

LITERATURA A JEJÍ ZKOUMÁNÍ

*

Nejprve musíme odlišit literaturu od zkoumání literatury. Jedná se o dvě různé činnosti: jedna je tvůrčí, umělecká, zatímco druhá, i když není přísně vzato vědou, je jistým druhem poznání, nauky. Samozřejmě se objevily pokusy o smazání tohoto rozdílu. Například se tvrdilo, že literaturu nemůže pochopit ten, kdo ji nepíše, že není možné a žádoucí studovat Popea, aniž bychom se pokusili sami psát hrdinská dvojverší, nebo studovat alžbětinské drama, aniž bychom sami napsali drama v blankversu.¹ Pro toho, kdo se zabývá zkoumáním literatury, je zkušenost s vlastní literární tvorbou užitečná, avšak jeho úkol je zcela jiný. Musí převést svoji zkušenost s literaturou do intelektuální roviny, uzpůsobit ji tak, aby odpovídala koherentnímu systému, který musí být racionální, má-li být poznáním. Předmět jeho zkoumání může být iracionální nebo může přinejmenším obsahovat silně neracionální prvky, avšak jeho postavení se proto ještě nebude lišit od postavení historika malířství, muzikologa nebo třeba sociologa či anatoma.

Je zřejmé, že tento vztah vede k některým nesnadným problémům. Byla navržena různá řešení. Někteří teoretikové by prostě nepřipustili, že zkoumání literatury přináší poznání, a doporučili by „sekundární tvorbu“, jejíž výsledky dnes většině z nás připadají chabé – Paterův popis Mony Lisý nebo květnaté pasáže u Symondse nebo Symonse. Ta-

kováto „tvůrčí kritika“ byla obvykle pouhým nepotřebným zdvojením nebo přinejlepším překladem jednoho uměleckého díla do jiného, obvykle horšího. Jiní teoretikové vyvozují z našeho rozlišení mezi literaturou a jejím zkoumáním jiné, spíše skeptické závěry: tvrdí, že literaturu nelze „zkoumat“ vůbec. Můžeme ji pouze číst, těšit se jí, hodnotit ji. Co se ostatního týče, můžeme pouze shromažďovat různé druhy informací „o“ literatuře. Takováto skepse je ve skutečnosti rozšířenější, než by se zdálo. V praxi se to projevuje v důrazu na vnější „fakta“ a v přezíravém postoji ke všem pokusům jít za ně. Hodnocení, vkus a zaujetí jsou přenechány soukromé zálibě jakožto nevyhnutelný, i když politováním hodný únik před přísností solidního bádání. Avšak takováto dichotomie mezi „bádáním“ a „hodnocením“ vůbec neumožňuje skutečné zkoumání literatury, jež má být zároveň „literární“ i „systematické“.

Problémem je, jak se – intelektuálně – vyrovnat s uměním, a speciálně s uměním literárním. Je to možné? A jak toho můžeme dosáhnout? Podle jedněch to je možné pomocí metod původně přírodovědeckých, které je třeba pouze aplikovat na zkoumání literatury. Lze rozlišit několik druhů takovéto aplikace. Jednou z nich je pokus o napodobení obecných vědeckých ideálů objektivity, neosobního přístupu a jistoty, pokus, který vcelku vede ke shromažďování neutrálních faktů. Jinou aplikací je snaha napodobovat přírodovědecké metody zkoumání příčinných souvislostí; v praxi tato „genetická metoda“ ospravedlňuje sledování jakéhokoli vztahu, pokud to chronologie umožňuje. Přísněji aplikovaná vědecká kauzalita obvykle vysvětluje literární jevy tak, že za determinující příčiny označí ekonomické, so-

ciální a politické podmínky. I zde jsou zaváděny kvantitativní metody, které jsou vhodně využívány v jiných vědeckých oborech, tj. statistiky, tabulky a grafy. Konečně také existuje pokus využít při sledování vývoje literatury biologických koncepcí.²

Dnes bychom patrně došli k obecné shodě, že tyto aplikace nesplnily původní očekávání. Přírodovědecké metody někdy prokázaly svoji hodnotu v rámci přísně vymezené oblasti nebo za pomoci zúžené techniky, jako je použití statistiky u určitých metod textologie nebo při zkoumání metricky. Většina propagátorů této přírodovědecké invaze do zkoumání literatury však buď přiznala neúspěch a dospěla ke skepsi, nebo našla útěchu v iluzích, že by ona vědecká metoda mohla přinést úspěch v budoucnosti. Například I. A. Richards prohlašoval, že budoucí triumfální úspěchy neurologie poskytnou řešení všech literárních problémů.³

K některým problémům, vyvolaným takovým rozšířeným uplatňováním přírodovědeckých metod při zkoumání literatury, se ještě budeme muset vrátit. Tyto problémy nelze tak snadno pominout a nepochybně existuje rozsáhlá oblast, v níž se obě metodologie setkávají, nebo dokonce překrývají. Takové fundamentální metody jako indukce a dedukce, analýza, syntéza a komparace jsou společné všem typům systematického poznání. Očividně se však nabízí i druhé řešení: literární bádání má své vlastní platné metody, které se sice vždy nekryjí s metodami přírodních věd, avšak přesto jsou metodami intelektuálními. Pouze velmi úzké pojetí pravdy může z říše poznání vyloučit výsledky humanitních oborů. Dlouho před počátkem moderního rozvoje vědy byly filozofií, historií, právní vědou, teologií

a dokonce i filologií vypracovány platné metody poznávání. Jejich výsledky byly možná zastíněny teoretickými a praktickými triumfy moderních fyzikálních věd; jsou však reálné a trvalé a je možné je – občas s určitými modifikacemi – snadno oživit či obnovit. Měli bychom prostě uznat, že rozdíl mezi metodami a cíli přírodních věd a humanitních oborů existuje.

Definovat tento rozdíl není jednoduché. Již v roce 1883 Wilhelm Dilthey vymezil rozdíl mezi metodami přírodních věd a metodami historickými jako kontrast mezi vysvětlením a porozuměním.⁴ Dilthey argumentoval tím, že vědec vysvětluje událost z hlediska jejích kauzálních antecedentů, zatímco historik se pokouší pochopit její význam. Tento proces porozumění je nezbytně individuální, ba dokonce subjektivní. O rok později známý historik filozofie Wilhelm Windelband rovněž zaútočil na názor, že by historické vědy měly napodobovat metody přírodních věd.⁵ Přírodovědci se snaží formulovat obecné zákony, zatímco historikové se pokoušejí pochopit jedinečný a neopakovatelný fakt. Tento názor byl propracován a poněkud modifikován Heinrichem Rickertem, který načrtl dělící čáru ani ne tak mezi zobecňujícími a individualizujícími metodami, jako spíše mezi vědami o přírodě a vědami o kultuře.⁶ Tvrdil, že vědy o kultuře se zajímají o konkrétní a o individuální. Avšak jednotlivce můžeme objevit a pochopit pouze s poukazem na určité hodnotové schéma, což je pouze jiný název pro kulturu. Ve Francii A. D. Xénopol odlišil přírodní vědy, zabývající se „fakty opakování“, od historie, zabývající se „fakty posloupnosti“. V Itálii Benedetto Croce založil celou

svoji filozofii na historické metodě, která se zcela liší od metody přírodních věd.⁷

Abychom mohli o těchto problémech pojednat v úplnosti, museli bychom sem zahrnout takové problémy, jako je klasifikace věd, filozofie dějin a teorie poznání.⁸ Několik konkrétních příkladů však může alespoň naznačit, že ten, kdo se zabývá zkoumáním literatury, stojí před jedním velmi reálným problémem. Proč studujeme Shakespeara? Je zřejmé, že nás primárně nezajímá to, co má společného se všemi lidmi, neboť pak bychom se mohli stejně dobře zabývat zkoumáním kteréhokoli jiného člověka, a ani nás nezajímá, co má společného se všemi Angličany, všemi renesančními lidmi, všemi alžbětinci, všemi básníky, všemi dramatiky, nebo jen se všemi alžbětinskými dramatiky, neboť v tom případě bychom mohli místo něj studovat Dekkera nebo Heywooda. Chceme spíše přijít na to, co je pro Shakespeara charakteristické, co činí Shakespeara Shakespearem; stojíme tedy zřejmě před problémem individuality a hodnot. Dokonce i při zkoumání určitého období, směru nebo jedné konkrétní národní literatury se o ně budeme zajímat jako o individuality s charakteristickými rysy a vlastnostmi, kterými se odlišují od jiných podobných uskupení.

Na podporu individuality lze uvést ještě jeden argument: pokusy o nalezení obecných zákonů v literatuře zatím vždy selhaly. Takzvaný zákon anglické literatury, s nímž přišel Louis Cazamian, podle něhož je tato literatura „oscilací rytma anglického národního vědomí“ mezi dvěma póly, sentimentem a intelektem (spolu s dalším tvrzením, že se tyto oscilace zrychlují s tím, jak se přibližujeme současnému

věku), je buď triviální, nebo nepravdivý. Aplikujeme-li tento „zákon“ na viktoriánský věk, úplně se hrouť.⁹ Ukazuje se, že tyto „zákony“ jsou většinou pouhými psychologickými modely, jako je akce a reakce nebo konvence a revolta, které, i kdyby o nich nebylo pochyb, by nám o literárních procesech nemohly říci nic skutečně významného. Zatímco fyzika by mohla spatřovat svůj největší úspěch v jakési obecné teorii, která by redukovala na jedinou formuli elektřinu a teplo nebo gravitaci a světlo, nelze postulovat žádný obecný zákon, který by naplňoval smysl zkoumání literatury: čím bude obecnější, tím se bude jevit abstraktnějším, a tudíž prázdnějším, a tím více nám bude unikat konkrétní předmět uměleckého díla.

Existují tedy dvě krajní řešení našeho problému. Jedno přišlo do módy díky prestiži přírodních věd. Ztotožňuje vědeckou metodu s historickou a vede buď k pouhému hromadění faktů, nebo k zavádění vysoce zobecněných historických „zákonů“. Druhé řešení popírá, že by literární bádání bylo vědou, a postuluje osobní charakter literárního „porozumění“ a „individuálnosti“, ba dokonce „jedinečnosti“ každého literárního díla. Avšak v extrémním vyjádření je i antiscientistické řešení spojeno se zjevnými riziky. Osobní „intuice“ může vést pouze k emocionálnímu „hodnocení“, k naprosté subjektivitě. Zdůrazňovat „individualitu“, ba dokonce „jedinečnost“ každého uměleckého díla – i když to může být zdravou reakcí proti snadnému zobecňování – znamená zapomínat na to, že žádné umělecké dílo nemůže být zcela „jedinečné“, neboť pak by bylo zcela nepochopitelné. Samozřejmě platí, že existuje jen jediný *Hamlet* nebo i jen jediné „Stromy“ Joyce Kilmerové. Avšak dokonce

i hromada smetí je jedinečná v tom smyslu, že její přesné rozměry, polohu a chemické kombinace nelze přesně reprodukovat. Navíc všechna slova každého literárního díla jsou svojí podstatou „obecninami“, a ne jednotlivinami. Spor mezi „univerzáliemi“ a „jednotlivinami“ probíhá v literatuře od chvíle, kdy Aristotelés prohlásil poezii za univerzálnější, a tudíž filozofičtější, než je historie, jež se zabývá pouze jednotlivinami, a od doby, kdy doktor Johnson tvrdil, že by básník neměl „počítat proužky na tulipánu“. Romantikové a většina literárních kritiků neúnavně zdůrazňují jedinečnost poezie, její „texturu“, její konkrétnost.¹⁰ Měli bychom však uznat, že každé literární dílo je zároveň obecné i zvláštní, anebo, což je možná přesnější, zároveň individuální a obecné. Individualitu lze odlišit od naprosté zvláštnosti a jedinečnosti.¹¹ Podobně jako každá lidská bytost má i každé literární dílo svůj individuální charakter; sdílí však také společné vlastnosti s jinými uměleckými díly, stejně jako každý člověk má společné rysy s lidstvem, příslušníky svého pohlaví, národa, třídy, profese atd. A tak můžeme generalizovat o uměleckých dílech, alžbětinském dramatu, veškerém dramatu, veškeré literatuře, o veškerém umění. Jak literární kritika, tak literární historie se pokoušejí charakterizovat individualitu díla, autora, období, národní literatury. Tato charakteristiky však lze dosáhnout pouze pomocí univerzálních termínů na základě literární teorie. Dnešní literární bádání naléhavě potřebuje literární teorii, *organon* metod.

Tento ideál samozřejmě nesnižuje důležitost chápavého porozumění a požitku jakožto předpokladů pro naše poznání literatury, a tudíž i pro úvahy o ní. Jsou to však pouze

předpoklady. Tvrdit, že zkoumání literatury slouží pouze umění číst, je nepochopením ideálu systematického poznání, jakkoli toto umění může být nepostradatelné pro toho, kdo se zabývá literaturou. I když termín „čtení“ můžeme použít v natolik širokém významu, aby zahrnoval kritické chápání i vnímavost, je umění číst ideálem čistě osobní kultivace. Jako takové je vysoce žádoucí a slouží i jako základ rozšířené literární kultury. Nemůže však nahradit koncepci „literárního bádání“ pojatého jako nadosobní tradice, jako rostoucí celek poznání, pochopení a soudů.

PODSTATA LITERATURY

*

Prvním problémem, před kterým stojíme, je zjevně sám předmět literárního bádání. Co je literatura? Co literatura není? Jaká je podstata literatury? I když tyto otázky zní prostě, zřídka kdy se na ně jasně odpovídá.

Jedním možným přístupem je definovat „literaturu“ jako vše, co je vytištěno. To nám umožní studovat „lékařství ve čtrnáctém století“ či „středověký názor na pohyb planet“ nebo „čarodějnictví v Staré a Nové Anglii“. Edwin Greenlaw tvrdil, že „nic, co se týká dějin civilizace, není mimo oblast našeho zájmu“, že „ve svém úsilí pochopit dějinné údobí či civilizaci nejsme odkázáni jen na beletrii či na tištěné nebo rukopisné materiály“ a že musíme „vidět svou práci ve světle jejího přínosu k dějinám kultury“.¹ Podle Greenlawovy teorie a podle přístupu mnoha badatelů se tak zkoumání literatury nejen velmi přiblížilo historii civilizace, nýbrž s ní bylo ztotožněno. Takovéto zkoumání je literárním pouze v tom smyslu, že se zabývá tištěným či psaným materiálem, který je nutně primárním zdrojem většiny historických prací. Na obranu takového názoru lze samozřejmě uvést, že historikové tyto problémy opomíjejí, že se příliš zabývají diplomatickými, vojenskými a hospodářskými dějiny, a že má proto literární historik právo vtrhnout na sousední území a převzít nad ním moc. Není pochybo o tom, že by se nikomu nemělo zabráňovat ve vstupu na jakékoli

území a nepochybně existuje mnoho dobrých argumentů ve prospěch pěstování dějin civilizace v nejširším slova smyslu. Přesto však takové zkoumání ztrácí literární charakter. Námitka, že tu jde jenom o nepodstatnou terminologickou připomínku, není přesvědčivá. Zkoumání všeho, co je spojeno s dějinami civilizace, ve skutečnosti vytěsňuje zkoumání literatury v přísném slova smyslu. Ztrácí se veškeré rozlišení; do literatury jsou zaváděna vnější kritéria a v důsledku toho je potom literatura považována za hodnotnou pouze tehdy, jestliže povede k výsledkům v té či oné sousední disciplíně. Ztotožňování literatury s dějinami civilizace je popíráním specifické oblasti a specifických metod zkoumání literatury.

