

Nová kritika a vzestup interpretace

Kenneth M. Newton

Interpretace textu se samozřejmě netýká jen literatury. Historik se například rovněž zapojuje do praxe interpretování textů s cílem stanovit jejich historický význam a smysl, a to zejména od chvíle, kdy historiografie přijala názor, že texty je třeba vztahovat k době jejich vzniku, a nikoli je posuzovat z hlediska přítomnosti. Vyjádřeno pomocí termínů, které jsem použil v první kapitole: historikové, kteří vnímali minulost jako něco, co v podstatě odpovídá jejich přítomnosti a co je proto třeba posuzovat podle stejných měřítek, historické dokumenty pouze „četli“ a „rozuměli“ jim, kdežto historikové, kteří vnímali konkrétní minulou éru jako něco, co je svou podstatou odlišné od přítomnosti, museli vykročit od čtení a rozumění směrem k interpretaci. Toto rozlišení je implicitně přítomno ve výkladu Hughha Trevora-Ropera o rozdílech mezi historiografií osmnáctého století a přístupem pozdějších historiků:

Úspěch velkých historiků osmnáctého století byl ohromný [...] Avšak jejich filozofie byla v podstatě lineární a jejich slabostí byl nedostatek pochopení pro minulost. [...] Jejich základní omyl spočíval v tom, že poměřovali minulost přítomností, jako by přítomné hodnoty byly absolutní, kdežto minulé hodnoty jen relativní, takže přítomnost měla právo minulost soudit.

Největší historikové devatenáctého a dvacátého století se naproti tomu snažili přenést se v duchu do světa minulosti:

Vidět minulost, jaká skutečně byla; vyvodit ji přímo z jejích spontánních, široce definovaných záznamů (tj. z její literatury, jejích tradic, její mytologie, její portrétní malby i jejích veřejných dokumentů), uznat její svébytnost, chápat její koherentní předpoklady a současně se nepoddávat pouhé nostalgii nebo ztratit své místo v přítomnosti – to vyžaduje jemnou rovnováhu mezi fantazií a realismem.¹

Jinými slovy, historik musí minulost interpretovat. Jakmile však k této změně v historiografii došlo, zavládl mezi historiky, pokud jde o interpretační praxi, značný konsenzus, který teprve poměrně nedávno zpochybnili autoři, jako je Hayden White. V rámci literární interpretace však panuje jen malá obecná shoda o tom, jak by měla vypadat správná interpretační praxe; diskuze o této otázce tvoří jedno z hlavních témat literární kritiky² dvacátého století.

Oblastí, která se v tomto směru nejvíce podobá literatuře, je studium náboženských textů. Dříve než začala hrát otázka interpretace tak význačnou roli v literární kritice, odehrávaly se hlavní diskuze o interpretaci právě na poli náboženství. „Hermeneutika“, věda

o interpretaci či teorie interpretace, o níž budu mluvit v další kapitole, má své kořeny v interpretaci náboženských textů. Obecně vzato vznikají kultury díky vítězství určité interpretace světa a ocitají se v krizi, když je tato interpretace (či názorový systém či ideologie) zpochybněna jinou interpretací. Do osmnáctého století tvořilo základ západního názorového systému křesťanství a hlavní interpretační otázky se točily kolem náboženských témat. Pro křesťanství jako názorový systém měla např. zjevně klíčový význam otázka, zda by měl být takový náboženský text, jakým je Bible, interpretován v souladu s církevními doktrínami, zda by měl být chápán přímo jako slovo Boží, nebo zda by se měl interpretovat jako dílo své doby, jako je tomu u kteréhokoli jiného historického textu. Ať už byla zvolena kterákoli interpretační metoda, mělo to evidentně zásadní důsledky pro kulturu jako celek.

V moderní době odsunul nástup vědy a vědeckého racionalismu coby dominantního názorového systému Západu otázku, jak by měly být interpretovány náboženské texty, do relativně nevýznamné pozice, neboť sekularizované společnosti se tyto texty už nejevily jako zvláště relevantní a jejich interpretace tak přestala být považována za věc zásadního kulturního významu. Samotná věda však na rozdíl od náboženství v minulosti nedokázala vyvolat diskuzi v širší kulturní oblasti, což způsobilo, že pokles vlivu náboženství v západní společnosti s sebou přinesl jakési kulturní vakuum. To snad pomáhá vysvětlit skutečnost, že se ve dvacátém století hlavní diskuze o interpretaci přesunuly z oblasti náboženství do oblasti literatury. A právě v této souvislosti má rozhodující význam dílo I. A. Richardse.

Richardse lze plným právem považovat za nejvýznamnějšího předchůdce Nové kritiky, která nese hlavní odpovědnost za to, že interpretace získala v moderní literární kritice dominantní postavení. Ačkoli se má obecně za to, že moderní literární kritika se zrodila spíše s ruskými formalisty někdy v době ruské revoluce než ve dvacátých letech s Richardsem, později budu hovořit o tom, že formalistům šlo hlavně o literaturu jako jedinečný způsob zacházení s jazykem, a nikoli o otázky významu či interpretace. Richardsova kniha *Practical Criticism* (Praktická kritika), vydaná v roce 1929, byla zvláště významným počinem, neboť přesvědčila řadu kritiků a čtenářů o potřebě pečlivého čtení literárních textů, při němž se bralo v úvahu, nakolik jejich formální a sémantické prvky drží pohromadě jakožto složky jednotné struktury. Richards svým studentům předkládal básně jako prosté texty, aniž jakkoli naznačil, kdo je jejich autorem, čímž se snažil ukázat, jak nevhodným způsobem čtou poezii dokonce i čtenáři, od nichž by se v tomto ohledu daly očekávat přiměřené schopnosti, totiž studenti Cambridgeské univerzity. Metoda, kterou Richards zvolil, bezesporu připravila cestu novokritickému přístupu k interpretaci. Protože dával svým čtenářům poezie pouze texty bez mimotextových signálů, které by jim říkaly, jak je mají číst, nepřímo po čtenářích žádal, aby odůvodnili čtení, které dokáže postihnout maximální možné množství textových prvků. Za nepřítomnosti jiných textových ukazatelů šlo o jediný způsob, jak mohlo být jedno čtení básně hodnoceno jako lepší než jiné. Podle knihy *Practical Criticism* je tedy úkolem literární kritiky ukázat, že texty, které si zaslouží označení literární, lze komplexně a koherentně interpretovat takovým způsobem, aby se na každý formální a významový prvek dalo pohlížet jako na nezbytnou součást struktury textu; naproti tomu texty, které literární hodnotu postrádají, při takovém zkoumání neobstojí.

Richards měl však „ambicióznější“³ cíl než pouhou propagaci kompetentnějšího čtení poezie. Byl přesvědčen, že v moderní době má poezie pro kulturu jako celek větší význam než kdy předtím, a interpretace básnických textů je tak stejně důležitá, jako byla v minulosti interpretace textů náboženských. V jednom ze svých nevlivnějších esejů, „Poetry and Beliefs“ (Poezie a přesvědčení), poprvé otištěném v knize *Science and Poetry* (Věda a poezie) roku 1926, hovoří Richards o významu literatury ve světě, v němž vládne věda a kde náboženství už, přinejmenším na Západě, nemá sílu řídit mravní a společenský život lidí. Vědu ztotožňuje s verifikačními zkouškami, které vedou k tvorbě pravdy, o nichž lze pochybovat jen málo anebo vůbec. Podle Richardse však v tzv. říši „emotivní výpovědi“,⁴ již lidé většinu času obývají, tento druh vědecké pravdy prakticky neplatí. Zde se setkáváme s tím, co nazývá „pseudotvrzení“. V minulosti samozřejmě náboženské učení prohlašovalo, že obsahuje určité pravdy, které jsou (na rozdíl od pravdy vědecké) nerozlučně spjaty s říší „emotivní výpovědi“. Richards však náboženství, spolu s takovými oblastmi, jako je etika či metafyzika – které náboženství podporovalo a spojovalo s pojmem pravdy –, odsouvá na úroveň pseudotvrzení.

Poezie či literatura získává v důsledku toho uvnitř kultury ústřední postavení, neboť se jedná o ryzí pseudotvrzení. Na rozdíl od vědy a náboženského učení od člověka nevyžaduje, aby věřil v její pravdivost. Jaký je tedy její vztah k pravdě, jestliže – jak Richards upozorňuje – poezie neustále něco tvrdí? Poněvadž neexistuje žádný test na způsob vědeckých experimentů, který by bylo možno použít ke stanovení pravdivosti nebo nepravdivosti básnických tvrzení, lze je označit za ryzí pseudotvrzení, čímž má Richards na mysli, jak upozornil v poznámce připojené v roce 1935, že nejsou „v žádném smyslu nutně nepravdivé. Jedná se pouze o druh slov, jejichž vědecká pravdivost či nepravdivost nehraje pro daný účel žádnou roli“.⁵ Na náboženská „pseudotvrzení“ ovšem nelze pohlížet stejným způsobem. Ta se totiž tím, že požadují, aby byla považována za pravdivá, odmítají mezi „pseudotvrzení“ zařadit. Podle Richardse však zjevně není cesty zpět do oblasti náboženské pravdy a tím pádem ani k interpretaci náboženských textů, pokud je nebudeme číst jako literaturu: pouze literatura dokáže zaplnit mezeru vzniklou následkem vzestupu vědy coby říše pravdy v ověřitelném slova smyslu a ztráty víry v náboženskou pravdu:

Nepotřebujeme a vlastně nesmíme mít žádná [faktická či ověřitelná] přesvědčení, máme-li si přečíst Krále Leara. Pseudotvrzení, jimž nepřikládáme víru, a tvrzení v pravém slova smyslu, se nemohou dostat do konfliktu. Nebezpečí vzniká jen tehdy, když do poezie vnášíme nepatřičný druh víry. Jedná se pak o znesvěcení poezie.⁶

Užití slova „znesvěcení“ v této pasáži svědčí o zřetelné souvislosti mezi Richardsovým pojetím poezie a náboženstvím. Literární text se stává, jak to vyjádřil jeden z Nových kritiků, W. K. Wimsatt, „verbálním ikonickým znakem“, přičemž má tu výhodu, že tvrzením v něm obsažená se nevyžadují, abychom jim věřili, ani neusilují o „pravdivost“ v absolutním slova smyslu, jako to mají ve zvyku tvrzení náboženská.