Dalším způsobem, jak definovat literaturu, je omezit ji na „význačné knihy“, které bez ohledu na svůj předmět jsou „význačné díky své literární podobě či výrazu“. Zde je kritériem buď pouhá estetická hodnota, nebo estetická hodnota ve spojení s obecnou intelektuální úrovní. V lyrické poezii, dramatu a próze jsou největší díla vybírána na základě estetickém; jiné knihy jsou zvoleny pro svoji pověst či intelektuální věhlas ve spojení s dosti zúženou estetickou hodnotou: obvykle se zdůrazňuje styl, skladba, obecné působení. Tímto způsobem se běžně literatura odlišuje, tak se o ní hovoří. Řekneme-li, „toto není literatura,“ vyjadřujeme tím takový hodnotový soud; stejný soud vynášíme v případě, kdy hovoříme o historické, filozofické či přírodovědecké knize jako o součásti „literatury“.

Většina literárních historií vskutku pojednává o filozofech, historících, teologích, moralistech, politicích a dokonce i o některých přírodovědcích. Stěží bychom si například

představili dějiny anglické literatury osmnáctého století, které by široce nepojednaly o Berkeleym, Humeovi, biskupu Butlerovi a Gibbonovi, Burkeovi a dokonce i o Adamu Smithovi. Analýzy těchto autorů, i když jsou obvykle daleko kratší než analýzy básníků, dramatiků a romanopisců, se zřídka omezují na jejich přísně estetické hodnoty. V praxi to vypadá tak, že jsou těmto autorům věnovány přehledy, které jsou z hlediska jejich oboru povrchní a neodborné. Je pravda, že Humea nemůžeme posuzovat jinak než jako filozofa, Gibbona jinak než jako historika, biskupa Butlera než jako církevního apologetu a moralistu a Adama Smitha jinak než jako moralistu a ekonoma. Avšak ve většině dějin literatury se o těchto myslitelích pojednává útržkovitě, bez příslušného kontextu – historie jejich předmětu – tedy bez skutečného pochopení dějin filozofie, etiky, historiografie či ekonomické teorie. Literární historik se automaticky nestává řádným historikem těchto disciplín. Stává se prostě kompilátorem, sebevědomým vetřelcem.

Zkoumání jednotlivých „význačných knih“ lze velmi dogmatizovat k pedagogickým účelům. Všichni musíme souhlasit s tím, že studenti – a zvláště začátečníci – by namísto kompilací či historických kuriozit měli číst význačné nebo alespoň dobré knihy.² Lze však pochybovat o tom, že by měl tento princip být zcela dodržován ve vědách, historii či v jakémkoliv jiném oboru, v němž se shromažďují a rozvíjejí poznatky. V rámci dějin imaginativní literatury vede omezení na význačné knihy k tomu, že se stávají nepochopitelnými takové jevy jako kontinuita literární tradice, vývoj literárních žánrů, ba i sama podstata literárního procesu. Navíc se zanedbává pozadí sociálních, lingvistických, ideologických

a dalších podmiňujících okolností. V historii, filozofii a podobných oborech se ve skutečnosti zavádí přehnaně „estetické“ hledisko. Byl to zjevně pouze důraz na „styl“ výkladu a organizaci textu, které učinily z Thomase Huxleyho jediného anglického vědce, který stojí za čtení. Toto kritérium musí vést k tomu, že – až na pár výjimek – se dává přednost popularizátorům před velkými původními autory, Huxleymu před Darwinem, Bergsonovi před Kantem.

Bude zřejmě nejlepším, když termín „literatura“ omezíme na literární umění, tj. na literaturu imaginativní. Jeho užívání v tomto významu přináší určité obtíže; avšak v angličtině jsou možné alternativy buď předem vyloučeny, neboť mají zúžený význam, jako „próza“ [fiction] či „poezie“ [poetry], nebo jsou neohrabané a zavádějící, jako „imaginativní literatura“ či beletrie. Jednou z námitek proti volbě termínu „literatura“ je to, že (díky svému původu ve slově *litera*) svůj předmět jako by omezuje na psanou či tištěnou literaturu, a přitom je zřejmé, že každá koherentní koncepce literatury musí zahrnovat i „orální literaturu“. V tomto ohledu jsou německý termín *Wortkunst* či ruský *slovesnost'* vhodnější než jejich anglický ekvivalent.

Nejprostším způsobem tento problém vyřešíme poukazem na specifický způsob, jakým je v literatuře užíván jazyk. Jazyk je materiálem literatury, stejně jako kámen či bronz je materiálem sochy, barva materiálem obrazu či zvuky materiálem hudby. Měli bychom si však uvědomit, že jazyk není pouhou inertní hmotou jako kámen, nýbrž že sám je lidským výtvořem, a že je proto naplněn kulturním dědictvím určité jazykové skupiny.

Především je třeba rozlišovat mezi literárním, běžně mlu-

veným a vědeckým užíváním jazyka. Diskuse o tomto problému v práci Thomase Clarka Pollocka *The Nature of Literature*,³ i když v zásadě směřuje správným směrem, zřejmě není zcela uspokojivá, zvláště v té partii, kde definuje rozdíl mezi literárním a běžně mluveným jazykem. Tento problém je zásadní a v praxi není nikterak jednoduchý, protože na rozdíl od jiných umění nemá literatura žádné vlastní médium a protože nepochybně existují mnohé smíšené formy a jemné přechody od jedné formy ke druhé. Rozlišení mezi jazykem vědy a jazykem literatury je dosti snadné. Pouhý kontrast mezi „myšlením“ a „emocí“ či „pocitem“ však nestačí. Literatura obsahuje myšlení, zatímco emocionální jazyk se nikterak neomezuje jen na literaturu: důkazem toho je rozhovor milenců nebo obyčejná hádka. Ideální vědecký jazyk je přesto čistě „denotativní“: jde mu o jednoznačnou korespondenci mezi znakem a tím, co je označováno. Znak je zcela arbitrérní; lze jej tudíž nahradit znakem ekvivalentním. Takový znak je rovněž transparentní, tj. vede nás jednoznačně ke svému referentu, aniž by poutal pozornost k sobě samému.

Vědecký jazyk tak směřuje ke stejnému systému znaků, jaký známe z matematiky či symbolické logiky. Jeho ideálem je takový univerzální jazyk, jakým je *characteristica universalis*, který začal plánovat již koncem sedmnáctého století Leibniz. Ve srovnání s vědeckým jazykem se literární jazyk bude v některých ohledech jevit jako nedostatečný. Je plný dvojznačností a jako každý jiný historický jazyk je plný homonym, libovolných či iracionálních kategorií, jako je třeba gramatický rod, je prosycen historickými nahodilostmi, vzpomínkami a asociacemi. Je zkrátka vysoce „ko-

notativní“. Navíc literární jazyk není zdaleka pouze referenční. Literární jazyk má svoji expresivní stránku; sděluje naladění a postoj mluvčího či spisovatele. Nekonstatuje pouze a nevyjadřuje jen to, co říká; chce také postoj čtenáře ovlivnit, přesvědčit jej a nakonec jej i změnit. Mezi literárním a vědeckým jazykem existuje ještě jeden důležitý rozdíl: v literárním jazyce je zdůrazňován sám znak, zvukový symbolismus slova. Aby k tomu byla připoutána pozornost, byly vymyšleny všemožné techniky jako metrum, aliterace a zvuková schémata.

Tyto odlišnosti od vědeckého jazyka se mohou u různých literárních uměleckých děl objevovat v různé míře: např. zvuková struktura bude méně důležitá u románu než u určitých lyrických básní, jejichž adekvátní překlad je nemožný. V „objektivním románu“, který může zakrýt a téměř utajit postoj autora, bude expresivní prvek daleko méně přítomný než v „osobní“ lyrice. Pragmatický prvek, který je v „čisté“ poezii jen naznačen, může být výrazný v angažovaném románu nebo v satirické či didaktické básni. Také stupeň intelektualizace jazyka se může velmi různit: existují filozofické a didaktické básně a problémové romány, které se alepoň občas přibližují vědeckému jazyku. Ať už se při zkoumání konkrétních literárních děl objeví jakkoli smíšené postupy, rozdíl mezi literárním a vědeckým jazykem je asi zjevný: literární jazyk je daleko více zasazen do historické struktury jazyka, zdůrazňuje vědomí o znaku samém; má svoji expresivní a pragmatickou stránku, kterou se bude vědecký jazyk vždy snažit co nejvíce minimalizovat.

Obtížnější bude stanovit rozdíl mezi běžně mluveným a literárním jazykem. „Běžně mluvený jazyk“ není jedno-

široký pojem; zahrnuje širokou škálu variant, od kolokviálního jazyka přes jazyk obchodu, úřední jazyk a jazyk náboženství až ke studentskému slangu. Zjevně však mnohé, co bylo řečeno o literárním jazyce, rovněž platí pro jiné obvyklé způsoby užívání jazyka - s výjimkou vědeckého. Běžně mluvený jazyk má rovněž svoji expresivní funkci, i když ta sahá od bezbarvého oficiálního prohlášení až po vášnivý apel, vyslovený v citově vypjatém okamžiku. Běžně mluvený jazyk je plný iracionality a kontextuálních změn historického jazyka, i když v některých chvílích usiluje o téměř vědeckou přesnost popisu. Pouze občas si v každodenní řeči uvědomujeme samotné znaky. I takovéto uvědomění se však odvíjí - ve zvukovém symbolismu jmen a činností nebo v jazykových hříčkách. Není pochyb o tom, že běžně mluvený jazyk chce nejčastěji dosáhnout jistých účinků, totiž ovlivnit činnosti a postoje. Bylo by však nesprávné jej omezit pouze na sdělování. Dítě, které si povídá celé hodiny, aniž má posluchače, nebo téměř bezobsažné společenské sdělení dospělých - to vše ukazuje, že existují mnohé obvyklé způsoby užívání jazyka, které přísně vzato - nebo alespoň primárně - nejsou komunikativní.

Již z kvantitativního hlediska bychom tedy měli literární jazyk odlišit od různých typů obvyklého každodenního způsobu užívání jazyka. Možnosti jazyka jsou zde využívány daleko promyšleněji a systematictěji. V díle subjektivního básníka se nám ukazuje „osobnost“ daleko koherentnější a promyšlenější než u osob, s nimiž se setkáváme v běžných situacích. Určité typy poezie budou zcela promyšleně využívat paradox, dvojznačnost, kontextuální změnu významu, dokonce i iracionální asociace gramatických kategorií

jako rod nebo čas. Poetický jazyk organizuje a posiluje možnosti běžně mluveného jazyka a někdy je ve snaze upoutat naše vědomí a pozornost dokonce znásilňuje. V důsledku tichého a anonymního působení mnoha generací spisovatel tyto možnosti získá v pevné a předem zformované podobě. V některých vysoce rozvinutých literaturách, zvláště v některých epochách, básník pouze používá zavedené konvence: jazyk tak říkájíc básní za něj. Přesto však každé umělecké dílo vnucuje svému materiálu řád, organizaci, jednotu. 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 jeho postavení, aniž poškodíme celkový účinek.

Pragmatické rozlišení mezi literárním jazykem a jazykem běžně mluveným je daleko jasnější. Vše, co nás navádí, abychom podnikli určitou vnější akci, odmítáme považovat za poezii nebo to označujeme za pouhou rétoriku. Pravá poezie nás ovlivňuje subtilněji. Umění nás nutí přijmout jistý rámeček, který vyčleňuje výpověď díla z reálného světa. Můžeme tak do naší sémantické analýzy znovu zavést některé běžné estetické pojmy: „nezainteresovaná kontemplace“, „estetická distance“, „rámcování“. I zde si však opět musíme uvědomit, že hranice mezi uměním a ne-uměním, mezi literaturou a ne-literární jazykovou promluvou je pohyblivá. Estetická funkce může proniknout do nejrůznějších jazykových projevů. Bylo by zužováním pojmu literatury, kdybychom z ní vyloučili veškeré propagandistické umění či didaktickou a satirickou poezii. Musíme připustit přechodné formy jako esej, biografii a značnou část rétorické literatury.

V různých obdobích dějin se oblast estetické funkce zřejmě ~~rozšiřovala~~ či zmenšovala: v některých obdobích byl soukromý dopis uměleckou formou stejně jako kázání, zatímco dnes, ve shodě se současnou tendencí směřující proti mísení žánrů, se projevuje zužování estetické funkce, značný důraz na čistotu umění, reakce proti panestetismu a jeho nároklům, která byla formulována v estetice konce devatenáctého století. Bude však asi nejlepší, když budeme za literaturu považovat pouze ta díla, v nichž estetická funkce převládá, ať už lze uznat, že v dílech sloužících zcela jinému, mimoestetickému účelu, jako jsou vědecká pojednání, filozofické disertace, politické traktáty a kázání, existují estetické prvky, jako jsou styl a kompozice.

Podstata literatury se však nejjasněji projevuje v souvislosti s referenčními aspekty. Centrum literárního umění samozřejmě nacházíme v tradičních žánrech, jako je lyrika, epika a drama. V nich všech se poukazuje k světu fikce, k světu imaginace. Výpovědi v románu, básni nebo v dramatu nejsou doslovně pravdivé, nejsou to logické poučky. Existuje klíčově důležitý rozdíl mezi výpovědí – i kdyby se odvíjela v historickém románu či románu Balzakově, kde se realistivě podávají „informace“ o skutečných událostech – a množině informací objevujících se v historické či sociologické prózě. Dokonce i v subjektivní lyrice básníkovy „já“ je fikčním, dramatickým „já“. Románová postava se liší od historické postavy nebo od postavy skutečného života. Skládá se z věcí, kterými ji autor popisuje nebo které jí vkládá do úst. Nemá žádnou minulost, žádnou budoucnost, a někdy ani žádnou životní kontinuitu. Díky tomuto elementárnímu poznatku se nemusíme zabývat mnohými kritickými úvaha-

mi věnovanými Hamletovi ve Wittenbergu, vlivu, který měl na Hamleta otec, útlému a mladému Falstaffovi, „dívčímu věku Shakespearových hrdinek“, či otázce „kolik dětí měla lady Macbethová“.⁴ Čas a prostor románu nejsou časem a prostorem skutečného života. Dokonce i ten zdánlivě nejrealističtější román, naturalistický „kus života“, je konstruován podle určitých uměleckých konvencí. Zvláště z pozdější historické perspektivy vidíme, jak se naturalistické romány navzájem podobají svou volbou tématu, typem charakterizace, zvolenými či přejatými událostmi, způsoby vedení dialogu. Podobně rozpoznáváme krajní konvenčnost dokonce i toho nejnaturalističtějšího dramatu, a to nejen co se týče jeho předpokládaného scénického rámce, nýbrž i způsobu, jakým zachází s časem a prostorem, způsobu, jakým je volen a veden i údajně realistický dialog, a konečně způsobu, jakým postavy vstupují na jeviště a jak z něho odcházejí.⁵ Ať již jsou rozdíly mezi *Bouří* a *Norou* jakkoli veliké, tato dramatická konvence je jim společná.

Uznáme-li „fikčnost“, „invenci“ či „imaginaci“ za rysy odlišující literaturu od jiných oblastí, budeme o literatuře uvažovat spíše na základě Homéra, Danta, Shakespeara, Balzaka a Keatse než Cicerona, Montaigna, Bossueta či Emersona. Zajisté budou existovat „hraniční“ případy. Například Platónova *Ústava* – které bychom stěží upírali literárnost přinejmenším tam, kde pojednává o velkých mýtech, v pasážích vyznačujících se „invencí“ a „fikčností“ – je zároveň prvořadým filozofickým dílem. Takovéto pojetí literatury je popisné, nikoli hodnotící. Velkému a vlivnému dílu nijak neublížíme, jestliže je odkážeme do rétoriky, do filozofie, označíme-li je za politickou propagandu. Ve všech

v těchto oblastech můžeme klást otázky estetické analýzy, stylistiky a kompozice, podobné či totožné s těmi, které vyvolává literatura; nebudou však mít hlavní vlastnost literatury, *literarizaci*. Toto pojetí tedy zahrne všechny druhy beletrie, i ten nejhorší román, nejhorší báseň, nejhorší drama. Ohodnotíme-li dílo za umělecké, ještě je tím nehodnotíme.

Je třeba odstranit jedno běžné nedorozumění. „Imaginativní“ literatura nemusí užívat obrazy. Básnický jazyk je prosycen obrazností, od nejjednodušších výtvorů až k vrcholným celkovým a všezahrnujícím mytologickým světům Blakea a Yeatse. Obraznost však není pro beletristickou výpověď podstatná, a proto není podstatná pro *literarizaci* literatury. Existují dobré básně, které jsou zcela bez obrazů; dokonce existuje „poezie výpovědi“.⁶ Obraznost bychom navíc neměli směřovat se skutečnou smyslovou a vizuální tvorbou obrazů. Pod vlivem Hegelovým a jeho estetické devatenáctého století jako Vischer a Eduard von Hartmann tvrdili, že veškeré umění je „smyslovým vyjadřováním myšlenky“, zatímco jiná škola (Fiedler, Hildebrandt a Riehl) hovořila o veškerém umění jako o „čiré viditelnosti“.⁷ Značná část velké literatury však neevokuje smyslové obrazy, a pokud ano, děje se tak pouze náhodně, příležitostně a jen občasné.⁸ Při líčení dokonce i fiktivní postavy spisovatel možná nepoužije vůbec žádné vizuální obrazy. Sníží si můžeme vizuálně představit kterékoli postavy Dostojevského či Henryho Jamese, zatímco velmi podrobně poznáváme jejich duševní stavy, motivace, hodnocení, postoje a tužby.

Spisovatel nanejvýš naznačí určitý schematický náčrt ne-
bo jeden fyzický rys, což je časté u Tolstého či Thomase

Manna. To, že máme námitky proti mnohým ilustracím, i když jsou od dobrých umělců a v některých případech i od autora samého (např. Thackerayho), ukazuje, že nám autor předkládá jen takový schematický náčrt, který nemá být podrobně dokreslen.

Kdybychom si měli v poezii vizuálně představovat každou metaforu, byli bychom zcela popleteni a zmateni. I když existují čtenáři, kteří se oddávají vizuálnímu představování, a i když v literatuře existují pasáže, kde text jako by takové představování vyžadoval, neměli bychom tuto psychologickou otázku směřovat s analýzou básnickových metaforických prostředků. V těchto prostředcích jde převážně o organizaci mentálních procesů, k nimž dochází také mimo literaturu. Tak je metafora latentně přítomna ve značné části našeho běžného jazyka a nezakrytě ve slangu a oblíbených příslovích. I ty nejabstraktnější termíny jsou pomocí metaforického posunu odvozeny vposledku z fyzických vztahů (*chápat, definovat, vyloučit, podstata, předmět, hypotéza*). Poezie tento metaforický charakter jazyka oživuje a připomíná nám jej, stejně jako užívá symboly a mýty naší civilizace: klasické, germánské, keltské a křesťanské.

Všechny tyto rozdíly mezi literaturou a ne-literaturou, o nichž jsme pojednali – organizace, osobní výraz, uvědomění si a využití média, neexistence praktického účelu a samozřejmě fikčnost – jsou přejmenováním (a to v rámci sémantické analýzy) prastarých estetických termínů jako „jednota v rozmanitosti“, „nezainteresovaná kontemplace“, „estetická distance“, „rámcování“, a také „invence“, „imaginace“ a „tvorba“. Každý z nich označuje jeden aspekt literár-

FUNKCE LITERATURY

*

V jakémkoli koherentním diskurzu musí korelovat podstata literatury s její funkcí. Funkce poezie vyplývá z její podstaty: každý předmět (nebo třída předmětů) je nejefektivněji a nejrationálněji využít na základě toho, čím je, či tím, co je v něm ústřední. Své sekundární funkce nabývá teprve ve chvíli, kdy jeho prvotní funkce již ustoupila do pozadí: starý kolovrátek se stává ornamentem či muzejním exponátem; ze starého čtvercového klavíru, který již dosloužil, lze vyrobit užitečný stůl. Podobně podstata předmětu vyplývá z jeho funkce: je tím, co vykonává. Artefakt má strukturu přiměřenou vykonávání své funkce, spolu se všemi doplňky, které umožňuje čas a materiál a které může vyžadovat vkus. V každém literárním díle může být mnohé, co není nutné pro jeho literární funkci, i když to může být z jiných důvodů zajímavé či zdůvodnitelné.

Změnily se v průběhu dějin názory na podstatu a funkci literatury? Není snadné na tuto otázku odpovědět. Půjdeme-li dostatečně daleko do minulosti, můžeme odpovědět kladně. Kdysi dávno se literatura, filozofie a náboženství neodlišovaly: příkladem toho u Řeků byli patrně Aischylos a Hésiodos. Avšak Platón již může hovořit o sváru mezi básníky a filozofy jako o něčem, co je známo od pradávna. Má přitom na mysli cosi, čemu docela dobře rozumíme. Nesmí-

me však na druhé straně přehánět rozlišení, s nímž přišly teorie „umění pro umění“ na konci devatenáctého století či novější teorie „*poésie pure*“. „Didaktickou herezi“, jak Poe nazýval víru, že poezie je nástrojem povznesení člověka, nelze ztotožňovat s tradiční renesanční teorií, podle níž básně působí radost a poučuje, či poučuje tím, že působí radost.

Vcelku lze konstatovat, že z četby dějin estetiky či poetiky vzniká dojem, že podstata a funkce literatury se – oproti jiným lidským činnostem a hodnotám – v zásadě nezměnily.

Dějiny estetiky bychom snad mohli stručně pojmut jako dialektiku, v níž roli teze a antiteze hrají *Horatiovy dulce et utile*: poezie je líbezná a užitečná. Každé z těchto adjektiv odděleně představuje polární nepochopení funkce poezie – pravděpodobně je snazší korelovat *dulce et utile* spíše na základě funkce než podstaty. Náзор, že poezie je potěšením [pleasure] (obdobným každé jiné libosti), je reakcí na názor, že poezie je poučením (obdobným tomu, jež najdeme v kterémkoli učebnici).¹ Na názor, že veškerá poezie je (či že by měla být) propagandou, se reaguje tím, že je (či měla by být) čistým zvukem a obrazem – arabeskou, která neodkazuje ke světu lidských emocí. V nejsubtilnější podobě se tyto protikladné postoje projevují v názoru, že umění je „hrou“ a že je „dílem“ (prozaickým „řemeslem“, uměleckým „výtvořením“). Žádný z těchto názorů zřejmě není sám o sobě přijatelný. Když slyšíme, že poezie je „hrou“, spontánní základem, máme pocit, že nebyla vzata v úvahu ani umělcova pečlivost, dovednost a rozvažování, ani vážnost a důležitost básně; když však slyšíme, že poezie je „dílem“ či „řemeslem“, máme pocit, že tento názor plně nevystihuje radost

z básně a to, co Kant nazýval její „bezúčelovostí“. Musíme popsat funkci umění takovým způsobem, abychom byli zároveň právi jak onomu *dulce*, tak *utile*.

Horatiovská formule sama může být pro začátek užitečná, pokud nezapomeneme, že přesnost užívání kritických termínů je velmi nedávného data, a rozšíříme-li tyto horatiovské termíny tak velkoryse, aby zahrnovaly i tvůrčí praxi Říma a renesance. Užitečnost umění nemusí spočívat v prosazování takové morální lekce, jakou byl podle Le Bossuho Homérův důvod k napsání *Iliady* nebo jakou Hegel spatřoval v *Antigoně*, své oblíbené tragédii. Termín „užitečný“ označuje něco, co si zasluhuje vážné pozornosti, co odpovídá „neztrácení času“, nikoli „trávení času“. Termín „líbezný“ odpovídá výrazům jako „nenudí“, „není povinné“, „dává uspokojení samo o sobě“.

Můžeme použít toto dvojí kritérium jako základ pro definici literatury, či spíše jako kritérium pro rozpoznání velké literatury? Ve starších diskuzích se málokdy objevuje rozlišování mezi velkou, dobrou a „podřadnou“ literaturou. Mohou existovat reálné pochybnosti o tom, zda je podřadná literatura (v různých sešitových vydáních) „užitečná“ nebo „poučná“. Běžně je považována za pouhý „únik“ a „zábavu“. Na tuto otázku však musíme odpovědět z hlediska čtenáře podřadné literatury, a nikoli z hlediska těch, kteří čtou „dobrou literaturu“. Mortimer Adler by rád v zájmech i těch nejméně intelektuálních čtenářů románů našel přinejmenším určitou elementární touhu po poznání. A co se „úniku“ týče, Kenneth Burke nám připomněl, jak laciným se takové obvinění může stát. Sen o úniku může

pomoci čtenáři, aby si ujasnil svou nechuť k prostředí, do něhož je umístěn. Umělec... se může stát „podvratným“ pouhým zpěvem – ve vsi nevinosti – při odpočinku na březích Mississippi.²

Na uvedenou otázku si pravděpodobně odpovíme takto: veškeré umění je „líbezné“ a „užitečné“ pro ty, kterým je určeno. To, co artikuluje, přesahuje recipientovo vlastní zasnění či reflexi; dovednost, s níž umění artikuluje to, co se v mysli recipientově podobá jeho vlastnímu zasnění či reflexi, mu dává potěšení a navíc mu poskytuje příjemné rozptýlení.

Aby mohlo umělecké dílo úspěšně působit, neměly by tyto dvě „noty“ – potěšení a užitečnost – pouze koexistovat: měly by splynout. Měli bychom zdůraznit, že potěšení z literatury není jedinou preferencí z dlouhé řady možných potěšení, nýbrž že je to „potěšení vyšší“. Je totiž potěšením z vyššího druhu činnosti, tj. nezaujatým rozjímáním. A užitečnost – vážnost, poučnost – literatury je příjemnou vážností, tj. není vážností povinnosti, kterou je nutné vykonat, či nezbytným poučením, nýbrž estetickou vážností, vážností vnímání. Relativista, který má rád obtížnou moderní poezii, může vždy odmítnout estetický soud tím, že ze svého vkusu vytvoří osobní zálibu, třeba na úrovni křížovek či šachů. Pedagog může špatně odhadnout vážnost velké básně či románu, stejně jako může nepochopit historické informace či užitečná mravní ponaučení, které obsahuje.

Další důležitý bod: má literatura jedinou funkci nebo jich má více? Ve svém díle *Primer for Critics* Boas pobaveně předkládá pluralismus zájmů a příslušných typů kritiky; na konci své práce *The Use of Poetry and the Use of Criticism*

Eliot smutně - nebo alespoň unaveně - zdůrazňuje „pestrost poezie“ a pestrost účinků, jaké mohou mít v různých dobách různé druhy poezie. Existují však výjimky. Brát umění, literaturu či poezii vážně obvykle znamená připisovat jí nějakou specifickou funkci. Když Eliot uvažuje o Arnoldově názoru, že by poezie mohla nahradit náboženství a filozofii, píše: „...nic ani v tomto světě, ani v příštím není náhražkou za něco jiného...“³ To jest, žádná skutečná kategorie hodnoty nemá reálný ekvivalent. Neexistují žádné reálné náhražky. V praxi může literatura zjevně zaujmout místo mnoha činností - cesty či pobytu v cizině, přímé zkušenosti, může se stát zástupným životem; může být také použita historikem jako dokument o společnosti. Avšak má literatura úkol či funkci, v nichž se jí nic jiného nemůže vyrovnat? Nebo je to amalgám filozofie, historie, hudby a obraznosti, který by ve skutečně moderní ekonomice byl rozdělen? Toto je zásadní otázka.

Obhájci literatury budou přesvědčeni, že je trvalá, že není archaickým přežitkem. S nimi budou souhlasit mnozí, kdo nejsou ani básníky, ani učiteli poezie a kteří tedy nemají profesionální zájem na jejím přežití. Zážitek jedinečné hodnoty, který nám poskytuje literatura, je základní pro každou teorii o podstatě této hodnoty. Naše měnící se teorie se stále více snaží brát tento zážitek v úvahu.

Jeden současný směr postuluje funkci a vážnost poezie na základě zjištění, že poezie sděluje poznání - poznání svého druhu. Poezie je formou poznání. Něco takového zřejmě tvrdil Aristotelés ve svém slavném výroku, že poezie je filozofičtější než historie, neboť historie „líčí věci, které se udály, kdežto poezie je líčí tak, jak by se mohly stát“, obec-

né a pravděpodobné. Avšak dnes, kdy se historie, podobně jako literatura, jeví jako volná, nedostatečně definovaná disciplína a kdy soupeřem vzbuzujícím respekt je spíše věda, má se za to, že literatura podává vědomosti o těch specifických záležitostech, kterými se věda a filozofie nezabývají. Zatímco novoklasicistický teoretik jako dr. Johnson mohl stále uvažovat o poezii z hlediska „velkolepé obecnosti“, všichni moderní teoretici mnoha škol (např. Bergson, Gilby, Ransom, Stace) zdůrazňují specifičnost poezie. Jak říká Stace, hra *Othello* není o žárlivosti, nýbrž o Othellově žárlivosti, o onom zvláštním druhu žárlivosti, který mohl pociťovat Maur, který si vzal Benátčanku.⁴

Typičnost literatury, nebo její specifičnost? Literární teorie či apologetika může zdůrazňovat tu či onu; lze totiž tvrdit, že literatura je obecnější než historie a biografie, avšak specifitější než psychologie či sociologie. Posuny v důrazu existují jen v literární teorii. V literární praxi se specifický stupeň obecnosti či jedinečnosti mění od díla k dílu a od období k období. Poutník [Pilgrim] a Kdokoli [Everyman] se stávají lidstvem. Avšak Morous, „humorista“ Jonsonovy *Epicoene*, je osobou velmi zvláštní a idiosynkratickou. Literární princip charakterizace byl vždy definován jako něco, co kombinuje „typické“ s „individuálním“, co ukazuje typ v individuu či individuum v typu. Pokusy o interpretaci tohoto principu či specifická dogmata z něj odvozená příliš nepomáhaly. Literární typologie se tradují již od horatiovského učení o decoru a repertoáru typů římské komedie (např. vychloubačný voják, lakomec, marnotratný a romantický syn, důvěryhodný služebník). Typologii nacházíme opět v charakterových črtách a v Molièrových komediích.