U Richardse je zřetelný vliv Matthewa Arnolda. Ten totiž ve svém eseji „The Study of Poetry“ (Studium poezie) prohlásil: „Naše náboženství se zhmotnilo do podoby faktu, domnělého faktu; oddalo se faktu a fakt je teď zrazuje.“ Naproti tomu „poezie je oddána ideji; idea je faktem. [...] Bez poezie by se naše věda zdála neúplná; a většinu toho, co dnes považujeme za náboženství či filozofii, nahradí poezie.“⁷

Na Richardse měl významný vliv také T. S. Eliot. V pasáži, která je silně ovlivněna Eliotovou „Pustou zemí“, Richards prohlašuje, že v moderním světě, prostoupeném

[p]ocitem prázdnoty, nejistoty, marnosti [...] jsou jediné podněty, jež se zdají být dost silné na to, aby neúnavně trvaly, obvykle tak hrubé, že se jemněji stavěným jedincům zdají sotva žádoucí. Takoví lidé nedokáží žít pouze teplem, jídlem, bojem, pitím a sexem.⁸

Věda rozbila „magickou představu“ vazby mezi poznáním světa a duchovním poznáním, „onen starý sen o dokonalém poznání, jež nám zajistí dokonalý život, aby si tak uchovalo svou platnost“.⁹ Lidé však potřebují vědomí „raison d'être“, a to může vzejít pouze z „imaginativního života, [který] je svým vlastním ospravedlněním“.¹⁰ A největším tvůrcem imaginativního života je poezie.

Jestliže však poezie nedokáže poskytnout určité poznání či přesvědčení, které by mělo status pravdy, nýbrž pouhé pseudotvrzení, jak pak může vyplnit toto kulturní vakuum? Důležitý je podle Richardse psychologický rozměr poezie. Báseň představuje koherentní uspořádání impulzů, a když ji čte kompetentní čtenář, přenáší se tato koherence z básně na čtenáře a umožňuje tomuto čtenáři dosáhnout pocitu celosti bytí. Noví kritikové, kteří se v americké kritice prosadili ve třicátých letech a dominovali jí až donedávna, byli sice Richardsem výrazně ovlivněni, jeho důraz na psychologii však neschvalovali. Přesunuli pozornost z psychologie, ať už na rovině autora či čtenáře, na báseň jakožto verbální strukturu, jež má nezávislou existenci. Význam je zcela zásadní, báseň však nečteme proto, abychom odhalili význam, který je možno parafrázovat. V básni na sebe význam, struktura a forma navzájem působí takovým způsobem, že je nelze navzájem oddělit. Ústřední doktrínou Nových kritiků byla neoddělitelnost formy a obsahu.

Zde je možno pozorovat jejich podobnost s ruskými formalisty. Ti podobně jako představitelé Nové kritiky zdůrazňovali neoddělitelnost formy a obsahu a zajímali se o literární text coby objekt, nikoli o záměr autora či psychologii čtenáře. Zatímco však Noví kritikové viděli formu a význam jako jedno – tj. vnímali literární text jako pseudotvrzení, které nelze

parafrázovat a které má jedinečné sémantické funkce –, ruští formalisté plně podřídili význam formě. Zajímalo je, co propůjčuje jistým textům jedinečný status literárního díla. Jak to formuloval Roman Jakobson: „předmětem literární vědy není literatura, nýbrž literárnost, tj. to, co činí dané dílo literárním dílem.“¹¹

Ruští formalisté zpočátku kladli důraz na pojem *ostranenie* neboli ozvláštňení, tedy na to, jak literární díla vytvářejí postupy, které boří navykklé způsoby vnímání a umožňují čtenáři vidět svět z neotřelé perspektivy. O „obsahu“ tak Šklovskij – dokonce i u romanopisce realistické tradice jako je např. Tolstoj – pojednává z čistě formálního hlediska, ve vztahu k tomu, jak ozvláštňuje čtenářovu navyklou perspektivu. O dílech takových autorů bychom neměli říkat, že mimeticky zobrazují skutečnost, ale spíše že používají formálních prostředků s cílem oživit čtenářovo vnímání světa. „Obsah“ se tak stává formou. Jako příklad uvádí Šklovskij jednu Tolstého povídku, v níž spisovatel použil jako vypravěče koně, a také to, jak Tolstoj ve *Vojně a míru* líčí „všechny [bitvy] jako něco zvláštního“.¹² Vezmeme-li v úvahu jeho důraz na formu coby ozvláštňení, pak nás nepřekvapí, že Šklovskij zvláště oceňoval Sternův antiromán *Tristram Shandy*. Postupem času se ruský formalismus přestal tolik zajímat o postup coby prostředek ozvláštňení čtenářova vnímání reality; důraz se přenesl spíše na literární dílo jako nahromadění prostředků, z nichž některé získávají dominantní roli na úkor ostatních. Ozvláštňení tak působí uvnitř literárního textu, a nikoli mezi textem a čtenářovým navyklým vnímáním skutečnosti.

Zatímco však u ruských formalistů znamenala neoddělitelnost formy a obsahu to, že byl význam podřízen formě, u Nových kritiků byla forma podřízena významu. A tak ačkoli se oběma formám kritiky říkalo formalismus, jejich pojetí formy bylo velmi odlišné. To je patrné i z raného eseje jednoho z předních Nových kritiků, Cleantha Brookse, který nese název „The Formalist Critic“ (Formalistický kritik). Brooks na úvod uvádí několik základních tvrzení, která podporuje: „Že literární kritika je popisem a hodnocením svého předmětu“; „Že prvotní zájem kritiky se týká problému jednoty – celku, který literární dílo buď vytváří, anebo nevytváří, a vzájemného vztahu jednotlivých částí při výstavbě tohoto celku“; „Že ve zdařilém díle od sebe nelze oddělit formu a obsah“; „Že forma je význam“. Dále prohlašuje, že kritik se „pokouší nalézt ústřední orientační bod, odkud se může nahlížet na strukturu básně nebo románu“; a svůj esej uzavírá následujícím tvrzením: „Literatura má mnoho ‚využití‘ – a kritikové navíc navrhnou využití nová, z nichž některá jsou velice vzrušující a působivá. Ale všechny různorodé způsoby, jimiž lze literaturu využít, se vpsledku opírají o naše vědomí toho, co dané dílo ‚znamená‘. Toto vědomí je zcela zásadní.“¹³

Ústřední postavení „významu“ v novokritické teorii vytvořilo základ pro faktické ztotožnění literární kritiky s interpretací, které bylo charakteristické pro období, kdy měla Nová kritika hlavní slovo. Význam totiž nebyl pouze záležitostí čtení a rozumění parafrázovatelnému obsahu literárního textu. Skutečnost, že o významu nelze hovořit nezávisle na formě díla, prakticky znemožňovala jeho parafrázi. Také formou nerozuměli Noví kritikové formu v tradičním slova smyslu – tj. objektivní rysy, jako jsou rytmus a metrum, strukturální konfigurace, žánrová omezení –, nýbrž organický vztah všech prvků díla, který je drží pohromadě. U Nových kritiků byla proto forma nahlížena prostorově v tom smyslu, že každý aspekt díla by měl být koherentní i jinak než z časového hlediska, třebaže literatura je časové médium, které lze číst pouze v čase.¹⁴

Jak však mohl kritik interpretovat „význam“ textu v novokritickém smyslu slova, jestliže je tento význam jedinečný pro tento konkrétní text? Protože význam literárního textu nebylo možno vyjádřit přímo, pokoušel se Nový kritik demonstrovat, jak na sebe formální a sémantické prvky díla navzájem působí, aby demonstroval hloubkovou strukturu významu tohoto díla. Víc kritika dělat nemohla. Jedním z hlavních důvodů, proč kritik nemohl přímo odkrýt význam, spočíval v tom, že význam textu v novokritickém pojetí nelze plně pochopit racionálně; význam může být pouze konkrétně ztělesněn v literárním díle. Na toto pojetí měli rozhodující vliv Eliot a Richards.

Eliotovo prohlášení v eseji o „metafyzických básnících“, že v polovině sedmáctého století došlo k „rozpojení senzibility“, katastrofální kulturní změně, která způsobila radikální rozdělení vědomí, Nové kritiky nesmírně ovlivnilo. Zatímco významní spisovatelé před „rozpojením senzibility“ žádné odtržení citu od intelektu nepocítovali, pro pozdější autory už to neplatilo. Eliot se zmiňuje o schopnosti spisovatelů, které obdivoval (např. jakubovských dramatiků a metafyzických básníků), přemýšlet z hlediska citů: „Zvláště

v Chapmanovi nalezneme přímo senzuaální vyjádření myšlenky, myšlenka se u něho přetváří v cítění, což je přesně to, co nalézáme u Donne. „Donne, pokračuje Eliot, zahrnul do svých básní prvky, které se zdají být naprosto protichůdné, jako by náležely do různých kategorií zkušenosti, on je však dokázal vtělit do jediné významové struktury:

Pro Donne byla myšlenka zkušeností a modifikovala jeho senzibilitu. Jestliže je básníkův duch dokonale vybaven pro psaní poezie, neustále slučuje disparátní zkušenosti. Zkušenost obyčejného člověka je chaotická, neuspořádaná a fragmentární. Takový člověk čte Spinozu či se zamiluje a tyto dvě zkušenosti spolu nijak nesouvisí, stejně tak jako nesouvisí s klapáním psacího stroje nebo s vůni připravovaného jídla. V básnickově myslí vytvářejí tyto skutečnosti nové celky.¹⁵

Význam takové básně se pak zjevně nedal parafrázovat nebo vyjádřit jinými slovy, než byla vlastní slova básně. Báseň je proto nutně sémanticky autonomní. Nová kritika přijala Eliotův výklad dějin literatury a obdivovala nejvíce ty autory, kteří nebyli zasaženi „odpojením senzibility“: tj. ty, kteří psali před tím, než k ní došlo, a ty modernisty, kteří se jí snažili překonat – mezi ně patřil např. i sám Eliot. Úkolem kritiky bylo demonstrovat, že v pozici bud' je, nebo není přítomna tato jednota senzibility.

Richardsovo rozlišení mezi velkými a malými básněmi formuluje „odpojení senzibility“ z psychologického hlediska. Ve svých *Principles of Literary Criticism* (Principy literární kritiky) srovnává básně, které přehledně a souvisle pojednávají o omezených zkušenostech a emocích, jako je radost, smutek, hrdost a láska, s básněmi na první pohled podobnými, v nichž lze však najít větší rozmanitost prvků. Básně prvního typu (např. Tennysonovo „Break, Break, Break“ [Lam se, lam se, lam]) považuje přitom za umělecky méně hodnotné než básně typu druhého (např. Keatsovu „Ódu na slavíka“ nebo Donneův „Půlnoční zpěv na den sv. Lucie“). Richards píše:

Báseň prvního typu je vystavěna ze souboru impulzů, které existují paralelně a ubírají se stejným směrem. Nejnápadnějším rysem básně druhé skupiny je neobyčejná různorodost rozlišitelných impulzů. Jsou však víc než jen různorodé, jsou přímo protikladné. Mají takovou povahu, že v běžné, ne-básnické, ne-imaginativní zkušenosti, by byl jeden nebo druhý soubor potlačen, aby tak umožnil zdánlivě svobodnější rozvoj ostatních.¹⁶

Noví kritikové promítali tuto různorodost a protikladnost impulzů zpátky do samotné básně. Struktura básně spojuje různorodé a protikladné prvky v jednotu. Při výkladu o struktuře básně ve svém eseji „The Heresy of Paraphrase“ (Kacířství parafráze) Brooks píše:

Struktura, kterou mám na mysli, rozhodně není „forma“ v běžném slova smyslu, kdy o formě uvažujeme jako o obálce, která „obsahuje obsah“. Struktura je očividně pokaždé podmíněna povahou materiálu, jenž se dostane do básně. Povaha materiálu představuje problém, který je potřeba vyřešit, a řešením je organizace tohoto materiálu. [...]

Struktura, již mám na mysli, je struktura významů, hodnocení a interpretací; a princip jednoty, který jí utváří, se zdá být principem uvádějícím do rovnováhy a souladu konotace, postoje a významy. [...] Sjednocuje stejné s odlišným. Nesjednocuje je ovšem tak, že by jednoduše dovolila jedné konotaci zrušit jinou, ani neredukuje kontradiktorní postoje na harmonii prostřednictvím odečítání [...] Jde o pozitivní, nikoli negativní jednotu; nepředstavuje zůstatek, nýbrž dosaženou harmonii.¹⁷

Brooks dále upozorňuje, že právě toto pojetí struktury jako něčeho, co spojuje jednotu s rozmanitostí, vede k tomu, že ve svých textech běžně používá takové termíny jako „víceznačnost“, „paradox“, „komplex postojů“ a zejména „ironie“. Požadujeme-li, aby se dal význam básně parafrázovat,

překrucujeme vztah básně k její „pravdě“, nastolujeme problematickou víru v krutou a mrzačící formu, oddělujeme „obsah“ básně od její „formy“ – nutíme tvrzení, jež má být zprostředkováno, do neskutečného zápasu s vědou či filozofií či teologií.¹⁸

Jakýkoli pokus vyjádřit význam básně jednoduchými slovy, která je možno parafrázovat, nevyhnutelně ztroskotává: „[A]ť už pro vyjádření ‚významu‘ básně použijeme jakýkoli výrok, okamžitě vznikne napětí mezi ním a obrazností a rytmem, které jej zkříví a zkroutí, zpřesní a upraví.“¹⁹ Zde vidíme jasnou spojnicí mezi ranou Novou kritikou a dekonstrukcí, jak ji pěstuje yaleská škola.

Povinnost Nového kritika proto spočívá v tom, ukázat formu a strukturu díla takovým způsobem, že se jeho význam nezjeví v parafrázovatelné podobě, ale pouze nepřímou skrze vědomí toho, jak jsou sjednoceny různorodé a protikladné prvky básně. V podstatě se dá říct, že význam díla není to hlavní: nejdůležitější je koexistence protikladného a rozmanitého materiálu v rámci jednotné formy, kterou čtenář zakouší jako významuplnou. A tady možná začínáme rozumět hlubším motivům, které stojí za Novou kritikou. Většina amerických nových kritiků byla svým politickým přesvědčením silně konzervativní a se znepokojením sledovala politický a historický vývoj na počátku dvacátého století. Zdálo se, že zavedeným strukturám hrozí chaos a selhání, pro marxistická řešení však Noví kritikové neměli pochopení. Tato vize světa uprostřed zmatku je silně přítomna v modernistické literatuře, zvláště nápadně pak v Yeatsově básni „Druhý příchod“:

Nedrží už střed; rozpadá se svět,
Co jen anarchii musí přetrpět.
Krvavý příboj bouří se a všude
Ve vlnách tone slavná nevinnost.²⁰

Také Joyce se v *Odysseovi* zmiňuje o dějinách jako o „noční můře“ a Eliot představil podobný pohled v *Pusté zemi*. Ve světě, kde „nedrží už střed“, byla hodnota literárních děl, která dokáží čelit rozpornému a disparátnímu, ale současně je bez snadného a přílišného zjednodušování dokáží zahrnout do struktury, v níž střed *drží*, zřejmá. Poezie ukazovala, že lidská imaginace nemusí tvářit v tvář chaotické skutečnosti propadat zoufalství, ale že nad ní může zvítězit, aniž by se musela uchýlit k náboženské víře nebo přijmout nějaký filozofický systém či politickou ideologii. Poezie zůstává „pseudo-tvrzením“. Ke konci „The Heresy of Paraphrase“ Brooks píše:

*Musí-li tedy básník nutně dramatizovat singularitu zkušenosti, ačkoli současně skládá hold její rozmanitosti, pak se pro něj užití paradoxu a víceznačnosti jeví jako nezbytné. Nesnaží se pouze povrchně okořenit zkyslý hrnec polévky vzrušující a tajemnou rétorikou [...] Spíše nám poskytuje vhled, který zachovává jednotu zkušenosti a který na svých vyšších a vážnějších úrovních triumfuje nad zdánlivě rozpornými a soupeřícími prvky zkušenosti tím, že je sjednocuje do nové konfigurace.*²¹

To znamená, že kritik jakožto interpret literárních textů musí při odkrývání struktury textu coby „dosažené harmonie“ disparátních prvků zopakovat, byť s menší mírou intenzity, sjednocující proces, který je obsažen uvnitř literárního textu. Literární kritika se stejně jako sama literatura snaží zachránit řád a soudržnost uprostřed anarchického světa. V důsledku toho jsou nejlepší rané interpretace Nových kritiků dvojznačné: ačkoli jsou provokativní a působivé jako interpretace, které chtějí přesvědčit, jsou to také svého druhu kulturní tvrzení. Pokusím se to ilustrovat poněkud podrobnějším rozбором Brooksova čtení *Macbetha*, které nese název „The Naked Babe and the Cloak of Manliness“ (Nahé dítě a plášť mužnosti).

Nová kritika v praxi

Literárním ideálem prvních Nových kritiků byla metafyzická báseň, zejména Donneovy verše, v nichž byly zdánlivě logické nesoudržnosti a rozpory triumfálně překonány poetickými prostředky. Metafyzickou poezií, kterou, jak známo, dr. Johnson kritizoval kvůli „objevování okultních podobností ve věcech, jež jsou očividně odlišné“, takže „ty nejrůznorodější myšlenky jsou násilím spřaženy dohromady“,²² Noví kritikové hájili jako ztělesnění jejich ideálu organické formy. Byly vysloveny pochybnosti o tom, zda je možné novokritické interpretační postupy úspěšně uplatnit na delší literární útvary. O lyrické básni lze říci, že existuje v jednom plánu v tom smyslu, že všechny její složky jsou navzá-

jem propojeny a koexistují spíše v prostorové než časové dimenzi. Delší díla, např. hry nebo romány, přirozeně způsobovala kritické metodě uzpůsobené pro kratší lyrické útvary obtíže. Brooks se je pokusil překonat ve svém čtení *Macbetha*, otištěném v *The Well Wrought Urn* (Dobře tepaná váza).

Jeho řešení spočívalo v tom, že na hru pohlíží spíše jako na básnickou než jako na dramatickou strukturu. Jeho analýze tak vévodí spíše obraznost než postava a děj (*plot*) v aristotelovském smyslu je pomínut ve prospěch básnické struktury, jakou by Nový kritik hledal v metafyzické básni. Brooks prozrazuje, za kolik toho Nová kritika navzdory svému odporu k romantismu jako celku a malému uznání pro většinu romantických básníků vědčí romantickému pojetí imaginace, když při výkladu o „charakteru dramatické poezie Shakespeara zralého stylu“ využívá Coleridgeovo rozlišení mezi fantazií a imaginací: „očekáváme, že nalezneme individuální obrazy nikoli mechanicky spojené po způsobu Fantazie, nýbrž organicky propojené, pozměněné ‚převládající vášní‘ a vzájemně se pozměňující“. ²³ Brooks se tak snaží demonstrovat, že obrazy a metafory v *Macbethovi* nemají pouze lokální účinek, ale že vytvářejí spojnice, které jsou nedílnou součástí významu hry.

Volí si dvě skupiny opakujících se obrazů, jež na první pohled nemají nic společného. Za prvé se zde objevuje obraznost soustředěná na děti, z níž je nejnápadnější Macbethovo přirovnání soucitu, který bude vzbuzovat Duncan, k „nahé[mu] neviňátk[u] [které] osedlá vichry“. ²⁴ Už sám tento obraz obsahuje rozpor, neboť si lze jen těžko představit, jak by nahé neviňátko mohlo „osedlat vichry“. Druhá skupina obrazů, o které se Brooks zajímá, se zaměřuje na oblečení ve vztahu k Macbethovi. O této konfiguraci metafor jako první psala Caroline Spurgeonová, ²⁵ Brooks ji ovšem následujícím způsobem modifikuje:

Nejpodstatnější na tomto srovnání není podle mě to, že muž je malý a šaty velké, ale spíše skutečnost, že – ať už je muž velký či malý – se nejedná o jeho oděv; v Macbethově případě je to ve skutečnosti oděv kradený.²⁶

Brookse rovněž nesmírně zajímá to, jak obraznost spojená s šaty souvisí s nápadnou metaforou, kterou Macbeth použije, když popisuje, jak objevil Duncanovu vraždu, již podle jeho tvrzení spáchaly Duncanovy strážce: „vrazi, / barvíři barvou celí potřísnění, / necudné dýky navlékly si krev“. ²⁷ Tato metafora a metafora s neviňátkem, které osedlá vichry „jsou víc než jen zbytečnosti, pouhé výstřední detaily: každý, jak se mi zdá, obsahuje ústřední symbol hry a symboly, kterým musíme porozumět, máme-li pochopit buď onu konkrétní pasáž, nebo hru jako celek“. ²⁸ A dodává: „V sázce je celý problém vztahu Shakespeareovy obraznosti k úhrnným strukturám her samých.“ ²⁹ V sázce je také to, zda je či není možné novokritický přístup přesvědčivě aplikovat na jedno ze stěžejních děl autora, který je téměř všeobecně pokládán za největšího spisovatele v anglickém jazyce.

Klíč ke sjednocení obrazů a metafor hry leží podle Brookse v Macbethově tragické situaci. Tragický důraz klade ve hře nikoli na vraždu krále Duncana, nýbrž na Macbethovu potřebu pokračovat ve vraždění ve snaze dojít bezpečí. Brooks ji charakterizuje jako „pokus ovládnout budoucnost, pokus, který ho stejně jako Oidipa zaplétá do zoufalého boje se samotným osudem“. ³⁰ Motiv vraždy Banqua tak nevidí v nějakém Macbethově strachu z toho, že by Banquo proti němu mohl použít násilí, tak jako je on použil proti Duncanovi, ale v tom, že Macbeth musí čelit proroctví, podle něž Banquův rod nakonec zdědí trůn.