Jak bychom však mohli tohoto pojmu použít obecněji? Je chůva v *Romeovi a Julii* typem? A jestliže je, co typizuje? Je Hamlet typem? Z popisu doktora Timothyho Brighta vyplývá, že se alžbětinskému publiku zřejmě jevil jako melancholik. Ale je zároveň mnohým jiným a jeho melancholie má specifickou genezi a kontext. V jistém smyslu je tak postava, která je zároveň jedincem i typem, konstituována tak, aby se jevila jako mnoho typů: Hamlet je také milencem či bývalým milencem, učencem, znalcem dramatu, šermířem. Každý člověk, i ten nejprostší, je konvergencí či průsečíkem typů. Takzvané charakterové typy jsou považovány za „ploché“, jako my všichni vidíme lidi, s nimiž máme jednoduché vztahy; „plastické“ postavy spojují názory a vztahy a jsou ukázány v různých souvislostech – ve veřejném a soukromém životě, v cizích zemích.⁵

Jednou z poznávacích hodnot dramatu a románu je asi hodnota psychologická. Dobře je známo tvrzení, že „románopisci vás mohou naučit o lidské povaze víc než psychologové“. Horneyová doporučuje jako nevyčerpatelné zdroje Dostojevského, Shakespeara, Ibsena a Balzaka. E. M. Forster v díle *Aspekty románu* hovoří o velmi omezeném počtu osob, jejichž vnitřní život a motivace známe, a velkou užitečnost románu spatřuje v tom, že odhaluje vnitřní život postav.⁶ Vnitřní život, který Forster připisuje svým postavám, pravděpodobně čerpá ze své vlastní vnímavé introspekce. Mohli bychom tvrdit, že velké romány jsou prameny pro psychology či že jsou studiemi případů (tj. nabízejí ilustrace, typické příklady). Zde se však zřejmě vracíme k tomu, že psychologové využijí román pouze kvůli jeho zobecňující

typizační hodnotě: budou konstruovat postavu otce Goriota z celkového prostředí (Maison Vauquer) a kontextu postav.

Podle Maxe Eastmana, který je ostatně sám méně významným básníkem, si „literární duch“ ve věku vědy nemůže činit nárok na objev pravdy. „Literární duch“ je prostě nespecializovaným, amatérským vědomím předvědeckých dob, které se snaží udržet a využít snadnosti, s níž se vyjadřuje, k vytvoření dojmu, že vyslovuje skutečně důležité „pravdy“. Pravda v literatuře je stejná jako pravda mimo ni, ni je systematickým a obecně verifikovatelným poznáním. Romanopisec nemá k dispozici žádnou zázračnou zkratku, která by jej dovedla k současnému stavu poznání ve společenských vědách konstituujícího „pravdu“, proti níž je třeba postavit autorův „svět“, autorovu fiktivní realitu. Imaginativní spisovatel – a zvláště básník – si však podle Eastmana nerozumí, má-li za to, že jeho hlavním úkolem je objevit a sdělit poznání. Jeho skutečnou funkcí je přimět nás, abychom vnímali to, co vidíme, abychom si představili to, co již – pojmově či prakticky – známe.⁷

Je obtížné rozlišit mezi dvěma názory: že poezie je uskutečněním daného, anebo že poezie je „uměleckým vhledem“. Připomíná nám umělec to, co jsme přestali vnímat, nebo nám umožňuje vidět to, co jsme neviděli, i když to zde již dávno existovalo? Lze připomenout černobílé kresby, v nichž jsou skryty postavy či obličeje, skládající se z teček a přerušovaných čar: přestože po celou dobu existovaly, neviděli jsme je jako celky, jako tvar. Ve svých *Intentions* Whistlerův objev umělecké hodnoty mlhy, prerafaelitský objev krásy ženských typů, které do té doby

nebyly považovány ani za krásné, ani za typy. Jsou toto případy „poznání“, či „pravdy“? Nejsme si jisti odpovědí na tuto otázku. Jsou to objevy nových „hodnot vnímání“, čili, jak říkáme, nových „estetických kvalit“.

Obečně lze pochopit, proč se estetikům nechce popírat „pravdu“ jako vlastnost a kritérium umění:⁸ zčásti je to proto, že se jedná o úctyhodný termín, který odráží skutečnost, že člověk považuje svoji seriózní úctu k umění a jeho vnímání za jednu z nejvyšších hodnot, zčásti proto, že se člověk nelogicky obává, že jestliže umění není „pravdivé“, pak je „lží“, jak to ostře vyjádřil Platón. Imaginativní literatura je „fikcí“, uměleckou, verbální „imitací života“. Opakem „fikce“ není „pravda“, nýbrž „fakt“ či „časoprostorová existence“. „Fakt“ je podivnější než pravděpodobnost, s níž musí literatura pracovat.⁹

Zdá se, že ze všech druhů umění si právě literatura činí nárok na „pravdu“ prostřednictvím světového názoru (*Weltanschauung*), který má každé celistvé umělecké dílo. Filozof či kritik musí některé z těchto „názorů“ považovat za pravdivější než jiné (např. Eliot považuje Dantův za pravdivější než Shelleyho či dokonce Shakespearův); avšak každá zralá filozofie života musí do jisté míry obsahovat pravdu – v každém případě si na ni činí nárok. Pravda literatury je z našeho dnešního pohledu zřejmě pravdou v literatuře – filozofií, která v systematické pojmové podobě existuje vně literatury, avšak může být na literaturu aplikována, může jí být ilustrována či ztělesněna. V tomto smyslu je pravda u Danta katolickou teologií a scholastickou filozofií. Tohoto druhu je asi v zásadě názor Eliota na vztah poezie k „pravdě“. Pravda je sférou systematických myslitelů; a umělci takový-

ni myslitelé nejsou, i když se o to mohou pokusit, jestliže se nemajdou žádní vhodní filozofové, jejichž práci by si mohli přisvojit.¹⁰

Zdálo by se, že celý tento spor je do značné míry sémantický. Co míníme termíny jako „vědění“, „pravda“, „poznání“, „moudrost“? Je-li veškerá pravda pojmová a logická, pak umění – dokonce i umění literatury – nemohou být formami pravdy. A zase, jestliže přijmeme pozitivistické zužující definice, omezující pravdu na to, co lze pomocí vědecké metody verifikovat, nemůže být umění experimentální formou pravdy. Alternativou k těmto názorům je zřejmě jakási bi-modální či pluri-modální pravda: existují různé „způsoby poznání“. Anebo existují dva základní typy poznání, oba používají jazykového znakového systému: vědy, které užívají „diskurzivního“ modu, a umění, která užívají modu „prezentačního“.¹¹ Jsou oba tyto typy pravdami? Ten první mají obvykle na mysli filozofové, zatímco druhý bere v úvahu náboženský „mýtus“ stejně jako poezii. Ten druhý bychom mohli nazvat spíše „pravdivým“ než „pravdou“. Adjektivum by lépe vyjádřilo odlišné těžiště: umění je substantivně krásné a adjektivně pravdivé (tj. není v rozporu s pravdou). Ve své práci *Ars Poetica* se MacLeish pokouší vzájemně přizpůsobit nároky literární krásy a filozofie formulací, že báseň je rovná pravdě, ale není pravdivá: poezie je stejně vážná a důležitá jako filozofie (věda, poznání, moudrost) a je ekvivalentní pravdě, je jí podobná.

Paní Langerová ve svém prosazování prezentačního symbolismu jako formy poznání klade větší důraz na výtvarné umění, a co víc, na hudbu spíše než na literaturu. Zřejmě asi považuje literaturu za jakousi směs „diskurzivního“ a „pre-

zentačního“. Avšak mytický prvek literatury či její archetypální obrazy by spíše odpovídaly zmíněnému prezentačnímu symbolismu.¹²

Od názorů, že umění je objevem, nahlédnutím pravdy, bychom měli odlišit názor, že umění a zvláště literatura je propagandou, že spisovatel není objevitelem pravdy, nýbrž jejím přesvědčivým dodavatelem. Termín „propaganda“ je neurčitý a je třeba jej upřesnit. V běžné řeči je používán jen pro doktríny, které jsou považovány za zhoubné a které jsou šířeny lidmi, kterým nedůvěřujeme. V tomto slově je obsažena kalkulace, úmysl, a je obvykle používáno pro specifické a spíše omezené doktríny či programy.¹³ Tento termín je tak omezující, že bychom mohli říci, že některé umění (nejnižšího druhu) je propagandou, avšak že jí nemůže být žádné velké umění, dobré umění či Umění. Jestliže však tento termín rozšíříme natolik, že bude zahrnovat „vědomé či nevědomé úsilí o ovlivnění čtenářů natolik, aby zaujali autorův postoj k životu“, pak bude možné tvrdit, že všichni umělci jsou nebo by měli být propagandisty, nebo (což je úplný opak názoru nastíněného v předcházející větě) že všichni upřímní, odpovědní umělci mají mravní závazek působit jako propagandisté.

Podle Montgomeryho Belgiona je literární umělec

„nezodpovědným propagandistou“. To znamená, že každý spisovatel přijímá nějaký názor na život, nějakou jeho teorii... Účinek díla má vždy vést k *přesvědčování* čtenáře, aby onen názor či teorii přijal. Toto přesvědčování je vždy zastřené. To znamená, že čtenář je vždy veden k tomu, aby něčemu věřil. Onen souhlas je hypnotický – umění prezentace čtenáře svádí...

Eliot, který Belgiona cituje, reaguje odlišením „básníků,

které bychom stěží mohli považovat za propagandisty“, od nezodpovědných propagandistů a od třetí skupiny autorů, kteří jako Lucretius a Dante jsou „zvláště uvědomělými a odpovědnými“ propagandisty; posouzení toho, zda je umělec odpovědný, závisí podle Eliota jak na autorském zámeru, tak na historickém účinku.¹⁴ Termín „odpovědní propagandisté“ se asi většině lidí jeví jako vnitřně rozporný; avšak interpretujeme-li jej jako napětí vytvářené různými tlaky, pak dává smysl. Vážné umění v sobě zahrnuje takový světový názor, který lze formulovat filozoficky, ba dokonce systémově.¹⁵ Mezi uměleckou koherencí (které se někdy říká „umělecká logika“) a koherencí filozofickou existuje jistá korelace. Odpovědný umělec nechce nijak zaměňovat emocii s myšlením, senzibilitu s intelektem, upřímnost citu s přiměřeností zkušenosti a reflexe. Na rozdíl od většiny názorů, které měly veřejný úspěch jako „propaganda“, není světový názor, který odpovědný umělec vyjadřuje, nijak prostý; a odpovídající komplexní vidění světa nemůže pomocí hypnotické sugesce někoho pohnout k ukvapené či naivní akci.

Zbývá ještě uvážít ta pojetí funkce literatury, která se soustředila kolem slova „katarze“. Toto řecké slovo z Aristotelovy *Poetiky* má dlouhou historii. Exegeze významu, v jakém Aristotelés tohoto slova užívá, zůstává spornou; avšak na to, co měl snad Aristotelés na mysli, exegetický problém záleží, není třeba směšovat s problémem, který tento termín začal označovat. Někteří tvrdí, že funkcí literatury je uvolnit nás – spisovatele i čtenáře – od tlaku emocí. Vyjádřit emoce znamená se jich zbavit, jako se prý Goethe vysvobodil ze světobolu sepsáním *Utrpení mladého Werthera*. A divák tragédie či čtenář románu prý také pociťuje uvolnění

a úlevu. Jeho emoce se koncentrovaly a na konci svého estetického zážitku pociťuje „klid mysli“.¹⁶

Avšak jaké je působení literatury? Uvolňuje nás od emocí, nebo je vzbuzuje? Platón měl za to, že tragédie a komedie „živí a zalévají naše emoce, zatímco bychom je měli vysušit“. Anebo: jestliže literatura zmírňuje tlak našich emocí, není pak nesprávné, když se při jejich uvolňování orientujeme na poetické fikce? Svatý Augustin se vyznává, že jako mladík žil ve smrtelném hříchu; ale „nad tím vším jsem neplakal, já, který plakal nad zabitou Didonou...“ Že by některá literatura podněcovala a jiná působila katarzně? Nebo bychom měli rozlišovat mezi skupinami čtenářů a povahou jejich reakce?¹⁷ A mělo by být umění katarzí? Tyto otázky by měly být pojednány v kapitolách „Literatura a psychologie“ a „Literatura a společnost“; je však třeba je předběžně položit již nyní.

Shrňme: otázka funkce literatury má v západním světě dlouhou historii – od Platóna až do dnešní doby. Není to otázka, kterou by instinktivně kladl básník nebo ti, kteří mají rádi poezii; pro ně je „krása svým vlastním důvodem existence“, jak to jednou vyjádřil Emerson. Tuto otázku kladou spíše utilitaristé a moralisté či státníci a filozofové, tj. představitelé jiných zvláštních hodnot či spekulativní arbitrové všech hodnot. Ptají se: jaký je vůbec užitek z poezie – *cui bono*? A tuto otázku kladou v jejím plném sociálním či lidském rozměru. Básník a instinktivní čtenář poezie jsou tak jakožto intelektuálně odpovědní občané nuceni dát společnosti nějakou rozumnou odpověď. Činí tak v jedné pasáži *Ars Poetica*. Píše *Obranu* či *Apologii* poezie: literární ekvivalent toho, čemu se v teologii říká „apologetika“.¹⁸

Když píší pro tento účel a pro své potenciální publikum, přirozeně zdůrazňují „užitek“ spíše než „potěšení“ z literatury; a proto by dnes bylo sémanticky snadné ztotožnit „funkci“ literatury s vnějšími vztahy, do nichž vstupuje. Avšak počínající romantickým hnutím básníci často na tuto otázku kladenou společností odpovídají jinak: tím, co A. C. Bradley nazývá „poezií pro poezii“¹⁹; a teoretikové mají pravdu, když ponechávají termínu „funkce“ celý jeho apologetický rozměr. Takže když užíváme toto slovo, říkáme, že poezie má mnoho možných funkcí. Prvotní a hlavní funkcí poezie je věrnost své vlastní podstatě.