Brooks se domnívá, že v této tragédii jde o pokus ovládnout budoucnost, a nevádí mu proto zdánlivé rozpory či výstřednosti metaforiky, neboť je vnímá jakou nedílnou součástí struktury hry: „Dítě totiž symbolizuje budoucnost, kterou Macbeth chce, ale nemůže kontrolovat.“ ³¹ Macbeth prohlašuje, že „svůj život příští rád bych riskoval“, ³² pokud se díky vraždě Duncana stane králem, avšak Brooks tvrdí, že něco takového je v rozporu s Macbethovou touhou založit královský rod: „Logika Macbethovy rozrušené mysli ho tak nutí k tomu, aby vedl válku proti dětem,“ přičemž Brooks poukazuje na spojitost mezi vraždou Macduffovy ženy a dětí. Děti se však, podobně jako u obrazu dítěte osedlavšího vichry, ukazují jako ani zdaleka ne bezmocné, neboť Macduffovo dítě se postaví vrahům: „Jeho odpor vypovídá o síle, která ohrožuje Macbetha a již Macbeth nedokáže zničit.“ ³³

Brooks si uvědomuje, že by mohl být nařčen z toho, že svou alegorizací potlačuje lidskou působivost hry, a tak dodává, že dítě nepředstavuje jen budoucnost: „[S]ymbolizuje všechny ty obohacující cíle, které činí život smysluplným, a navíc všechny ty citové a –

podle lady Macbeth – iracionální vazby, které z člověka dělají něco víc než stroj.³⁴ Dále naznačuje spojitost s dítětem, jemuž by lady Macbeth podle svých slov ochotně „mozek [...] z hlavy vyrazila“,³⁵ kdyby jí stálo v cestě, a s tím, že Macduff byl z „lůna matky / předčasně vyrván“. ³⁶ Síla dítěte v posledním případě spočívá ve skutečnosti, „že se dokázalo vzepřít dokonce i tomu, co se podle nás dá poměrně přesně předpovědět – času svého narození“. ³⁷ Vidíme tedy, že zdánlivý rozpor mezi slabostí čerstvě narozeného dítěte a silou, které je zapotřebí k „osedlání vichrů“, je v Brooksově čtení překonán. „Nahé neviňátko“ vzbuzuje soucit, který může zmařit dílo vraha; tento paradox „obrátil v trosky velice chabou racionalitu, na níž Macbeth buduje svou kariéru“.³⁸

Při závěrečném pokusu o syntézu Brooks prohlašuje, že to, co chápe jako dva dominantní obrazy hry – nahé dítě a zakrvavené dýky – „jsou dvě fasety dvou velkých symbolů, které procházejí celou hrou“. ³⁹ Dýky a dítě jsou svými diametrálními protiklady: neživý nástroj a život, prostředek a účel, smrt a zrození. Zatímco první z nich by mělo zůstat obnažené a čisté, druhé je třeba ošatit a zahřát:

*s pružností, jež musí čtenáře ohromit, jsou obraz oděvu a obraz dítěte užity tak, aby obsáhly podivuhodně širokou oblast celkové situace. A společně [...] poskytují Shakespearově jeho nejjemnější a ironicky nejvýmluvnější nástroje.*⁴⁰

Brooksova interpretace je z několika důvodů napadnutelná. Nejsnáze bychom ji mohli kritizovat za to, že přehlídí skutečnost, že *Macbeth* je divadelní hra. Na tom zakládá svou kritiku Oscar James Campbell, kritik, který na Shakespearovy hry pohlíží tradičním badatelským, historickým a divadelním způsobem. Vybírá si některé detaily Brooksova čtení a soudí, že jsou „za hranicemi uvěřitelnosti“. V souvislosti s obrazem „necudn[ých] dýk, jež navlékly si krev“, prohlašuje, že „Brooks ignoruje význam této metafory z hlediska řeči, v níž se objevuje“ – ta má odhalit Macbethovo aktuální duševní rozpoležení, tj. „neurotické rozpaky“. Campbell rovněž odmítá Brooksovo tvrzení, že jádrem tragédie je Macbethův pokus vnutit budoucnosti svou vůli: Macbethova

tragédie tkví nikoli v nezdaru jeho úsilí vnutit svou vůli budoucnosti, nýbrž v neschopných obavách a pověrách, které představují psychologický trest za jeho zločin. Ať už je hodnota obraznosti coby objektivního korelátu emocí jakákoli, musíme ji samozřejmě interpretovat tak, aby nebyla v přímém rozporu se zřejmým významem děje (plot).

Campbell dále tvrdí, že Brooksova interpretace je chybná, protože jeho kritická metoda se pokouší „napasovat všechny zmínky o dětech do jednoho propojeného systému obrazů, a vytvořit tak strukturní princip dramatu“. Campbell zastává názor, že Macbethova situace je pro vrahy v alžbětinském dramatu typická: neděsí se neschopnosti ovládat budoucnost, „ale nože v ruce lidského mstitele“. Dochází k závěru, že tuto hru nelze oprávněně interpretovat, jako by byla vystavěna na základě básnických a nikoli dramatických principů; přestože se ve hře možná skutečně vyskytuje opakující se obrazy, kdykoli je použit konkrétní obraz, děje se tak „za bezprostředním imaginativním účelem, který má význam pouze pro specifickou situaci“.⁴¹

Předními teoretickými odpůrci prvních Nových kritiků byli kritikové ze skupiny zvané Chicagská aristotelovská škola, jejímž nejvýznamnějším představitelem byl R. S. Crane. Novým kritikům vytýkali v první řadě to, že nedbali na tradiční poetiku. Podle těchto novaristotelovských kritiků je nutno rozlišovat mezi různými typy literárního diskurzu, kdežto Nová kritika měla podle jejich tvrzení sklon zacházet se všemi literárními texty, jako by si byly v zásadě strukturálně podobné. Podle Cranea to Nové kritiky svádí k „apriornímu“ uvažování a vytváří kritickou metodu, která se neslučuje s výzkumným duchem. Noví kritici vědí, co hledají, už když literární text čtou, proto to obvykle také najdou: „Víte, že v další básni, na kterou se podíváte, se téměř určitě bude vyskytovat ‚význačnost‘ nebo že její strukturou pravděpodobně bude ‚nějaký druh paradoxního napětí‘.“ To podle Cranea vede k tzv. „dialektickému klamu“ (*dialectical fallacy*):

[N]evyčtený předpoklad, že to, co je pravdivé ve vaší teorii, v dialektickém důsledku zcela jistě bude, nebo obvykle bývá pravdivé i ve skutečnosti – že pokud dokážete číst literární dílo tak, abyste v něm odkryli konkrétní druh významu nebo struktury, který vyplývá

*z vaší definice literatury, poezie, básnického jazyka apod. [...] pak jste dostatečně demonstrovali, že toto dílo má onen druh významu a struktury. Klam spočívá v tom, že tyto podmínky mohou být s malou interpretační vynalézavostí téměř vždy splněny.*⁴²

Brooks a Nová kritika vůbec se tak provinili tím, co Crane v jiném eseji nazývá „kritický monismus“.⁴³

Neexistuje však důvod, proč by kritik neměl číst divadelní hru, jako by byla vystavěna na stejných principech jako určitý druh lyrické poezie. Podle Stanleyho Fische podléhají „dialektickému klamu“ nejen Noví kritikové, ale nevyhnutelně každá kritická škola. Fish tvrdí, že literární dílo nelze objektivně popsat: jedná se o výtvar interpretacyjnych strategií a principů kritika. Neexistuje způsob, jak číst bez toho, že bychom měli takové strategie a principy k dispozici. Nikdo proto nemá k textu přístup, který by na nich byl nezávislý. Jak to Fish formuluje v souvislosti s výkladem o Miltonově *Lycidovi*: „[P]ři analýze těchto veršů z *Lycida* jsem dělal to, co kritikové dělají vždycky: ‚viděl‘ jsem to, k čemu mě nasměrovaly nebo co mi dovolily vidět mé interpretační principy, a pak jsem se obrátil zády a připsal to, co jsem ‚viděl‘, textu a záměru.“⁴⁴ Odlišné interpretační strategie a principy kritiků tak vedou k existenci toho, co Fish označuje jako „interpretační komunity“. Tím má na mysli skupiny kritiků, kteří sdílejí nějaký soubor strategií a principů. Brooks a Noví kritikové patří do jedné takové interpretační komunity a Campbell a Crane zase do jiné, a je vyloučeno, že by se na *Macbethovi* mohli shodnout.

Nejsem si jist, zda by Brooks takovou obhajobu svého čtení *Macbetha* přivítal, neboť by ji téměř jistě vnímal jako něco, co implikuje kritický relativismus, ačkoli Fish myšlenku relativismu odmítá. Noví kritikové byli přesvědčeni, že jejich kritický přístup je objektivní a že vede k pravému poznání literárních textů. Ústřední pro ně byl text jako objekt, odmítali či zpochybňovali literárněkritická kritéria založená na takových faktorech, jako je autorský záměr, historický kontext či reakce publika, neboť soudili, že odvádějí pozornost od textu jako objektu. Domnívali se, že lze dospět k obhajitelnému objektivnímu kritériu, podle kterého se můžeme mezi kritickými interpretacemi rozhodnout: přednost měla být dána interpretaci, která by konzistentním a koherentním způsobem dokázala obsáhnout co nejvíce materiálu daného textu. Tak by se dalo objektivně dokázat, že určité interpretace jsou lepší než jiné.

Na Brooksově čtení *Macbetha* však není nápadné to, kolik prvků hry v něm dokáže obsáhnout, nýbrž to, jak si volí zdánlivě rozdílné či různorodé rysy a snaží se dokázat, že je lze navzájem koherentně spojit. Spíše než na komplexnost samu o sobě je tak v rané Nové kritice důraz kladen spíše na smíření zdánlivě nesouvisejících či odlišných rysů textu. V tom spočívá rozdíl mezi ranou Novou kritikou a jejím dalšími fázemi, o kterých budu mluvit později. Brooksovým kritickým vzorem je, jak jsem naznačil už výše, metafyzická báseň. Podle všeho věří, že kritika, stejně jako poezie, kterou Noví kritikové nejvíce obdivovali, dokáže zavést koherenci do reality, která se jeví jako rozdělená a roztříštěná. Třebaže Noví kritikové na rozdíl od kritiků ovlivněných dekonstrukcí (např. Geoffreyho Hartmana) jasně rozlišovali mezi literárním a kritickým textem, přičemž ten druhý je podřízen prvnímu, ve skutečnosti se mnoho děl raných Nových kritiků svou strukturou, avšak nikoli texturou podobá literatuře, kterou nejvíce obdivovali. Kritici jako Hartman, kteří podporují názor, že kritika by měla sama sebe pokládat za rovnocennou literatuře, by jistě prohlásili, že by se kritika měla snažit napodobit literární texty také na úrovni textury užíváním rétorických prostředků spjatých s literaturou.⁴⁵ Brooksovu čtení *Macbetha* bychom mohli vytknout, že připomíná parafrázi metafyzické básně: tj. sledujeme, jak jsou zdánlivé odlišnosti a rozpory zahrnuty do jednotné struktury, chybí zde však rétorická síla metafyzické básně, jež by tuto strukturu svou estetickou a imaginativní působivostí podporovala.