LITERÁRNÍ TEORIE, KRITIKA A HISTORIE

*

Z toho, že jsme našli důvody pro zkoumání literatury, musí vyplývat i možnost jejího systematického a jednotného zkoumání. V anglickém jazyce pro to neexistuje žádný uspokojivý název. Nejběžnějšími termíny jsou „literární bádání“ [literary scholarship] a „filologie“ [philology]. První z nich je nevyhovující již proto, že zjevně vylučuje „kritiku“ a zdůrazňuje akademickou povahu zkoumání; avšak stane se nepochybně přijatelným, jestliže budeme interpretovat pojem „badatel“ stejně obsáhle jako Emerson. Druhý termín, „filologie“, vyvolává mnohá nedorozumění. V minulosti byl používán tak, že zahrnoval nejen veškeré literární a lingvistické zkoumání, ale i zkoumání všech výtvorů lidského ducha. Přestože byl nejvíce módní v devatenáctém století v Německu, stále přežívá v názvech takových odborných časopisů jako *Modern Philology*, *Philological Quarterly* a *Studies in Philology*. Boeckh, který napsal fundamentální *Encyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften* (1877; jeho práce je však založena na přednáškách, které zčásti pocházely již z roku 1809),¹ definoval „filologii“ jako „poznání známého“ a tedy jako zkoumání jazyka a literatury, umění a politiky, náboženství a sociálních zvyků. Boeckhova filologie, která je prakticky totožná s Greenlawovou „literární historií“, byla zřejmě motivována potřebami klasického bádání, pro něž je pomoc historie

a archeologie zřejmě zvláště nezbytná. U Boeckha je zkoumání literatury pouze jedním odvětvím filologie, jež je chápána jako celistvá věda o civilizaci, zvláště jako věda o tom, co společně s německým romantismem nazýval „národním duchem“. Dnes se termín „filologie“ – díky své etymologii a mnoha existujícím pracím odborníků – často chápe tak, že znamená lingvistiku, zvláště historickou mluvnici a zkoumání minulých forem jazyků. Protože tento termín má tolik významů, a tak různých, bude nejlépe, když se jej vzdáme.

Dalším alternativním termínem pro označení práce literárního badatele je „výzkum“ [research]. Tento termín je však zřejmě obzvláště nešťastný, neboť klade důraz na pouze předběžné pátrání po materiálu a vytváří, alespoň se to zdá, nepřijatelné rozlišení mezi materiálem, po němž je nutno „pátrat“, a tím, který je snadno k dispozici. Například navštívíme-li Britské museum, abychom si přečetli vzácnou knihu, bude se jednat o „výzkum“. Usadíme-li se doma v křesle a budeme-li si číst přetisk téže knihy, bude se údajně jednat o jiný duševní proces. Termín „výzkum“ nanejvýš označuje určité předběžné operace, jejichž rozsah a povaha se budou značně lišit podle povahy problému. Nepoukazuje však dostatečně k subtilním záležitostem, které jsou pro zkoumání literatury specifické, jako je interpretace, charakterizace a hodnocení.

V rámci našeho „vlastního oboru zkoumání“ jsou zjevně nejdůležitější rozlišení mezi literární teorií, kritikou a historií. Za prvé se jedná o rozlišení mezi pohledem na literaturu jako na simultánní řád, a pohledem, který literaturu vidí především jako řadu děl uspořádaných v chronologickém pořadí a pojímaných jako součást historického procesu. Ale

existuje i další rozlišení: mezi zkoumáním principů a kritérií literatury a zkoumáním konkrétních literárních uměleckých děl, ať již je sledujeme izolovaně nebo v chronologické řadě. Na tyto rozdíly zřejmě nejlépe upozorníme tak, že za „literární teorii“ budeme považovat zkoumání principů literatury, jejích kategorií, kritérií a podobně, zatímco zkoumání konkrétních uměleckých děl rozdělíme na „literární kritiku“ (jejíž přístup je primárně statický) a na „literární historii“. Termín „literární kritika“ je ovšem často užíván takovým způsobem, že zahrnuje veškerou literární teorii; avšak takový úzus nebere v úvahu jedno užitečné rozlišení: Aristotelés byl teoretikem; Saint-Beuve především kritikem. Kenneth Burke je do značné míry literárním teoretikem, zatímco R. P. Blackmur je literárním kritikem. Termín „teorie literatury“ by mohl stejně dobře zahrnovat – jak to činí tato kniha – nezbytnou „teorii literární kritiky“ a „teorii literární historie“.

Tyto rozdíly jsou dosti zřejmé a jsou poměrně široce akceptovány. Méně běžně se však chápe, že takto vymezené metody nemohou být užívány izolovaně, že se navzájem tak důkladně prostupují, že 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. Ke kritériím, kategoriím a schémátům nemůžeme dospět *in vacuo*. Naopak však též platí, že není možná žádná kritika či historie bez určitého souboru otázek, určitého systému pojmů, východisek, bez určitých zevšeobecnění. Je samozřejmé, že se zde nejedná o nějaké nepřekonatelné dilema: vždy čteme s určitými předběžnými představami

avšak tyto představy měníme a modifikujeme podle toho, jakých zkušeností dále nabýváme s literárními díly. Tento proces je dialektický: je vzájemným pronikáním teorie a praxe.

Objevily se pokusy o izolaci literární historie od teorie a kritiky. Například podle F. W. Batesona² literární historie ukazuje, že A je odvozeno z B, zatímco kritika prohlašuje A za lepší než B. Podle tohoto názoru se první typ zabývá ověřitelnými fakty, zatímco druhý záležitostmi názoru a víry. Tento rozdíl je však zcela neudržitelný. V literární historii prostě neexistují žádná data, která by byla zcela neutrálními „fakty“. Hodnotové soudy jsou implikovány samotnou volbou materiálu: v prostém předběžném rozlišení mezi knihami a literaturou už jen pouze v tom, kolik místa v knize věnujeme tomu či onomu autorovi. Dokonce i pouhé zjištění data či titulu předpokládá určitý soud, na jehož základě vybíráme určitou konkrétní knihu či událost z nepřeberného počtu jiných knih a událostí. I když připustíme, že existují fakta, která jsou relativně neutrální, jako data, tituly a životopisné události, připouštíme tím pouze možnost kompilace literárních letopisů. Avšak jakákoli poněkud složitější otázka, dokonce i otázka textologické kritiky či zdrojů a vlivů, od nás vyžaduje, abychom stále činili hodnotové soudy. Výrok jako „Pope vychází z Drydena“ nejen předpokládá akt vyčlenění Drydena a Popea z nespočetných veršotepců jejich doby, nýbrž vyžaduje znalost charakteristik Drydena a Popea a poté stále zvažování, srovnávání a vyhodnocování, což jsou v podstatě kritické činnosti. Problém spolupráce Beaumonta a Fletchera zůstane neřešitelný, dokud nepřijmeme důležitý princip, totiž že určité stylistické rysy

(či prostředky) jsou vztaženy k sobě navzájem spíše než ke druhému spoluautorovi; jinak bychom museli přijmout stylistické rozdíly pouze jako danost.

Obvykle je však argumentace ve prospěch oddělení literární historie od literární kritiky založena jinak. Nepopírá se nezbytnost soudů, avšak argumentuje se tím, že literární historie má své vlastní specifické normy a kritéria, tj. normy a kritéria jiných věků. Tito stoupenci literární rekonstrukce tvrdí, že musíme vstoupit do vědomí a postojů minulých období a přijmout jejich normy, a přitom vědomě vyloučit pronikání naší vlastní předpojatosti. Tento názor, nazývaný „*historicismem*“, byl důsledně propracován v devatenáctém století v Německu, i když i tam jej kritizovali tak význační historičtí teoretikové, jako byl Ernst Troeltsch.³ Dnes se zdá, že přímo či nepřímo pronikl do Anglie a do Spojených států. Hlásí se k němu více či méně zřetelně mnozí z našich „*literárních historiků*“. Například Hardin Craig řekl, že nejnovější a nejlepší fázi bádání v poslední době bylo to, že jsme se „*vystříhali anachronistického myšlení*“.⁴ E. E. Stoll, který studoval konvence alžbětinského divadla a to, co od něj diváci očekávali, vypracovává teorii, že hlavním účelem literární historie je rekonstrukce autorova záměru.⁵ Do jisté míry je taková teorie obsažena v mnoha pokusech o zkoumání psychologických teorií alžbětinců, jako je učení o letorách nebo o vědeckých či pseudovědeckých koncepcích básníků.⁶ Rosemond Tuve se pokusil vysvětlit původ a význam metafyzické obraznosti poukazem na průpravu v ramusovské logice, jíž se dostalo Donneovi a jeho současníkům.⁷

Protože nás takovéto studie zcela jistě přesvědčí, že v růz-

ných obdobích byly pěstovány různé kritické koncepce a konvence, došlo se k závěru, že každý věk je samostatným celkem vyjádřeným svým vlastním typem poezie neso-
souměřitelným s jakýmkoli jiným typem. Tento názor byl upřímně a přesvědčivě vyložen Frederickem A. Pottlem v jeho práci *Idiom of Poetry*.⁸ Pottle své stanovisko nazývá „kritickým relativismem“ a hovoří o tom, že v dějinách poezie dochází k hlubokým „posunům senzibility“ a k „totální diskontinuitě“. Jeho výklad je o to cennější, že jej spojuje s přijetím absolutních měřítek v etice a náboženství.

V nejlepším případě tato koncepce „literárních dějin“ klade nároky na naši představivost, „empatii“, hlubokou kongenialitu s věkem minulosti či zaniklým vkusem. Byly podniknuty úspěšné pokusy o rekonstrukci obecného ná-
 zoru na život, postojů, koncepcí, předsudků a základních pre-
 mis mnoha civilizací. Víme toho mnoho o řeckém postoji k bohům, ženám a otrokům; můžeme do značných podrobností popsat středověkou kosmologii; a existují pokusy uká-
 zat odlišné vnímání či přinejmenším různé umělecké tradice a konvence byzantského a čínského umění. Zvláště v Ně-
 mecku existuje velké množství studií, v mnoha případech ovlivněných Spenglerem, o člověku gotiky, o člověku baroka; ti všichni údajně žili ve svém vlastním světě a ostře se od-
 lišovali od naší doby.

Ve zkoumání literatury vedl tento pokus o historickou rekonstrukci k silnému důrazu na autorův záměr, o němž se předpokládá, že jej lze zkoumat v rámci dějin kritiky a lite-
 rárního vkusu. Obvykle se předpokládá, že pokud můžeme tento úmysl zjistit a pokud můžeme konstatovat, že jej au-
 tor naplnil, můžeme se také zbavit problému kritiky. Autor

posloužil dobovému účelu a není ani žádná potřeba, ani možnost jeho dílo dále kritizovat. Tato metoda tak vede k uznání jediné kritické normy, totiž úspěchu u autorových současníků. V tom případě dojdeme nejen k jednomu či dvěma, nýbrž k doslova stovkám nezávislých, odlišných a vzájemně se vylučujících koncepcí literatury, z nichž každá je svým způsobem „správná“. Ideál poezie je rozbit na tolik kousků, že z něj nic nezbyvá: nutně to vede k anarchii či spíše k nivelizaci všech hodnot. Dějiny literatury jsou zredukovány na řadu oddělených, a tudíž vposledku nesrovnatelných fragmentů. Umírněnější je názor, že existují protichůdné poetické ideály, které se navzájem tak liší, že nemají žádného společného jmenovatele: klasicismus a romantismus, ideál Popea a Wordswortha, poezie přímé výpovědi a poezie náznaková vyjadřující smysl nepřímou.

Myšlenka, podle níž vlastním předmětem literární historie je „intence“ autora, je však zcela chybná. Význam uměleckého díla se nevyčerpává úmyslem, s nímž bylo vytvořeno, ba dokonce s ním ani není ekvivalentní. Jakožto systém hodnot žije umělecké dílo nezávislým životem. Celkový význam díla nelze definovat jen jako jeho význam pro autora a jeho současníky. Je spíše výsledkem procesu narůstání, tzn. dějin kritických hodnocení mnohými čtenáři v mnoha historických obdobích. Zdá se, že je nepotřebné a vlastně i nemožné prohlásit, jako to činí stoupenci historické rekonstrukce, že celý tento proces je irelevantní a že se pouze musíme vrátit až k jeho počátku. I když se zabýváme posuzováním minulosti, je prostě nemožné přestat být člověkem dvacátého století: nemůžeme zapomenout na asociace našeho vlastního jazyka, na nově získané postoje, na dopad

a význam uplynulých století. Jako čtenáři se nemůžeme stát současníky Homéra či Chaucera, či diváky v divadle Dionýzia Athénskeho nebo v londýnském divadle Globe. Vždycky bude existovat rozhodující rozdíl mezi aktem imaginativní rekonstrukce a skutečnou participací na minulém hledisku. Nemůžeme vsutku věřit v Dionýzia a zároveň se mu smát, jak možná činilo publikum Euripidových *Bakchantek*,⁹ a jen málokdo z nás dokáže přijmout Dantovy krahý Pekla a horu Očistec za doslovnou pravdu. I kdybychom opravdu dokázali rekonstruovat význam, který měl *Hamlet* pro soudobé publikum, jen bychom jej ochudili. Podlačili bychom legitimní významy, které v *Hamletovi* našly pozdější generace. Znemožnili bychom možnost nové interpretace. Toto není obhajoba svévolného, subjektivního a chybného výkladu; problém rozlišení mezi „správným“ a chybným čtením zůstane; tento problém bude vyžadovat řešení v každém konkrétním případě. Historického badatele nespokojí posuzování uměleckého díla pouze z hlediska naší doby – což je privilegiem praktikujícího kritika, který bude přehodnocovat minulost z hlediska potřeb dnešních lidí či hnutí. Může také pro něj být poučné, když se podívá na umělecké dílo z hlediska jakéhosi třetího období, jiného než doba dnešní či autorova, nebo když bude studovat celou historii interpretace a kritiky díla, které mu poslouží jako vodítko k jeho celkovému významu.

V praxi jsou takové jednoznačné volby mezi historickým a dnešním hlediskem stěží myslitelné. Musíme se vyvarovat jak falešného relativismu, tak falešného absolutismu. Hodnoty rostou z historického procesu hodnocení, který nám také pomáhají pochopit. Odpovědi na historický relativis-

mus není doktrinářský absolutismus, který se odvolává na „neměnnou lidskou podstatu“, či na „univerzalitu umění“. Musíme spíše přijmout názor, pro nějž je zřejmě vhodný termín „perspektivismus“. Musíme být schopni dát umělecké dílo do vztahu k hodnotám jeho doby a všech období následujících. Umělecké dílo je jak „věčné“ (tj. uchovává si určitou totožnost), tak „historické“ (tj. prochází vývojovým procesem, který je možno sledovat). Relativismus redukuje dějiny literatury na řadu oddělených, a proto diskontinuitních fragmentů, zatímco většina absolutistických teorií slouží buď jen přechodné každodenní situaci, nebo jsou založeny (podobně jako normy nových humanistů, marxistů a novotomistů) na určitém abstraktním neliterárním ideálu, který neodpovídá historické pestrosti literatury. „Perspektivismus“ uznává, že existuje pouze jedna poezie, jedna literatura, která je ve všech obdobích srovnatelná, která se rozvíjí, mění, která je plná možností. Literatura není ani řadou jedinečných děl, která nemají nic společného, ani řadou děl, uzavřených v časových cyklech romantismu či klasicismu, věku Popeova a věku Wordsworthova. Nejedná se samozřejmě ani o „jednotlivé univerzum“ stejnosti a neměnnosti, které bylo ideálem staršího klasicismu. Nemá pravdu ani absolutismus, ani relativismus; avšak dnes je nebezpečnější – alespoň v Anglii a ve Spojených státech – relativismus, který se rovná anarchii hodnot, rezignaci na úlohu kritiky.

Prakticky vzato nebyly nikdy napsány žádné dějiny literatury bez stanovení určitých principů výběru a určitých pokusů o charakteristiku a hodnocení. Literární historikové, kteří popírají důležitost kritiky, jsou sami nevědomými

a obvykle odvozenými kritiky, kteří pouze převzali tradiční mýty a renomé. Dnes se obvykle jedná o opožděné romaníky, kteří se uzavřeli všem ostatním typům umění, zvláště moderní literatuře. Jak však velmi případně poznamenal R. G. Collingwood: „Člověk, který prohlašuje, že ví, co činí Shakespeara básníkem, zároveň mlčky tvrdí, že ví, zda je básníčkou slečna Steinová. A jestliže jí není, tak proč.“¹⁰

Zvláště negativním důsledkem onoho „badatelského“ postoje se stalo vyloučení novodobé literatury ze seriózního zkoumání. Termín „moderní literatura“ býval u učenci interpretován tak široce, že málokteré z děl, která vznikla od dob Miltonových, bylo uznáno za dost důvěryhodné, aby se mohlo stát předmětem zkoumání. Od té doby se literatura osmnáctého století stala běžnou a pozitivně hodnocenou součástí tradičně zaměřených dějin literatury. Stala se dokonce módní, neboť jako by nabízela únik do graciéznějšího, stabilnějšího a hierarchičtějšího světa. Badatelé již začínají věnovat pozornost i romantickému období a druhé polovině devatenáctého století a v akademickém světě se již objevilo několik tvrdohlavců, kteří obhajují a praktikují vědecké zkoumání současné literatury.

Proti zkoumání žijících autorů lze namítnout pouze to, že badatel ještě nemůže zkoumat autora z perspektivy uzavřeného díla, že výklad pozdějších děl ještě nemůže osvětlit to, co vyplývá z děl dřívějších. Avšak tato nevýhoda, která může platit jen pro autory, u nichž je patrný vývoj, je zřejmě nevýznamná ve srovnání s výhodami, které plynou z toho, že známe prostředí i dobu a z možností osobního seznámení se, vyptávání se nebo alespoň korespondence. Jestliže smejí za zkoumání mnozí druhořadí nebo i úplně podřadí

autoři minulosti, stojí za zkoumání i prvořadí, ba i druhořadí autoři naší doby. Akademičtí učenci jsou bojácní, obvykle jim schází vnímavost, a proto se jim nechce do vlastních úsudků. Přiznávají, že čekají na „verdict věků“, a neuvědomují si, že to může být jen verdict jiných kritiků a čtenářů, včetně jiných profesorů. Celá ta údajná imunita literárního historika vůči kritice a teorii je veskrze falešná, a to z prostého důvodu: každé umělecké dílo existuje nyní, je přímo přístupné vnímání a je řešením určitých uměleckých problémů, ať již vzniklo včera nebo před tisíci léty. Bez stálého odvolávání se na kritické principy je nelze analyzovat, charakterizovat nebo hodnotit. „Literární historik musí být kritikem už i jen proto, aby byl historikem.“¹¹

A naopak, literární historie je velmi důležitá pro literární kritiku, neboť kritika není pouhým vysoce subjektivním vyslovením toho, co se nám líbí nebo ne. Kritik, který by neusiloval o poznání veškerých historických vztahů, by se neustále dopouštěl chybných soudů. Nemohl by vědět, které dílo je originální a které odvozené; a – díky své neznalosti historických podmínek – by konkrétní umělecká díla neustále chybně interpretoval. Kritik, který nezná historii nebo ji zná jen málo, má sklon k ukvapeným domněnkám, k tomu, aby se pouštěl do autobiografických „dobrodružství ve světě mistrovských děl“; bude se vcelku vyhýbat zájmu o vzdálenější minulost a spokojí se s tím, že ji přenechá archeologům a „filologům“.

To lze doložit na středověké literatuře, zvláště na literatuře anglického středověku, která byla jen zřídka – výjimkou je možná Chaucer – zkoumána z estetického a kritického hlediska. Mnohé z anglosaské poezie nebo bohaté středově-

že lyriky by získalo odlišnou perspektivu, kdybychom k této literatuře přistoupili z hlediska moderní senzibility; stejně jako by zavedení historických hledisek a systematické zkoumání genetických problémů mohlo do značné míry osvětlit současnou literaturu. Běžná vzájemná odtrženost literární kritiky a literární historie oběma stranám uškodila.

OBECNÁ, SROVNÁVACÍ A NÁRODNÍ LITERATURA

*

V rámci zkoumání literatury jsme rozlišili mezi teorií, historií a kritikou. Nyní použijeme jiné základny pro rozlišení a pokusíme se o systematickou definici srovnávací, obecné a národní literatury. Termín „srovnávací“ literatura činí vskutku potíže, což je nepochybně jedním z důvodů, proč tento důležitý způsob zkoumání literatury nepřinesl očekávané akademické výsledky. Zřejmě prvním, kdo tento termín použil v angličtině, byl Matthew Arnold ve svém překladu Ampèrova termínu „*histoire comparative*“ (1848). Francouzi dali přednost termínu použitému předtím Villemainem, který hovořil o „*littérature comparée*“ (1829) po vzoru Cuvierovy *Anatomie comparée* (1800). Němci hovoří o „*vergleichende Literaturgeschichte*“.¹ Žádné z těchto různě utvořených přídavných jmen však není příliš objasňující, protože srovnávání je metoda, kterou používá každá kritika a vědy a vůbec nepřináší přiměřený popis specifických postupů zkoumání literatury. Formální srovnávání literatur – nebo i hnutí, postav a děl – se zřídka stalo ústředním tématem literární historie, i když taková kniha, jako je *Minuet* F. C. Greena,² srovnávající různé aspekty francouzské a anglické literatury osmnáctého století, může být poučná nejen při definování paralel a podobností, nýbrž i rozdílů mezi literárním vývojem u různých národů.

V praxi termín „srovnávací“ literatura zahrnoval a dosud zahrnuje dosti odlišné oblasti zkoumání a skupiny problémů. Za prvé může znamenat zkoumání orální literatury, zvláště pohádkových témat a jejich migrace; jak a kdy vstoupila do „vyšší“, „umělecké“ literatury. Tento typ problému lze odkázat do říše folkloristiky, důležitého oboru bádání, který se jen zčásti opírá o estetická fakta, neboť studuje celkovou civilizaci „lidu“, jeho kroje a zvyky, pověry a nástroje i jeho umění. Musíme však podpořit názor, že zkoumání orální literatury je nedílnou součástí literárního bádání, neboť je nelze odtrhnout od zkoumání psaných děl. Mezi orální a písemnou literaturou byla a dosud je stálá interakce. Aniž zajdeme do krajnosti takových folkloristů, jako je Hans Naumann,³ kteří považují většinu orální literatury za *gesunkenes Kulturgut*, můžeme uznat, že orální literaturu hluboce ovlivnila psaná literatura vyšších tříd. Na druhé straně musíme předpokládat lidový původ mnoha základních literárních žánrů a témat a máme k dispozici hojnost důkazů o sociálním vzestupu lidové literatury. Nepopíratelným faktem je přitom začlenění rytířských romancí a trubadúrské lyriky do folkloru. Přestože by tento názor šel rovněž oproti romantikům, kteří věřili v tvořivost lidu a dávnou stáří lidového umění, jsou nicméně lidové balady, pohádky a legendy, jak je dnes známe, často pozdního data a jsou odvozeny z kultury vyšších tříd. Avšak pro každého literárního vědce, který chce porozumět procesům literárního vývoje, původu a rozvoji našich literárních žánrů a prostředků, musí být zkoumání orální literatury důležité. To se ostatně bohužel zabývalo výlučně zkoumáním témat a jejich migrací z jedné země do druhé, tj. surovinami moderních li-

teratur.⁴ V poslední době však folkloristé stále více obracejí pozornost ke zkoumání modelů, forem a prostředků, k morfologii literárních forem, k problémům vypravěče a publika vyprávění, a tak připravují půdu pro těsnější začlenění svých úvah do celkové koncepce literárního bádání.⁵ Ačkoli zkoumání orální literatury má své specifické problémy, třeba ty, které jsou spojeny s předáváním a sociálním zasazením,⁶ jeho fundamentální problémy jsou nepochybně stejné jako u literatury psané; a existuje souvislost orální a psané literatury, která nebyla nikdy přerušena. Badatelé zkoumající moderní evropské literatury tyto otázky k vlastní škodě opomíjejí, zatímco literární historikové ve slovanských a skandinávských zemích, kde folklor dosud je – nebo donedávna byl – živý, jsou s tímto výzkumem v daleko lepším kontaktu. Avšak „srovnávací literatura“ je stěžejním termínem, kterým bychom mohli označit zkoumání orální literatury.

V jiném smyslu je termín „srovnávací“ literatura omezen na zkoumání vztahů mezi dvěma či více literaturami. Takto jej používá úspěšná škola francouzských *comparatistes*, představovaných zesnulým Fernandem Baldenspergerem a shromážděných kolem *Revue de littérature comparée*.⁷ Tato škola věnovala pozornost – někdy mechanicky, avšak jindy se značnou zručností – takovým otázkám, jako jsou ohlas, vliv a sláva Goethova ve Francii a Anglii a jeho pronikání do těchto zemí, a obdobně Ossiana, Carlylea a Schillera ve Francii. Rozvinula metodologii, která přesahuje pouhé shromažďování informací o recenzích, překladech a vlivech, a věnuje důkladnou pozornost obrazu či pojetí určitého autora v určité době a takovým rozličným faktorům zprostředkování, jako jsou periodika, překladatelé, salony a ces-

tovatelé, a rovněž „recepčnímu faktoru“, zvláštní atmosféře a literární situaci, do níž je cizí autor importován. Vcelku bylo nahromaděno mnoho důkazů o značné jednotě literatur, zvláště západoevropských. Nesmírně vzrostly naše znalosti o „zahraničním obchodě“ mezi literaturami.

Avšak tato koncepce „srovnávací literatury“ má také – jak jistě každý uzná – své specifické obtíže.⁸ Zdá se, že z nahromadění takovýchto studií nemůže vzniknout žádný zřetelně odlišný systém. Neexistuje žádné metodologické rozlišení mezi zkoumáním „Shakespearu ve Francii“ a zkoumáním „Shakespearu v Anglii osmnáctého století“, či mezi zkoumáním vlivu Poea na Baudelaira a zkoumáním vlivu Drydena na Popea. Pokud jsou srovnávání literatur oddělena od zkoumání celé národní literatury, mají tendenci omezit se na vnější problémy zdrojů a vlivů, ohlasu a slávy. Takováto zkoumání nám neumožňují analyzovat a posuzovat individuální umělecké dílo nebo i jen uvažovat o celé jeho složité genezi. Místo toho se věnují buď takovým ozvukům mistrovského díla, jako jsou překlady a nápodoby, často z periferií autorů, nebo prehistorii mistrovského díla, migracím a rozšíření jeho témat a forem. Takto pojatá „srovnávací literatura“ klade důraz na externí faktory a úpadek tohoto typu „srovnávací literatury“ v posledních desetiletích odráží všeobecný odvrát od důrazu na pouhá „fakta“, zdroje a vlivy.

Tato koncepce však všem těmto kritikám čelí tím, že ztotožňuje „srovnávací literaturu“ se zkoumáním literatury v její celistvosti, se „světovou literaturou“, s „obecnou“ či „univerzální“ literaturou. S takto naznačeným ztotožňováním jsou spojeny určité obtíže. Termín „světová literatura“,

překlad Goethovy Weltliteratur,⁹ je patrně zbytečně grandiózní; je v něm implikováno, že literatura by měla být studována ve všech pěti světadílech, od Nového Zélandu až po Island. Ve skutečnosti neměl Goethe nic takového na mysli. Termínem „světová literatura“ chtěl naznačit dobu, kdy všechny literatury splynou v jednu. Je to ideál sjednocení všech literatur v jedné velké syntéze, kde by každý národ hrál svůj part v univerzálním koncertu. Goethe sám to však považoval za velmi vzdálený ideál a věděl, že žádný národ není ochoten vzdát se své individuality. Dnes jsme možná ještě vzdálenější takovému stavu splynutí a asi bychom dodali, že si ani nemůžeme vážně přát, aby rozdíly mezi národními literaturami vymizely. Termín „světová literatura“ je často užíván ve třetím smyslu. V tomto významu je to velká pokladnice klasiků, jako Homér, Dante, Cervantes, Shakespeare a Goethe, jejichž věhlas se rozšířil po celém světě a přetrval po dlouhou dobu. Tento termín se tak stal synonymem „mistrovských děl“, výběru z literatury; má své kritické a pedagogické oprávnění, avšak stěžejí může uspokojit badatele, který se nemůže omezit jen na nejvyšší vrcholy, má-li pochopit celá pohoří, nebo, prostě a neobrazně vyjádřeno, veškerou historii a změnu.

Termín „obecná literatura“, kterému bychom snad dali přednost, má jiné nevýhody. Původně znamenal poetiku či teorii a principy literatury. V posledních desetiletích se Paul Van Tieghem¹⁰ pokusil tohoto termínu použít k označení zvláštní koncepce stojící proti „srovnávací literatuře“. Podle něj „obecná literatura“ studuje ty směry a literární tvary, které přesahují hranice národa, zatímco „srovnávací literatura“ studuje vzájemné vztahy mezi dvěma či více literaturami.

mi. Avšak jak můžeme určit, zda kupříkladu ossianismus je tématem „obecné“, nebo „srovnávací“ literatury? Nemůžeme provést platné rozlišení mezi vlivem Waltera Scotta v cizině a mezinárodní módou historického románu. „Srovnávací“ a „obecná“ literatura nevyhnutelně splývají. Snad by bylo nejlepší hovořit prostě o „literatuře“.