Raná Nová kritika chce v jistém smyslu sedět na dvou židlích. Na úrovni struktury napodobuje literární texty, které obdivuje, chce však, aby byly její interpretace vnímány jako vědecky objektivní, a tak volí střízlivý a neutrální styl, který si spojujeme s diskurzí usilujícími o vědeckou objektivitu. Protože se pokouší spojit smíření zdánlivě protivranných či rozdílných prvků v literárním díle s kritérii založenými v podstatě na kvantitě – tj. s množstvím jednotlivostí, které by interpretace měla být s to vysvětlit –, hrozí nebezpečí, že se jí nezdaří ani jedno. Ačkoli lze však dílo prvních Nových kritiků podrobit těmto výtkám, ve svých vrcholných dílech, např. v díle Brooksově, má dostatečnou imaginativní sílu na to,

aby se i těm, kdo nesouhlasí s novokritickými předpoklady, vyplatilo přečíst je kvůli němu samému. Vážnější problémy Nové kritiky se měly objevit až později.

Pozdější Nová kritika

Nová kritika se stala hlavní literárněkritickou silou na amerických univerzitách a začala se postupně měnit. Na první pohled se zdálo, že tyto změny pomohly odstranit některé rozpory, o nichž jsem mluvil výše – např. mezi zaměřením na víceznačnost a paradox a snahou o vědeckou objektivitu. V Nové kritice, jak se vyvíjela v padesátých a šedesátých letech dvacátého století, nacházíme jen malý důraz na víceznačnost, paradox či ironii coby integrální součást struktury literárních textů. Cílem pozdějších Nových kritiků je obsáhnout maximum materiálu textu v interpretaci, která je nanejvýš koherentní, konzistentní a komplexní.

Interpretace pozdějších Nových kritiků působí méně násilně či nuceně než např. Broksovo čtení *Macbetha*, protože tito pozdější kritici aktivně nepátrají po víceznačných či paradoxních prvcích a nesnaží se je sjednotit jejich zahrnutím do struktury založené na metafyzické básni. Pozdější Noví kritikové obvykle hledají téma, které bude vnímáno jako společný jmenovatel všech ostatních prvků v textu. Součástí tematické jednoty textu by mělo být maximální množství prvků, teoreticky všechny. Toto stanovisko hájí např. teoretikové John M. Ellis a Stein Haugom Olsen. Ellis píše:

Předmětem literární kritiky je tedy interpretační hypotéza týkající se nejobecnějšího principu struktury, kterou lze abstrahovat z kombinace jazykových prvků v literárním textu. Termín „struktura“ se v literární kritice často používá spíše povrchně jako označení jednoho konkrétního aspektu textu, např. jeho přirozených zlomů, jeho dějové linie atd. Navrhují vyhradit užití tohoto termínu pro označení nejobecnějšího organizačního principu, který současně váže a zvýznamňuje všechny detaily textu. Nejobecnější tvrzení o struktuře je v tomto smyslu také tvrzením o tematické struktuře a tím i o významu textu. Zkouškou takových tvrzení je jednoduše jejich komplexnost – musejí syntetizovat a tím zvýznamňovat co největší množství textu.⁴⁶

Ellis dále dokazuje, že styl neexistuje odděleně od tematické struktury či významu, neboť kterýkoli jazykový prvek textu musí ovlivňovat význam. Všechny formální či stylistické aspekty literárních textů tak musejí být vpsledku zahrnuty do jejich tematické struktury.

Olsen prohlašuje, že má-li text mít koherenci, která z něj dělá literární dílo, je třeba, aby bylo splněno pět interpretačních kritérií: úplnost, správnost, komplexnost, konzistence a rozlišení. O komplexnosti píše:

Komplexnost je kritériem pro přijatelnost interpretace, protože princip funkčnosti, tj. konvence, že všechny rozlišitelné složky literárního díla by měly být umělecky relevantní, tvoří součást literární instituce. V ideálním případě lze text, který chápeme jako literární dílo, úplně rozložit na části, takže žádná složka textu neklade interpretaci odpor.⁴⁷

Proti Ellisově i Olsenově argumentaci lze namítnout, že se zakládá na textovém idealismu, který se těžko vypořádá se skutečností, že v mnoha případech není možné stanovit definitivní podobu textů. Např. shakespeareovští badatelé nedávno prohlásili, že taková vlivná literární díla, jako je *Hamlet* a *Král Lear*, existují ve dvou verzích, a měli bychom proto souhlasit s tím, že existují dva *Hamleti* a dva *Králové Learové*.

Změna orientace Nové kritiky směrem k tematické jednotě a koherenci, kdy se už téměř vůbec nepožaduje, aby integrální součástí této koherence byla ironie, víceznačnost a paradox, umožnila, že se Nová kritika dá uplatnit v podstatě na jakýkoli literární text. První Noví kritikové měli dosti úzké literární preference. Jejich uznání se obvykle dostávalo pouze těm dílům, v nichž očividně hrály klíčovou roli ironie, víceznačnost a paradox. To je vedlo k propagování úzké škály lyrické poezie či děl (např. *Macbetha*), jež bylo možno interpretovat podobným způsobem. Delší literární žánry, zejména román, se však obecně daly jen těžko smířit s kritérii, která první Noví kritikové uplatňovali. U pozdější Nové kritiky byla však už aplikace na prózu snazší. Značná část pozdější novokritické interpretace rovněž zaujala smířlivější postoj k autorskému záměru a historickému kontex-

tu než raná Nová kritika, která odmítla to, co Wimsatt a Beardsley označili jako „intencionální klam“ (*intentional fallacy*), což je pojem vyjadřující přesvědčení, že záměry autorů nejsou spolehlivým vodítkem při interpretaci jejich děl.⁴⁸ Třebaže text jako objektivní struktura zůstal pro pozdější Nové kritiky ústřední, bylo dovoleno použít autorský nebo historický materiál, jestliže mohl přispět k pochopení struktury díla. Jedním z hlavních výsledků těchto změn v Nové kritice byl bouřlivý rozvoj interpretační kritiky.

A právě tato záplava interpretací vyvolává pochybnosti o pozdější Nové kritice jako kritické metodě. Z nahlédnutí do bibliografií o autorech pokládaných za klíčové postavy literárního kánonu je zřejmé, že jejich díla vyvolala takové množství interpretací, že s nimi už ani odborník nedokáže držet krok. Ačkoli teoreticky by mělo být podle kritéria komplexnosti možné posoudit, zda je jedna interpretace lepší než druhá, v praxi není lehké rozhodnout, která je komplexnější než jiná. Poněvadž dokonalá komplexnost je nemožná, stává se z komplexnosti relativní pojem. Stačí se podívat na kteroukoli literárněkritickou bibliografii nějakého kanonického textu, např. Shakespearovy hry, a uvidíme, že bylo takové dílo interpretováno skoro ze všech myslitelných úhlů, přičemž každý kritik, který má přiměřené schopnosti, dokáže vytvořit interpretaci vykazující určitý stupeň komplexnosti. A nezdá se, že by se interpretace kumulativně kombinovaly s cílem vytvořit ideál totalizující interpretace, která vysvětlí všechny jednotlivosti textu; vyvolává to spíše dojem kritické roztříštěnosti.

Zkoumáme-li, jak vlastně interpretace vznikají, ukazuje se, že kritici jsou schopni vytvořit nová čtení tím, že uvedou svůj konkrétní zájem do souvislosti s textem, aby si vytvořili interpretační hypotézu, již pak na text aplikují. Platnost této hypotézy se posuzuje podle úspěchu, s jakým dokáže vysvětlit co největší množství textových jevů. Nová kritika se však zapoměla vyrovnat s problémem, že pokud literární text pojmáme jako verbální strukturu, která má nezávislou existenci – a která tedy nepodléhá autorským či historickým omezením –, pak jeho významy nemají žádné teoretické hranice a text se otevírá obrovskému množství interpretací. Jelikož komplexnost představuje v praxi relativní pojem, skutečné novokritické kritérium pro ospravedlnění nové interpretace spočívá v tom, zda je tato interpretace dostatečně originální a dokáže sama sebe ospravedlnit tím, že vysvětlí textové prvky, které předchozí interpretace buď vysvětlit nedokázaly nebo je vysvětlovaly odlišně.

I když Nová kritika zůstává v Americe pořád velice vlivná, stále častěji bývá napadána alternativními přístupy, které v literární kritice považují teorii za přinejmenším stejně důležitou jako praxi. Hlavní tradice Nové kritiky zanedbávala teorii ve prospěch praxe, neboť jí šlo především o interpretaci jednotlivých textů. Implicitně se předpokládalo, že nakonec bude dosaženo jakéhosi interpretačního absolutna, které všechny interpretace harmonicky obsáhne. Nebylo tedy třeba příliš se starat o předchozí interpretace, pokud ta vaše byla dostatečně odlišná. Protože však bylo jakékoli interpretační absolutno odloženo na neurčito, začaly se hromadit v podstatě do sebe uzavřené interpretace, které usilovaly o vnitřní koherenci a které se jen ve velmi omezené míře pouštěly do diskuze či dialogu s jinými interpretacemi. Když začalo být jasné, že by toto hromadění interpretací mohlo pokračovat donekonečna, přinejmenším někteří vlivní kritikové přestali mít v Novou kritiku důvěru. Je možná jen otázkou času, kdy bude její pověst uvnitř literárněkritické komunity jako celku, a nikoli jen v určitých elitních institucích, vážně ohrožena.

Jedním z významných faktorů, který může jakémukoli alternativnímu kritickému přístupu zkomplikovat vytlačení Nové kritiky, je ovšem její pedagogická síla. Před nástupem Nových kritiků, v době, kdy univerzity ovládala tradiční literární kritika, nebylo snadné probudit u běžných studentů zájem o studium literatury, neboť se předpokládalo, že víceméně nemají čím přispět do diskuze, protože toho dost nevědí nebo nejsou dostatečně sečtení. Vztah mezi studenty a jejich učiteli byl tak převážně vztahem pasivním, kdy studenti především poslouchali přednášky. Avšak s nástupem myšlenky, že důležitý je samotný text a kritériem pro věrohodné čtení je koherentní interpretace textu, mohli studenti najednou hrát aktivnější roli a výuka mohla být alespoň teoreticky méně monologická a více založená na dialogu mezi učitelem a studentem. V praxi nejspíš samozřejmě nebyl tento ideál tak snadno dosažitelný. F. R. Leavis prohlásil, že kritika by měla mít podobu tvrzení a odpovědi: „Je to takhle, není-liž pravda,“ následované „Ano, ale“. Problém nastal v okamžiku, kdy místo „Ano, ale“ zněla odpověď „Ne, není“. Kritikové jako Leavis navíc měli sklon spíše vychovávat učedníky než partnery v dialogu. I v případě méně charizma-

tických učitelů, než byl Leavis, věděl učitel téměř bez výjimky víc než student, třebaže své znalosti nestavěl na odív. Moc učitele tak byla jen zřídka ohrožena. I přesto je pravděpodobné, že pedagogické přednosti Nové kritiky zabrání tomu, aby byla jen tak snadno nahrazena něčím jiným.

Leavis, Empson, Burke

V předchozím výkladu jsem se soustředil na americkou Novou kritiku, neboť zejména ona byla zodpovědná za to, že interpretace získala v moderní literární kritice ústřední postavení. Situace v Británii je však poněkud jiná, ačkoli by se dalo poukázat na řadu britských kritiků, jejichž kritickou praxi lze popsat jako ve své podstatě novokritickou. Tradiční historická a jiná kritika si však během nadvlády Nové kritiky podržela v britské akademické kritice větší vliv než v Americe a co je ještě důležitější, autorita F. R. Leavise a skupiny kolem časopisu *Scrutiny* vliv Nové kritiky v Británii zmenšovala.

V několika důležitých ohledech se leavisovská kritika podobá rané formě Nové kritiky. Tak jako američtí Noví kritikové byli Leavis a jeho stoupenci ovlivněni Eliotovými kritickými preferencemi, Richardsovou teorií a (do jisté míry) metodou pečlivého čtení Williama Empsona. Noví kritikové i Leavis rovněž zvláště oceňovali metafyzickou poezii a psali o delších literární útvarech, jako je drama či román, z hlediska básnické struktury. V Leavisových textech však nehraje ústřední roli interpretace, jako je tomu u Nových kritiků. U Leavise není cílem pečlivého čtení vytvořit interpretaci, která vysvětlí maximum prvků díla, ale – stručně řečeno – ukázat, že v největších dílech nelze oddělit význam od výrazu.

Podobně jako první Noví kritikové byl Leavis a jeho stoupenci silně ovlivněni Eliotovým učením o „odpojení senzibility“. Zatímco Nové kritiky zajímalo, jak se básníci jako Donne osvobodili od jeho působení díky své schopnosti zahrnout rozmanitost a zdánlivý logický rozpor do básnické struktury, jejíž integrální součástí tvoří ironie a víceznačnost, Leavis zdůrazňuje celost literárních děl, v nichž je významu dosaženo skrze „konkrétní realizace“ a „smyslovou specifickou“ takovým způsobem, že zde nemůže být žádný rozpor mezi citem a intelektem. Leavisovy texty zřídka zkoumají významové složitosti nebo se pokoušejí vytvořit úplné čtení textu po způsobu Nových kritiků. Popravdě řečeno, jeho přístup bychom dokonce mohli popsat jako antiinterpretativní. Při srovnávání Keatsovy „Ódy na Slavíka“ a Shelleyho „Skřivánkovi“ Leavis píše:

Nuže, pokud je pro Shelleyho charakteristické předvádění intelektuální struktury, „Óde na slavíka“ musíme přiznat její nedostatek. Avšak nadřazenost „Ódy“ nad „Skřivánkovi“, který se vedle ní jeví jako holé nic, není pouhou nadřazeností detailů. [...] Bohatá lokální konkrétnost je lokálním projevem všezahrnující jistoty uchopení v celku. Detail neukazuje jen neobyčejnou sílu realizace, ale také neobyčejnou správnost a jemnost úhozu; jistota úhozu, který je dílem skvělé organizace. „Óda“ tedy má strukturu skvělého a složitého organismu; kdežto „Skřivánkovi“ je pouhý básnický výlev, jehož extatická „síla“ je náhražkou za realizaci v částech a za realizovaný celek, s nímž by mohly být tyto části spojeny.⁴⁹

Leavisovi jde o to posoudit, nakolik dílo dosahuje této celosti realizace, která pro něj představuje vnitřní kvalitu literatury, jíž si cení. Určitá minimální míra interpretace je možná nevyhnutelná, Leavis ji však provádí pouze do chvíle, kdy může názorně ukázat, že to, co je vyjádřeno a to, jak je to vyjádřeno, nelze oddělit, a že není možné hodnotit jedno, aniž hodnotíme druhé. Důvod, proč vyznává takové kritické principy, lze patrně uvést do souvislosti s mým výkladem toho, proč první Noví kritikové v poezii oceňovali organickou jednotu, která dokáže pojmout ironii a paradox. Pro Nové kritiky i pro Leavise byla klíčová otázka literární hodnoty, Leavis si však nejspíš více uvědomoval, že interpretace by mohla pro myšlenku hodnoty představovat hrozbu, pokud by zašla příliš daleko. Tuto potenciální hrozbu zřetelně vidíme v díle dvou kritiků, kteří jsou s Novou kritikou sice spojováni, ale bývají považováni za poněkud okrajové postavy. Oba pomíjeli otázku hodnoty a pěstovali formu interpretace, jež podléhala jen některým z oněch omezení, která pozorujeme v hlavním proudu Nové kritiky. Až donedávna byla jejich díla obvykle vnímána jako až příliš důmyslná, výstřední či zvrácená, avšak s nástupem poststrukturalismu jako mohutné

síly v současné kritice začíná být tento názor přehodnocován. Těmito kritiky jsou William Empson a Kenneth Burke.

Empsona bychom mohli právem označit za prvního interpreta literatury v moderním slova smyslu: tj. prvního kritika, který pozorně zkoumá jazyk textu a podrobuje jeho význam neúnavné analýze, třebaže Empson přiznal vliv knihy Roberta Gravesa a Laury Ridingové *A Survey of Modernist Poetry* (Přehled modernistické poezie), jež poprvé vyšla v roce 1927. Výsledky jeho práce plně uznávali první Noví kritikové a – alespoň zpočátku – i F. R. Leavis. John Crowe Ransom napsal, že Empsonova první kniha, *Seven Types of Ambiguity* (Sedm typů víceznačnosti), vydaná roku 1930, je „ten nejnápaditější popis četby, který kdy vyšel, a Empson ten nejpečlivější a nejdůvtipnější čtenář, jež poezie dosud na veřejnosti měla“.⁵⁰ Podle Cleantha Brookse Empsonovy „texty představují pokus vyrovnat se s tím, co báseň ‚znamená‘ z hlediska její struktury jako básně. Zatímco dřívější kritici měli sklon zaměřovat se buď na parafrázovatelný prozaický obsah básně nebo na ‚dekorativní‘ rysy, jako je obraznost či metrická organizace, Empson v celých *Seven Types of Ambiguity* bojuje proti tomuto ochromujícímu rozdělení tím, že ukazuje, jak báseň za básni skutečně ‚funguje‘ coby komplex významů“.⁵¹

Přesto je zřejmé, že jak Nová kritika, tak Leavis a skupina kolem časopisu *Scrutiny* byly empsonovskou metodou a přístupem znepokojeni. Zatímco pro Nové kritiky a pro Leavise je interpretace neoddělitelně spojena s jejich širšími kritickými a kulturními zájmy, Empsonovým cílem je podle nich pouze odhalit významové vrstvy básně. Pranic ho nezajímá novokritické pojetí básně jako „verbálního ikonického znaku“, v němž jsou ironie, paradox či rozpor vtěleny do jednotné významové struktury nebo Leavisův ideál úplné integrace toho, co je vyjádřeno, s tím, jak je to vyjádřeno. Podle Ransoma oslabuje Empsonovo dílo skutečnost, že se zabývá „texturou“, a nikoli „strukturou“. Jinak řečeno, jeho detailní čtení se neskládají do podoby úplné významové struktury. V souvislosti s Empsonovou druhou knihou *Some Versions of Pastoral* (Několik verzí pastorály) se Ransom zmiňuje o jeho „takřka zatvrzelém zlovyku nadinterpretovat poezii“ a obecněji dodává: „Víceznačnost“, kterou označil za předmět svého zájmu, znamená obecně významovou mnohost. A jednotlivé významy víceznačných slov nesdílejí žádnou zvláštní jednotu kromě volné psychologické jednoty spočívající v tom, že jsou svázány v jednom okamžiku myšlení.“⁵² Brooks má pro Empsona větší porozumění, také on je však znepokojen nebezpečím, které představuje samoučelná honba za víceznačností, neboť „bohatost a složitost lze dokázat v téměř jakékoli básni – v básni, která si to nezasloužila stejně jako v té, která si to zasloužila; a že pouhý proces rozprádání sítě složitostí a víceznačností nestačí k tomu, aby učinil báseň platnou. Musíme stanovit ještě jiné kritérium.“ Podle Brookse je víceznačnost oprávněná, pouze pokud „přispívá k rozvoji celkového účinku básně“.⁵³ Příspěvatelé časopisu *Scrutiny* neustále obviňují Empsona z až přílišné důmyslnosti a násilného čtení a sám Leavis o knize *Seven Types of Ambiguity* napsal:

Díky tomu, že Empsonova mimořádně různorodá a nevyrovnaná kniha nabízí množství cenných podnětů, slouží jako varování – varování před pokušeními, jímž analytik, jehož praxe má být vědeckým oborem, musí odolat. Překypuje příklady důvtipu, který se spláší. Platná analytická praxe je posilováním pocitu relevance [...] a veškerou patřičnou hru intelektu, jež je také uplatněním smyslu pro hodnotu, řídí skrytá starost o celkový hodnotový soud.⁵⁴

Tyto námitky, které oslabily Empsonův vliv v době, kdy byla Nová kritika a Leavis nejsilnější, působí už méně přesvědčivě v současném kritickém kontextu, v němž takové pojmy jako „svobodná hra“ či „diseminace“, spojené s derridovskou dekonstrukcí, došly širokého přijetí. Velká část současné kritiky se snaží ukázat, jak hra významu v literární textu rozrušuje síly, které si činí nárok na jeho kontrolu – autorské, žánrové, historické –, o čemž budu podrobněji mluvit později. Empsonovo zaměření na texturu spíše než na strukturu, abychom užíli Ransomova termínu, má zřejmou souvislost s důrazem značné části současné kritiky na „textualitu“. Jelikož ukazuje, že lze víceznačnost rozdělit na různé jasně odlišené typy, a vzhledem k tvrzení, že literární útvar, jakým je pastorála, by neměl být chápán tradičním způsobem, nýbrž jako (řečeno slovy jednoho z komentátorů Empsonova díla) „současně filozofie, společenský postoj a pocit, ironická víceznačnost, téma propagandy a stylistický prostředek a [...] musí být vším tím dohromady, nebo není ničím“,⁵⁵ vy-

kazuje Empsonovo dílo určité podobnosti s dílem Rolanda Barthese. Ten v *S/Z* analyzuje Balzakův text z hlediska několika kódů, které odkrývají významové vrstvy, avšak nesnaží se tyto významy integrovat v rámci koherentní struktury. Nezajímá ho nic jiného než naopak diseminace těchto významů.