Ať se již koncepce univerzální literární historie dostane do jakýchkoli obtíží, je důležité uvažovat o literatuře v její celistvosti a sledovat růst a vývoj literatury bez ohledu na lingvistická rozlišení. Silným argumentem pro „srovnávací“ či „obecnou“ literaturu nebo jen „literaturu“ je zřejmá nesprávnost představy o do sebe uzavřené národní literatuře. Nejmenším západní literatura tvoří jednotu, celek. Není možno pochybovat o vzájemné kontinuitě literatury řecké, latinské, západní středověké literatury a hlavních moderních literatur, a aniž bychom snižovali důležitost orientálních vlivů, zvláště bible, musíme uznat těsnou jednotu, která zahrnuje literaturu celé Evropy, Ruska, Spojených států a Latinské Ameriky. Tento ideál předvíдали a v rámci svých omezených prostředků naplnili zakladatelé literární historie na začátku devatenáctého století: muži, jako byli Schlegel, Bouterwek, Sismondi a Hallam.¹¹ Poté se však další růst nacionalismu spojil s důsledky rostoucí specializace, a to vedlo ke stále zúženějšímu provinciálnímu zkoumání národních literatur. Ve druhé polovině devatenáctého století však ideál univerzální literární historie ožil díky vlivu evoluční teorie. Prvními, kdo praktikovali „srovnávací literaturu“, byli folkloristé a etnografové, kteří – do značné míry pod vlivem Herberta Spencera – studovali původ literatury, její rozmanitost v orálních literárních formách a její přerůstání do

rané epiky, dramatu a lyriky.¹² Evoluční teorie však historii moderních literatur příliš nepoznamenala, a když přišla s příliš těsnou paralelou mezi změnami v literatuře a biologické evoluci, zjevně ztratila svoji dobrou pověst. Spolu s tím došlo i k úpadku ideálu univerzální literární historie. Naštěstí se v posledních letech objevilo mnoho příznaků ohlašujících návrat k ambicím obecné literární historiografie. Práce Ernesta Roberta Curtiuse *Evropské literatury a latinský středověk* (1948), která s úžasnou erudicí sleduje celou západní tradici, a *Mimesis* (1946) Ericha Auerbacha, dějiny realismu od Homéra po Joyce založené na citlivých stylistických analýzách jednotlivých pasáží,¹³ jsou ukázkami úspěšného bádání, které ignoruje existující nacionalismy a přesvědčivě ukazuje jednotu západní civilizace i životnost dědictví klasického starověku a středověkého křesťanství.

Bude nutno znovu napsat literární historii jako syntézu, jako literární historii v nadnárodním měřítku. Literární komparatistika v tomto smyslu bude klást vysoké nároky na jazykové znalosti našich badatelů. Vyžaduje to rozšíření perspektiv, potlačení lokálního a provinciálního cítění, což není nic snadného. Literatura je však jedna, stejně jako umění a lidstvo, a v této koncepci spočívá budoucnost zkoumání dějin literatury.

V rámci této ohromné oblasti, která je v praxi totožná s celou literární historií, nepochybně existují podskupiny, jejichž hranice se někdy shodují s hranicemi jazykovými. Především v Evropě existují skupiny tří hlavních jazykových rodin – germánské, románské a slovanské literatury. Zvláště románské literatury byly často zkoumány v těsném vzájemném vztahu již od dob Bouterwekových až po pokus

Leonarda Olschkiho napsat historii středověkého období všech těchto literatur.¹⁴ V oblasti germánských literatur bylo srovnatelně studováno pouze jejich raně středověké období, kdy, jak dnes pociťujeme, stály ještě velmi blízko obecné reutonské civilizaci.¹⁵ I přes obvyklý odpor polských badatelů se zdá, že značná jazyková podobnost slovanských literatur spolu se společnými lidovými tradicemi, zasahujícími až do metrických forem, vytvářejí základnu pro společnou slovanskou literaturu.¹⁶

Historie témat, forem, prostředků a žánrů je zjevně mezinárodní. I když většina našich žánrů pochází z literatury Řecka a Říma, byly tyto žánry ve středověku značně modifikovány a rozmnoženy. Dokonce i historie metriky je mezinárodní, i když je úzce spjata s jednotlivými jazykovými systémy. Navíc velké literární směry a styly moderní Evropy (renesance, baroko, novoklasicismus, romantismus, realismus a symbolismus) značně přesahují hranice jednoho národa, i když existují významné národní rozdílnosti ve vypracování těchto stylů.¹⁷ Také jejich zeměpisné šíření se může lišit. Například renesance pronikla do Polska, avšak nikoli do Ruska či do Čech. Barokní styl zaplavil celou východní Evropu včetně Ukrajiny, avšak vlastního Ruska se prakticky nedotkl. Mohou také existovat značné chronologické rozdílnosti: barokní styl přežil v rolnických civilizacích východní Evropy až do konce osmnáctého století, zatímco Západ tehdy už prošel osvícenstvím, atd. Lze vcelku konstatovat, že důležitost jazykových bariér byla v devatenáctém století až příliš zdůrazňována.

To bylo způsobeno velmi úzkým spojením mezi romanizací (většinou jazykovým) nacionalismem a vznikem

moderní systematické literární historie. Dnes pokračuje prostřednictvím takových praktických vlivů, jako je téměř úplné ztotožňování – zvláště ve Spojených státech – výuky jazyka a výuky literatury. V USA to vedlo k mimořádně výrazné ztrátě kontaktu mezi těmi, kteří se zabývají zkoumáním anglické, německé a francouzské literatury. Každá z těchto skupin má zcela odlišný ráz a používá odlišné metody. Takové odloučení je bezpochyby zčásti nevyhnutelné prostě proto, že většina lidí žije pouze v jednom jazykovém prostředí; nicméně vede ke groteskním důsledkům, diskutuje-li se o literárních problémech pouze s ohledem na názory vyjádřené v určitém jazyce a opírá-li se taková diskuse pouze o texty a dokumenty v tomto jazyce. Ačkoli jazykové rozdíly mezi evropskými literaturami budou důležité v případě určitých problémů uměleckého stylu, metra, ba dokonce i žánru, je zřejmé, že pro mnohé problémy historie idejí, včetně kritických, je takovéto rozlišování neudržitelné; homogenním materiálem je prováděn umělý řez a píší se historické práce o ideologických ozvucích, které jsou náhodou vyjádřeny v angličtině, němčině nebo francouzštině. Přehnaná pozornost věnovaná jednomu jazyku je zvláště škodlivá pro zkoumání středověké literatury, protože ve středověku byla hlavním literárním jazykem latina a Evropa tehdy tvořila velmi těsnou intelektuální jednotu. Dějiny středověké anglické literatury, které opomíjejí ohromné množství spisů v latině a anglonormanštině, podávají falešný obraz literární situace v Anglii i obecné kultury.

Z této argumentace ve prospěch srovnávací literatury samozřejmě neplyne, že bychom měli zanedbávat zkoumání jednotlivých národních literatur. Skutečně, za ústřední by-

chom měli považovat právě problém „národnosti“, problém odlišných příspěvků jednotlivých národů k tomuto obecnému literárnímu procesu. Ale místo aby byl tento problém teoreticky jasně prostudován, byl zamlžen nacionalistickým citěním a rasovými teoriemi. Održení konkrétních příspěvků anglické literatury od literatury obecné, což je fascinující problém, by mohlo vést k posunu perspektivy a ke změně hodnocení i velkých postav. V každé národní literatuře vznikají podobné problémy s určením přesného podílu oblastí a měst. Taková přehnaná teorie, jakou předložil Josef Nadler,¹⁸ který tvrdí, že je schopen rozlišit rysy a vlastnosti každého německého kmene a oblasti a jejich odraz v literatuře, by nás neměla odvádět od uvažování o těchto problémech, které jsou zřídka kdy zkoumány s nějakou znalostí faktů a pomocí nějaké koherentní metody. Mnohé, co bylo napsáno o úloze Nové Anglie, Středozápadu a Jihu v historii americké literatury, a většina spisů o regionalismu není ničím víc než výrazem zbožných přání lokálního patriotismu a nechuti k centralizačním tlakům. Každá objektivní analýza bude muset rozlišovat otázky týkající se rasového původu autorů a sociologické otázky týkající se původu a prostředí od otázek zabývajících se skutečným vlivem krajiny a otázek literární tradice a módy.

Problémy s „národností“ se zvláště zkomplikují v okamžiku, kdy se budeme muset rozhodnout, zda literatury v němže jazyce jsou odlišnými národními literaturami, jako například americká a moderní irská, které odlišné nepochybně jsou. Musíme odpovědět na otázku, proč Goldsmith, Sterne a Sheridan nepatří do irské literatury, zatímco Yeats a Joyce ano. Existuje samostatná belgická, švýcarská či

rakouská literatura? Není příliš snadné určit okamžik, kdy literatura psaná v Americe přestala být „koloniální anglickou“ a stala se nezávislou národní literaturou. Jedná se o pouhý fakt politické nezávislosti? Je to dáno národním vědomím autorů samých? Nebo použitím národní tematiky a „místního koloritu“? Či snad vznikem určitého národního literárního stylu?

Teprve po vyřešení těchto problémů budeme schopni napsat dějiny národních literatur, které nebudou pouhými zeměpisnými či jazykovými kategoriemi, a budeme schopni přesně analyzovat způsob, jakým každá národní literatura vstupuje do evropské tradice. Univerzální literatura a literatury národní se navzájem podmiňují. Převládající evropská konvence je v každé zemi modifikována: i v jednotlivých zemích existují centra vyzařování a výstřední a individuálně velké postavy, které odlišují jednu národní tradici od druhé. Kdybychom dokázali přesně určit podíl jedné i druhé, poznali bychom mnohé z toho, co v celé literární historii stojí za poznání.

POZNÁMKY

1. Přesný záměr je v práci Stephen Pearsa *The Map in China* (Lon-
don 1937).
2. Viz bibliografie, kap. 1.
3. A. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, London 1924, str. 120,
234.
4. Wilhelm Dilthey, *Einführung in die Geisteswissenschaften*, Berlin
1951.
5. Wilhelm Windelband, *Geschichte und Naturwissenschaften*, Straß-
burg 1894, *Verstehen und Erklärung*, 2. ed., Tübingen 1907, str. 11,
126, 126-29.
6. Heinrich Rickert, *Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbil-
dung*, Tübingen 1915, též *Kulturgeschichte und Naturwissen-
schaft*, Tübingen 1921.
7. A. D. Xénopol, *Les Principes fondamentaux de l'Histoire*, Paris 1894;
2. ed., pod názvem *La Théorie de l'Histoire*, Paris 1907; Benedetto
Croce, *History as the Study of Liberty*, New York 1942 (první
vyd. 1933).
8. Jde o problém, který se objevil nejprve u Blaisea Pascalova, a
The Problems of Historical Knowledge, New York 1938; Raymond
Aron, *La philosophie aréopag de l'Histoire*, Paris 1938.
9. Louis Czezanus, *L'Évolution psychologique de la méthode en Ang-
leterre*, Paris 1926, a dříve též práce E. Legue a L. Cazanau,
Études de la méthode anglaise, Paris 1928 (anglický překlad
H. D. Irvine a W. D. Macdonald, 2. vyd., London 1966/7).
10. Viz W. R. Inge, in: „The Structure of the Concept 'Universal' in
Language”, *PMLA*, LXII (1947), str. 282-83; předtím v *The Mental
Map*, Lexington Ky 1954, str. 49-57; Sven Eklund, „The Background
and Development in English Conception of the Difference of Generali-
zation and Particularity”, *opusc.*, str. 147-52.
11. E. G. Collingwood, „Are History and Science Different Kinds of
Knowledge?”, *Mind*, XXXI (1922), a *Philosophy: Social and
Cultural Dynamics*, Oxfords 1957, svazek I, str. 153-74, str.

1. KAPITOLA

Literatura a její zkoumání

- 1) Názor zastávaný v práci Stephena Pottera *The Muse in Chains*, London 1937.
- 2) Viz bibliografii, kapitola 19, oddíl IV.
- 3) I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, London 1924, str. 120, 251.
- 4) Wilhelm Dilthey, *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, Berlin 1883.
- 5) Wilhelm Windelband, *Geschichte und Naturwissenschaft*, Strassburg 1894. Přetištěno v *Präludien*, 5. ed., Tübingen 1907, sv. 11, str. 136-60.
- 6) Heinrich Rickert, *Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung*, Tübingen 1913; také *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft*, Tübingen 1921.
- 7) A. D. Xénopol, *Les Principes fondamentaux de l'histoire*, Paris 1894; 2. ed., pod názvem *La Théorie de l'histoire*, Paris 1908; Benedetto Croce, *History as the Story of Liberty*, New York 1940 (nové vyd. 1955).
- 8) Širší pojednání těchto problémů najdeme u Maurice Mandelbauma, *The Problem of Historical Knowledge*, New York 1938; Raymond Aron, *La philosophie critique de l'histoire*, Paris 1938.
- 9) Louis Cazamian, *L'Evolution psychologique de la littérature en Angleterre*, Paris 1920, a druhá část práce E. Legouis a L. Cazamian, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris 1924 (anglický překlad H. D. Irvine a W. D. MacInnes, dva svazky, London 1926-7).
- 10) Viz W. K. Wimsatt, jr., „The Structure of the ‚Concrete Universal‘ in Literature“, *PMLA*, LXII (1947), str. 262-80 (přetištěno v *The Verbal Icon*, Lexington Ky 1954, s. 69-83); Scott Elledge, „The Background and Development in English Criticism of the Theories of Generality and Particularity“, tamtéž, str. 147-82.
- 11) R. G. Collingwood, „Are History and Science Different Kinds of Knowledge?“, *Mind*, XXXI (1922), a Pitirim Sorokin, *Social and Cultural Dynamics*, Cincinnati 1937, svazek I, str. 168-74, atd.