Snad ještě nonkomformnější postavou mezi Novými kritiky je Kenneth Burke, který však z hlediska současné kritiky předjímá značnou část dnešní teorie a praxe. V několika důležitých ohledech se podobá Empsonovi. Oba byli silně ovlivněni Freudem a na rozdíl od pravicovějších Nových kritiků sympatizovali s marxismem. Je jasné, že takový text, jakým byl Freudův *Výklad snů*, musel mít přímo či nepřímo značný dopad na literární interpretaci, jelikož metody, které používal při odkrývání skrytých či vytěsněných významů ve snech, měly jasné literární upotřebení. Empson a Burke však byli na rozdíl od většiny Nových kritiků ochotni brát vážně freudismus jako systém. Pro oba byla analýza přednější než otázka literární hodnoty. V jejich díle je důraz položen samozřejmě spíše na demystifikaci literárního textu než na jeho vnímání coby zdroje jedinečné hodnoty v chaotickém či vulgárním světě. Burke je ovšem v první řadě teoretik kultury a literární teorie tvoří ústřední část jeho širších zájmů, tudíž poměrně málo z jeho tvorby je věnováno interpretační praxi, zatímco Empsonova kritika se zaměřuje převážně na analýzu konkrétních textů.

Burke je ochoten v něčem souhlasit s Novými kritiky. V odpovědi na Brooksův esej „The Formalist Critic“ a „The Heresy of Paraphrase“ prohlašuje, že „formalistický kritik naplňuje svůj ‚pravý‘ úkol, když dílu přisoudí jakýkoli plán či záměr, který podle něj nejlépe vystihuje povahu tohoto díla“, což kritik zdůvodňuje „tím, že podrobně ukáže, kolik toho přisouzený plán dokáže objasnit. Kritik, který s ním nesouhlasí, musí nabídnout jiný postulát a [...] pragmaticky ukázat, kolik toho lze vysvětlit na základě jeho teze“.⁵⁶ Na rozdíl od Nových kritiků však odmítá omezovat kritický výklad čistě na vnitřní aspekty textu a pomíjet intencionální a sociologické faktory. Pro Burkea představuje literatura „symbolické jednání“:

Kritická a imaginativní díla jsou odpověďmi na otázky, které klade situace, v níž vznikají. Nejsou to pouhé odpovědi, jsou to strategické odpovědi, stylizované odpovědi. [...] Navrhují proto počáteční pracovní rozlišení mezi „strategiemi“ a „situacemi“, jehož pomocí uvažujeme o poezii (užívám zde tento termín pro označení veškerých děl kritického nebo imaginativního rázu) jako o přijímání rozmanitých strategií za účelem obsáhnutí různých situací. Tyto strategie zhodnocují situace, pojmenovávají jejich strukturu a významné komponenty, a pojmenovávají je tak, že vůči nim současně zaujmají postoj.⁵⁷

Burke se tedy neomezuje na samotný text jako Noví kritikové, ale neustále se snaží rozšířit jeho význam nacházením vazeb s širšími jevy: psychologickými, sociologickými, kulturními: „Nejvyšší ideál kritiky, jak ji chápu, spočívá v tom, použít všechno, co se použít dá.“ Podle jeho kritiků to vede k nekontrolované alegorizaci a čirému asocianismu. S dekonstruktivistickou kritikou ho spojuje zejména to, jaký význam ve své teorii přikládá rétorickým figurám. Takto hovoří o synekdoše, v níž část může označovat celek a celek část: „Čím víc zkoumám jak strukturu poezie, tak strukturu lidských vztahů mimo poezii, tím víc nabývám přesvědčení, že se jedná o ‚základní‘ figuru řeči, a že se kromě podoby formálního tropu objevuje i v mnoha jiných podobách.“⁵⁸

Burkeovo čtení Keatsovy „Ódy na řeckou vázu“ jeho přístup objasňuje. Tuto báseň analyzoval také Brooks v knize *The Well Wrought Urn* a ačkoli Brooks Burkeovu interpretaci chválí a tvrdí, že jeho čtení má s Burkeovým mnoho společného, rozdíly jsou zde nápadnější než podobnosti. Zatímco Brooksovo čtení je typicky novokritické v tom, že se zaměřuje na samotnou báseň jakožto strukturu a pomíjí autorský záměr a širší kulturní faktory, Burke se snaží pojednat o básni v širším významovém kontextu. Začíná tím, že interpretuje verš „*Beauty is truth, truth beauty*“ (Krása je pravda, pravda krása je)⁵⁹ následujícím způsobem: „Jelikož je ‚pravda‘ základním výrazem vědění (vědy) a ‚krása‘ základním výrazem umění či poezie, můžeme je podle tohoto vzoru zaměnit.“⁶⁰ Burke prohlašuje, že báseň proto popírá „dialektický protiklad mezi ‚estetickým‘ a ‚praktickým‘.“⁶¹ Figurov, jež básni dominuje, je „mystické oxymóron“.⁶² Burke nedává jakkoli najevo, že by souhlasil s pokusem básně sjednotit pravdu a krásu; jde mu o to vysvětlit, jak je tohoto účinku dosaženo prostřednictvím jazyka. Poté přistupuje k zavedení další vysvětlující

úrovně, když vztahuje báseň k širšímu kontextu devatenáctého století. Ve druhé sloce spatřuje „variantu ztotožnění smrti s pohlavní láskou, které bylo tak typické pro romantismus devatenáctého století“.63 Význam tohoto prvku sleduje dál do kultury devatenáctého století: „Když doplníme historické faktory, pak si můžeme všimnout, jakou roli hraje ve vyostření tohoto naplnění individualistický kapitalismus“ a dále hovoří o „vztahu mezi soukromým vlastnictvím a rovní láska–smrt“.64

Věren svému přesvědčení, že kritik „by měl využít veškerých znalostí, které má po ruce“,65 Burke beze všeho vychází z Keatsova životopisu, zejména z jeho nemoci a vztahu s Fanny Brawneovou, i když v narážce na novokritický antiintencionalismus připouští, „že takové spekulace narušují symetrii kritiky coby hry“.66 To je další věc, která Burkea spojuje s Empsonem. Ten totiž také odmítal antiintencionalismus Nových kritiků. Keatsova „tuberkulózní horečka“67 je nahlížena jako klíčová pro vzrušený stav v básni, ten však básník používá k tomu, aby vytvořil rozpor mezi zlovolnou vášní a duchovní aktivitou, která se od ní osvobodila. To vyvolává teologické otázky ohledně vztahu mezi Boží vůlí a dobrem. Zatímco Brooks se ve své analýze omezuje na báseň jako integrovanou významovou strukturu, Burke se neustále snaží odkrývat významové vrstvy, jež se vztahují k situaci básně ve smyslu, v jakém toto slovo chápe. Je ochoten použít cokoli, co mu v jeho úsilí pomůže, např. životopisné údaje či slovní hříčku. Je zajímavé, že Brooks se nerozhodl chápat slovo „*brede*“ (ozdoba; potomek) jako slovní hříčku – v „*brede of marble men and maidens overwrought*“ (ozdoba z přezdobených mramorových jinochů a panen), i když o tom podle svých slov uvažoval. Burke zde však slovní hříčku vidět neváhá a výraz „*overwrought*“ (přezdobený) interpretuje jako „vzrušený“. Nakonec uzavírá: „Oba výrazy by tak směřovaly ideu sexuality a uměleckého mistrovství, erotična a poetična.“68

Ačkoli tedy Brookse i Burkea zajímá protiklad „krásy“ a „pravdy“ a snaha básně jej překonat, jejich kritické cíle se naprosto liší. Brooks chce především nalézt básnické ospravedlnění pro tvrzení básně, že krása a pravda jedno jsou, a to tím, že ukáže, že toto tvrzení je integrální součástí básnické struktury, a ne vnějším filozofickým prohlášením. Burke toto tvrzení rovněž vidí jako integrální součást básně, chce však vyjít za hranice pouhého estetického ocenění směrem k analytickému pochopení jeho úlohy v básni. To vyžaduje číst báseň v mnohem širším významovém kontextu. A právě zde Burke svým pojetím básně jako strategie pro zahrnutí situací předjímá dekonstruktivistickou analýzu. Řád a koherence jsou konstruovány v reakci na situaci, s níž se básník potýká. Burke odkrývá jak povahu této situace, tak strategie v básni, které se jí snaží zahrnout. Jinými slovy, Burkeovi nejde o estetické ocenění jednoty básně, nýbrž o prosazení analytického vědomí problematiky, jež tvoří základ existence básně, jak ukazuje jeho závěr: „[B]ylo potěšující, že prorok vyhlásil jednotu poezie a vědy, neboť působením technologických a obchodních hodnot mezi nimi vznikl rozpor.“69

Jiný aspekt Burkeova antiestetického přístupu k básni najdeme v některých dalších komentářích v práci *A Rhetoric of Motives*. Zde preferuje poněkud joyceovštější čtení verše „*Beauty is truth, truth beauty*“: tj. „experimentální obměňování jak ‚pravdy‘, tak ‚krásy‘ prostřednictvím slovních hříček, dokud nenajdeme nějaká tonálně příbuzná slova, které dávají smysl, nejlépe smysl obscenní“.70 I když je Burke příliš decentní, než aby své čtení naplno vyslovil, je jasné, že to vede k překladu Keatsova verše na „*Body is turd, turd body*“ (Tělo je hovno, hovno tělo).

Jedním z Burkeových nejostřejších kritiků je René Wellek, kritik, který má nejbližší k hlavní tradici Nové kritiky. Stěžuje si, že Burke „má pramálo estetického citu“ a „nerozlišuje nebo nechce rozlišovat mezi velkým uměním a pomíjivým psaním“.71 Staví ho do protikladu k pravověrnějším představitelům Nové kritiky:

*U Burkea nikde nenajdeme vědomí normativní povahy kritérií, která navrhla Nová kritika, ani snahu pochopit koherenci a integritu konkrétního uměleckého díla či vidět jednotu formy a obsahu.*72

Wellek se domnívá, že Burkeova metoda spočívá spíše v tom, že si při psaní o literárních textech upravuje Freudovu metodu volných asociací, načež spojí Freuda s Marxem. Podle Welleka to vede „k vynucování jak fonických podobností (*truth* a *turd* jsou od sebe na míle daleko), tak pojmových analogií, kterým by se zdráhalo uvěřit i dítě“.73 Burkeova metoda, tak jak ji aplikuje na „Ódu na řeckou vázu“, „směšuje arbitrární alego-

rizaci se špatně pochopenou psychoanalýzou a za vlasy přitaženým marxistickým analogizováním“.74 To „ho dovádí k popření jakéhokoli smyslu pro správnost interpretace, k obhajobě naprosté svobody interpretace“.75 Wellekův závěrečný soud je usvědčující:

V jeho teorii se literatura rozpouští ve schématu jazykového jednání či rétoriky, které jsou tak všezahrnující a všepohlcující, že se poezie jako umění ztrácí z dohledu a umělecké dílo je vetkáno do sítě aluzí, slovních hříček a shluků metafor bez ohledu na svou celistvost či jednotu [...] Pravidla důkazu přestala platit. Burke se stěhuje do vlastnoručně vytvořeného verbálního světa, kde cokoli může znamenat cokoli jiného.76

To silně připomíná současné útoky na Derridu a dekonstrukci.