2. KAPITOLA

Podstata literatury

- 1) Edwin Greenlaw, *The Province of Literary History*, Baltimore 1931, str. 174.
- 2) Mark van Doren, *Liberal Education*, New York 1943.
- 3) Thomas C. Pollock, *The Nature of Literature*, Princeton 1942.
- 4) Závažná je zde většina prací E. E. Stolla. Viz také L. L. Schücking, *Charakterprobleme bei Shakespeare*, Leipzig 1919 (anglický překlad London 1922) a L. C. Knights, *How Many Children Had Lady Macbeth?*, Cambridge 1933 (přetištěno v *Explorations*, London 1946, str. 15-54). Novodobé zpracování problému konvencionalismus vs. naturalismus v dramatu najdeme u S. L. Bethell, *Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition*, Durham, N. C. 1944, a Eric Bentley, *The Playwright as Thinker*, New York 1946.
- 5) Postřehy o problematice času v románu najdeme u Edwina Muira, *The Structure of the Novel*, London 1928. Co se týče problematiky času v jiných žánrech viz T. Zielinski, „Die Behandlung gleichzeitiger Vorgänge im antiken Epos“, *Philologus, Supplementband*, VIII (1899-1901), str. 405-990; Leo Spitzer, „Über zeitliche Perspektive in der neueren französischen Lyrik“, *Die neueren Sprachen*, XXXI (1923), s. 241-66 (přetištěno v *Stilstudien*, II, München 1928, str. 50 až 83); Oskar Walzel, „Zeitform im lyrischen Gedicht“, *Das Wortkunstwerk*, Leipzig 1926, str. 277-96. V nedávné době (dílem zásluhou vlivu existencialistické filozofie) se problematice času v literatuře věnuje velká pozornost. Viz Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain*, Paris, anglický překlad Baltimore 1956, a *La Distance intérieure*, Paris 1952, anglický překlad Baltimore 1959; A. A. Mendilow, *Time and the Novel*, London 1952; Hans Meyerhoff, *Time in Literature*, Berkeley, Cal. 1955. Viz také Emil Staiger, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, Zürich 1939, 2. ed. 1953; Günther Müller, *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst*, Bonn 1946.
- 6) Wordsworthova „We Are Seven“ je příkladem nefigurativní básně. Příklad básně postrádající obrazy je Roberta Bridge „I love all beauteous things, I seek and adore them“. Termín „poezie výpověď“

- di“ byl poprvé užít Markem van Dorenem v jeho obraně Drydenovy poezie (viz *John Dryden, A Study of his Poetry*, New York 1946, str. 67; původně publikováno r. 1920). Mohli bychom však tvrdit, že metafora v širokém smyslu je principem veškeré poezie. Viz např. William K. Wimsatt a Cleanth Brooks, *Literary Criticism. A Short History*, New York 1957, str. 749–50.
- 7) Adolf von Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, 3. vyd., Strassburg 1901 (anglický překlad New York 1907). Viz také Hermann Konnerth, *Die Kunsttheorie Conrad Fiedlers*, München 1909; Alois Riehl, „Bemerkungen zu dem Problem der Form in der Dichtkunst“, *Vierteljahrschrift für wissenschaftliche Philosophie*, XXI (1897), str. 283–306, XXII (1898), str. 96–114 (aplikace pojmu čisté vizuálnosti na literaturu); Benedetto Croce, „La teoria dell'arte come pura visibilità“, *Nuovi saggi di estetica*, Bari 1920, str. 239–54.
- 8) Theodor A. Meyer, *Das Stilgesetz der Poesie*, Leipzig 1901.
- 9) K této diskusi viz bibliografii k této kapitole.

3. KAPITOLA

Funkce literatury

- 1) Horatius (*Ars poetica*, verše 333–44) nám ve skutečnosti dává tři alternativní cíle poezie:
- Aut prodesse volunt aut delectare poetae
- Omne tulit lunctum qui miscuit utile dulci
- Lectorem delectando pariterque monendo...
- „Polární hereze“ – pojmání každého alternativního cíle o sobě – jsou odmítány v R. G. Collingwoodových *Principles of Art*, Oxford 1938 (kapitoly „Umění jako magie“ a „Umění jako zábava“).
- 2) Mortimer Adler, *Art and Prudence*, New York 1937, str. 35 a *passim*; K. Burke, *Counterstatement*, New York 1931, str. 151.
- 3) G. Boas, *Primer for Critics*, Baltimore 1937; T. S. Eliot, *Use of Poetry*, Cambridge, Mass. 1933, str. 113, 155.
- 4) W. T. Stace, *The Meaning of Beauty*, London 1929, str. 161.

- 5) „Plochý“ a „plastický“ jsou termíny z Forsterovy knihy *Aspects of the Novel*, London 1927, str. 103 nn. (slovensky *Aspekty románu*, Bratislava 1971).
- 6) Karen Horney, *Self-Analysis*, New York 1942, str. 38-9; E. M. Forster, c. d., str. 74.
- 7) Max Eastman, *The Literary Mind: Its Place in an Age of Science*, New York 1935, zvl. str. 155 nn.
- 8) Viz Bernard C. Heyl, *New Bearings in Esthetics and Art Criticism*, New Haven 1943, str. 51-87.
- 9) Viz Dorothy Walsh, „The Cognitive Content of Art“, *Philosophical Review*, LII (1943), str. 433-51.
- 10) Eliot, *Selected Essays*, New York 1932, str. 115-17: „Básník, který přemýšlí“, říká Eliot, „je jen básníkem, který může vyjádřit emocioní ekvivalent myšlení... Všechna velká poezie nám dává iluzi životního názoru. Když vstoupíme do světa Homérova, Sofoklova, Vergiliova, Dantova či Shakespearova, jsme náchylni uvěřit, že vnímáme něco, co může být vyjádřeno intelektuálně; jelikož každá zřetelná emoce směřuje k intelektuální formulaci.“
- 11) Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key*, Cambridge, Mass. 1942, „Diskursivní formy a prezentační formy“, str. 79 nn.
- 12) *Cit. dílo*, str. 288.
- 13) Knihovníci některé knihy uzamykají a cenzoři prodej některých knih zakazují. To ještě nedokazuje, že tyto knihy samy jsou propagandou, dokonce i v širokém slova smyslu. Spíše to prokazuje, že zakázané knihy propagují myšlenky, které vládnoucí společnost neschvaluje.
- 14) Eliot, „Poetry and Propaganda“, in: *Literary Opinion in America* (ed. Zabel), New York 1937, str. 25 nn.
- 15) Stace, c. d., str. 164 nn.
- 16) Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, kn. XIII. Collingwood (c. d., str. 121-4) odlišuje „vyjadřování emocí“ (umění) od „zrazování emocí“, jedné z forem ne-umění.
- 17) Platón, *Ústava*, X, § 606D; Augustin, *Vyznání*, I; A. Warren, „Literature and Society“, *Twentieth-Century English* (ed. W. S. Knickerbocker), New York 1946, str. 304-14.
- 18) Spingarnova *History of Literary Criticism in the Renaissance* (New

York, upravené vyd. 1924) shrnuje téma, o němž hovoříme, pod termíny „funkce“ a „oprávněnost“ poezie.

- 19) A. C. Bradley, „Poetry for Poetry's Sake“, *Oxford Lectures on Poetry*, Oxford 1909, str. 3-34.

4. KAPITOLA

Literární teorie, kritika a historie

- 1) Philip August Boeckh, *Encyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften*, Leipzig 1877 (2. vyd. 1886).
- 2) F. W. Bateson, „Correspondence“, *Scrutiny*, IV (1935), str. 181-5.
- 3) Ernst Troeltsch, *Der Historismus und seine Probleme*, Tübingen 1922; *Der Historismus und seine Überwindung*, Berlin 1924.
- 4) Hardin Craig, *Literary Study and the Scholarly Profession*, Seattle, Wash. 1944, str. 70. Viz také str. 126-7: „Minulá generace se poněkud neočekávaně rozhodla, že odhalí význam a hodnoty minulých autorů samých a spojila svou víru s představou, že například Shakespearův vlastní význam je největším ze shakespearovských významů.“
- 5) Např. v *Poets and Playwrights*, Minneapolis 1930, str. 217; a *From Shakespeare to Joyce*, New York 1944, str. ix.
- 6) Např. Lily Campbell, *Shakespeare's Tragic Heroes: Slaves of Passion*, Cambridge 1930; také Oscar J. Campbell, „What is the Matter with Hamlet?“ *Yale Review*, XXXII (1942), str. 309-22. Stoll zastává odlišný typ historismu, který klade důraz na rekonstruování jevištních konvencí, ale staví se proti rekonstrukci psychologických teorií. Srv. „Jacques and the Antiquaries“, *From Shakespeare to Joyce*, str. 138-45.
- 7) „Imagery and Logic: Ramus and Metaphysical Poetics“, *Journal of the History of Ideas*, III (1942), str. 365-400.
- 8) F. A. Pottle, *The Idiom of Poetry*, Ithaca, N. Y. 1941 (2. ed. 1946).
- 9) Příklady jsou z Harolda Chernisse, „The Biographical Fashion in Literary Criticism“, *University of California Publications in Classical Philology*, XII (1943), str. 279-93.
- 10) R. G. Collingwood, *Principles of Art*, Oxford 1938, str. 4. Jak si povšiml Allen Tate: „Badatel, který nám tvrdí, že chápe Drydena, ale

nerozumí Hopkinsovi nebo Yeatsovi, nám vlastně říká, že Drydenovi nerozumí“, in: „Miss Emily and the Bibliographer“ (*Reason in Madness*, New York 1941, str. 115).

11) Norman Foerster, *The American Scholar*, Chapel Hill 1929, str. 36.

5. KAPITOLA

Obecná, srovnávací a národní literatura

- 1) Viz Fernand Baldensperger, „Littérature comparée: Le mot et la chose“, *Revue de la littérature comparée*, I (1921), str. 1-29.
- 2) F. C. Green, *Minuet*, London 1935.
- 3) Hans Naumann, *Primitive Gemeinschaftskultur*, Jena 1921.
- 4) Zcela irelevantní pro studium Shakespeara jsou světově rozšířené paralely k Hamletovu příběhu shromážděné v Schickově *Corpus Hamleticum*, 5 svazků, Berlin 1912-38.
- 5) To platí pro dílo Alexandra Veselovského pocházející ze 70. let 19. století, pozdější práci J. Polívky o ruských pohádkách, a práce Gerharda Gesemanna o jugoslávské epice (např. *Studien zur südslavischen Volksepik*, Reichenberg [Liberec] 1926). Viz instruktivní přehled od Margaret Schlauchové, „Folklore in the Soviet Union“, *Science and Society*, VIII (1944), str. 205-22; Stith Thompson, *The Folktale*, New York 1946; Vladimir I. Propp, *Morphology of the Folk-Tale*, přeložil Laurence Scott, Bloomington, Indiana 1958 (česky *Morfologie pohádky*, Praha 1970; slovensky *Morfológia rozprávky*, Bratislava 1971); Albert B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge, Mass. 1960.
- 6) Viz P. Bogatyrev a Roman Jakobson, „Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens“, *Donum Natalicium Schrijnen*, Nijmegen, Utrecht 1929, str. 900-13 (česky ve výboru P. Bogatyrev, *Souvislosti tvorby*, uspořádal J. Kolár, Praha 1971). Tato studie, zdá se, klade přehnaný důraz na rozdíl mezi folklorní a „vysokou“ literaturou.
- 7) Viz bibliografii.
- 8) Viz Benedetto Croce, „La letteratura comparata“ in: *Problemi di Estetica*, Bari 1910, str. 73-9, původně vyšlo v 1. čísle krátce vycházejícího časopisu George Woodberryho *Journal of Comparative Literature*.

- ture, New York 1903; Srv. R. Wellek, „The Crisis of Comparative Literature“, in: *Comparative Literature. Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature Association*, ed. W. P. Friederich, Chapel Hill 1959, díl I, str. 149–59.
- 9) Goethovy *Gespräche mit Eckermann*, 31. leden 1827 (česky Rozhovory s Goethem, Praha 1941; 1960); *Kunst und Altertum* (1827); *Werke*, Jubiläumsausgabe, díl XXXVIII, str. 97 (recenze Duvalova *Le Tasse*).
- 10) Paul Van Tieghem, „La Synthèse en histoire littéraire: littérature comparée et littérature générale“, *Revue de synthèse historique*, XXXI (1921), str. 1–27; Robert Petsch, „Allgemeine Literaturwissenschaft“, *Zeitschrift für Ästhetik*, XXVIII (1934), str. 254–60.
- 11) August Wilhelm Schlegel, *Über dramatische Kunst und Literatur*, 3 díly, Heidelberg 1809–11; Friedrich Schlegel, *Geschichte der alten und neuen Literatur*, Wien 1815; Friedrich Bouterwek, *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts*, 13 svazků, Göttingen 1801–19; Simonde de Sismondi, *De la littérature du midi de l'Europe*, 4 svazky, Paris 1813; Henry Hallam, *An Introduction to the Literature of the Fifteenth, Sixteenth, and Seventeenth Centuries*, 4 svazky, London 1836–9.
- 12) Zdá se, že v Německu to byl H. Steinthal, zakladatel *Zeitschrift für Völkerpsychologie*, kdo na zkoumání literatury poprvé systematicky aplikoval evoluční principy. A. Veselovskij, jenž v Rusku učinil nesmírně erudovaný pokus o „evoluční poetiku“, byl Steinthalovým žákem. Ve Francii jsou evoluční pojmy v popředí, např. u Edélestanda du Méril, *Histoire de la comédie*, dva svazky, 1864. Brunetière je aplikoval na moderní literatury a stejně tak učinil John Addington Symonds v Anglii (viz bibliografii, kap. 19, odd. IV).
- 13) *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern 1948 (anglický překlad New York 1953); *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1946 (anglický překlad Princeton 1953; česky *Mimesis. Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*, Praha 1968). Srv. recenzi René Wellka v *Kenyon Review*, XVI (1954), str. 279–307 a E. Auerbacha „Epilegomena zu Mimesis“ v *Romanische Forschungen*, LXV (1953), str. 1–18.
- 14) Leonardo Olschki, *Die romanischen Literaturen des Mittelalters*,

Wildpark-Potsdam 1928 (Součást Walzelova *Handbuch der Literaturwissenschaft*).

- 15) Vynikající je také nástin Andrease Heuslera *Die altgermanische Dichtung*, Wildpark-Potsdam 1923 (též ve Walzelově *Handbuch*).
- 16) Dílo Jana Máchala *Slovanské literatury*, tři svazky, Praha 1922-9 (nedokončeno) je nejnovějším pokusem o sepsání dějin slovanských literatur. Možnosti slovanských komparativních dějin literatury jsou diskutovány v *Slavische Rundschau*, roč. IV. Přesvědčivý důkaz o společném původu slovanských literatur podal Roman Jakobson, „The Kernel of Comparative Slavic Literature“, in *Harvard Slavic Studies* (ed. H. Lunt), roč. I, str. 1-71, Cambridge, Mass. 1953; též Dmitrij Čiževskij, *Outline of Comparative Slavic Literatures*, Boston, Mass. 1952.
- 17) Např. A. O. Lovejoy, „On the Discrimination of Romanticisms“, in *PMLA*, XXXIX (1924), str. 229-53 (přetištěno v *Essays in the History of Ideas*, Baltimore 1945, str. 228-53). Henri Peyre (*Le Classicisme français*, New York 1942) vehementně obhájí ostré odlišení francouzského klasicismu od všech neoklasicismů. Erwin Panofsky - „Renaissance and Renascences“, *Kenyon Review*, VI (1944) - dává přednost tradičnímu pohledu na renesanci.
- 18) Josef Nadler, *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, Regensburg, 3 díly, 1912-18 (druhé vydání, 4 díly, 1923-8, čtvrtá, nacistická edice pod názvem *Literaturgeschichte des deutschen Volkes*, 4 díly, Berlin 1938-40). Srv. *Berliner Romantik*, Berlin 1921, a teoretickou diskusi „Die Wissenschaftslehre der Literaturgeschichte“ v časopise *Euphorion*, XXI (1914), str. 1-63. Viz také H. Gumbel, „Dichtung und Volkstum“, in *Philosophie der Literaturwissenschaft* (ed. E. Ermatinger), Berlin 1930, str. 43-9 - mlhavá interpretace.

6. KAPITOLA

Shromažďování a třídění materiálů

- 1) Henry Medwall, *Fulgens and Lucrece* (ed. Seymour de Ricci), New York 1920 (kritické vydání F. S. Boas a A. W. Reed, Oxford 1926).