Wellek rovněž tvrdě kritizuje Richardse a Empsona, a to podobným, byť ne tak ostrým způsobem. Empson je „prosáklý Richardsovou teorií hodnoty, jeho psychologíí literární kritiky a jeho teorií významu, která připouští a podporuje mnohočetné definice, neboť jazyk je pojímán jako nestabilní a básnický jazyk je pro svou nestabilitu oceňován“.77 Podobně jako Burke pracuje Empson v knize *Seven Types of Ambiguity* „metodou, kterou by bylo možno nazvat ‚volné asociace‘ a která se trochu podobá freudovské technice, jak dostat asociace z pacienta na pohovce“.78 To vede ke „zmateným výčtům všech možných (a spousty nemožných) asociací, které by čtenáři mohly vytanout na mysl“.79 Podle Welleka je Empsonovo dílo, stejně jako dílo Burkeovo, v rozporu s novokritickými pojmy jednoty a estetické hodnoty: „Ačkoli Empson udělal hodně proto, aby pozvedl verbální analýzu, řekl bych, že kritiku poškodil svým ignorováním formy divadelní hry či básně, její úhrnné struktury, její totality.“80 Wellek uzavírá: „[J]en výjimečně se zabývá uměleckým dílem jako celkem či soudí jako literární kritik s vědomím nějakých estetických hodnot.“81 Richardsův psychologismus podobně „popírá objektivní strukturu uměleckého díla“; „Slovům v poezii je ‚dovoleno, aby znamenala, co je jim libo““.82 Pro Welleka se tím otevírají dveře „naprosté anarchii v literární kritice“.83 Richardsovo dílo ovlivnilo Novou kritiku tím, že podnítilo „analýzu básnických textů z hlediska interakce slov a funkcí obraznosti“. To je však v rozporu s jeho hlavním cílem, jenž Wellek shrnuje následujícím způsobem:

[R]adikální odmítnutí estetiky, nekompromisní redukce uměleckého díla na duševní stav, upření pravdivostní hodnoty poezii a obhajoba poezie jako emotivního jazyka organizujícího naše myšlení a poskytujícího nám rovnováhu a duševní zdraví.84

Z tohoto vyplývá, že řadu rozporů v novější kritice, např. mezi dekonstrukcí nebo čtenářsky orientovanou kritikou a ortodoxnějšími kritickými přístupy lze najít už v rané Nové kritice, pakliže do ní započítáme Richardse, Empsona a Burkea. To, že se jako nejvlivnější v anglo-americké kritice ukázalo dílo Ransoma, Brookse, Allena Tatea, Roberta Penna Warrena, W. K. Wimsatta a Leavise a skupiny kolem časopisu *Scrutiny* a způsobilo, že se Empson, Burke a dokonce i Richards jeví ve srovnání s nimi jako okrajoví, se možná ukáže být dočasným jevem. Ze současného kritického hlediska se Empsonovo a Burkeovo dílo rozhodně zdá být vysoce relevantní pro dnešní dekonstruktivistickou kritiku, a Richardsovo povýšení čtenářské reakce nad strukturu předmětu, který tuto reakci vyvolává, má zřejmou souvislost s čtenářsky orientovanou kritikou. Dílo hlavní tradice Nové kritiky bylo naopak napadáno řadou současných kritiků jak na teoretické, tak na praktické úrovni. Ačkoli se zdá být jisté, že tyto útoky přečká – někteří významní teoretikové jsou stále připraveni je hájit85 –, Nová kritika už pravděpodobně znovu nezíská svou někdejší nadvládu, bude-li tyto útoky pouze ignorovat. Řešením do budoucna by pro ni možná bylo, kdyby se pokusila vyrovnat se s těmi silami uvnitř své vlastní tradice, které má sklon odsouvat na druhou kolej.

Přeložil Milan Orálek.

Studie „Nová kritika a vzestup interpretace“ je druhou kapitolou knihy Kennetha M. Newtona Interpreting the Text. A Critical Introduction to the Theory and Practice of Literary Interpretation (1989), kterou pod názvem Jak interpretovat text připravuje k vydání olomoucké nakladatelství Periplum.

Aluze děkuje profesorovi Newtonovi za laskavé svolení k otištění překladu.

Aluze wishes to thank professor Newton for his kind permission to publish the Czech translation of this study.

Kenneth M. Newton je profesorem anglistiky na University of Dundee ve Skotsku. Patří k předním teoretikům literární interpretace. Těto problematice věnoval již knihu *In Defense of Literary Interpretation: Theory and Practice* (London, Maxmillan 1986), jejíž první kapitola vyšla také česky (přel. Petr A. Bílek, Aluze 6, 2002, č. 1, s. 70–92). Z dalších prací: *George Eliot, Judaism and the Novels: Jewish Myth and Mysticism* (spoluautor Saleel Nurbhai, 2002), *Modern Literature and the Tragic* (2008), aj.

Poznámky:

- 1 Hugh Trevor-Roper, „Sir Walter Scott and History“, *The Listener* 19, 1971, s. 226, 227.
- 2 Anglický výraz „(literary) criticism“ („literární kritika“) má v anglosaském prostředí širší význam než v českém kontextu. Nabízející se české náhrady (i) „literární věda“ a (ii) „myšlení o literatuře“ (Petr A. Bílek) jsme se rozhodli nevyužít ze sémantických (i), ale zejména praktických důvodů (i + ii) (srov. frekventovanost výrazů „critic“ a „critical“, názvy škol „New criticism“ či „reader-response criticism“ apod.). – *Pozn. překl.*
- 3 I. A. Richards, *Practical Criticism: A Study of Literary Judgement*, London, Routledge and Kegan Paul 1964, s. 5.
- 4 I. A. Richards, „Poetry and Belief“, in: týž, *Poetries and Science: A Reissue of „Science and Poetry“ (1926, 1935) with commentary*, London, Routledge and Kegan Paul 1970, s. 58.
- 5 Tamtéž, s. 60.
- 6 Tamtéž, s. 61–62.
- 7 Matthew Arnold, *Essays in Criticism: Second Series*, S. R. Littlewood (ed.), London, Macmillan, s. 1, 2.
- 8 I. A. Richards, „Poetry and Belief“, s. 64.
- 9 Tamtéž, s. 65.
- 10 Tamtéž, s. 66.
- 11 Citováno in: Jefferson, Ann – Robey, David (eds.), *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction*, London, Batsford 1986, s. 28.
- 12 Viktor Šklovskij, „Art as technique“, in: Lee T. Lemon – Marion J. Reis (eds.), *Russian Formalist Criticism*, Lincoln, University of Nebraska Press 1965, s. 15. [Česky: „Umění jako metoda“, přel. Bohumil Mathesius, Praha, Melantrich 1948, s. 18. – *Pozn. překl.*]
- 13 Cleanth Brooks, „The Formalist Critic“, in: G. J. Goldberg a N. M. Goldberg (eds.), *Modern Critical Spectrum*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice Hall 1962, s. 15.
- 14 Viz Joseph Frank, „Spatial Form in Modern Literature“, *Sewanee Review* 53, 1945, s. 221–240, 433–445, 643–665.
- 15 T. S. Eliot, „Metaphysical Poets“, in: týž *Selected Essays*, London, Faber and Faber 1932, s. 286, 287. [Česky: „Metafyzičtí básníci“, in: týž, *O básnících a básnictví*, přel. Martin Hilský, Praha, Odeon 1991, s. 179–181. – *Pozn. překl.*]
- 16 I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, London, Routledge and Kegan Paul, nedatováno, s. 250.
- 17 Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*, London, Dennis Dobson 1949, s. 178–179.
- 18 Tamtéž, s. 184.
- 19 Tamtéž, s. 180.
- 20 První dva verše přel. Vladimír Klíma (srov. motto k Chinua Achebe, *Svět se rozpadá*, Praha, BB Art 2003.) – *Pozn. překl.*
- 21 Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn*, s. 185
- 22 Samuel Johnson, *The Lives of the English Poets*, Glasgow, Collins 1963, s. 31.
- 23 Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn*, s. 26.
- 24 *Macbeth*, přel. Martin Hilský, Praha, Euromedia Group 2002, s. 26. – *Pozn. překl.*
- 25 Viz Caroline F. E. Spurgeon, *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*, Cambridge, Cambridge University Press 1935.
- 26 Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn*, s. 32.
- 27 *Macbeth*, s. 39.
- 28 Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn*, s. 29–30.
- 29 Tamtéž, s. 30.
- 30 Tamtéž, s. 38.
- 31 Tamtéž, s. 42.

- 32 *Macbeth*, s. 25.
33 Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn*, s. 42.
34 Tamtéž, s. 42–43.
35 *Macbeth*, s. 26.
36 Tamtéž, s. 90.
37 Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn*, s. 44.
38 Tamtéž, s. 45.
39 Tamtéž.
40 Tamtéž, s. 45–46.
41 Oscar James Campbell, „Shakespeare and the ‚New‘ Critics“, in: Sylvan Barnet (ed.), *Macbeth*, New York, The New American Library 1963, s. 227, 228.
42 R. S. Crane, *The Idea of the Humanities and Other Essays Critical and Historical*, Chicago, University of Chicago Press 1967, svazek 2, s. 37, 40.
43 Týž, „The Critical Monism of Cleanth Brooks“, in: R. S. Crane (ed.), *Critics and Criticism: Ancient and Modern*, Chicago, University of Chicago Press 1952, s. 83–107.
44 Stanley Fish, *Is There a Text in This Class?: The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Mass., Harvard University Press 1980, s. 163.
45 Viz Geoffrey Hartman, *Criticism in the Wilderness: The Study of Literature Today*, New Haven, Yale University Press 1980.
46 John M. Ellis, *The Theory of Literary Criticism: A Logical Analysis*, Berkeley, University of California Press 1974, s. 206–207.
47 Stein Haugom Olsen, *The Structure of Literary Understanding*, Cambridge, Cambridge University Press 1978, s. 146.
48 Viz W. K. Wimsatt a Monroe C. Beardsley, „Intentional Fallacy“, in: W. K. Wimsatt, *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, New York, Noonday Press 1964, s. 3–18. [Česky: „Intencionální klam“, přel. Petr Onufer, *Revolver revue*, 2004, č. 55, s. 151–162. – Pozn. překl.]
49 F. R. Leavis, *Revaluation: Tradition and Development in English Poetry*, Harmondsworth, Penguin 1972, s. 228–229.
50 John Crowe Ransom, *The New Criticism*, Norfolk (Conn.), New Directions 1941, s. 102.
51 Cleanth Brooks, „Empson’s Criticism“, *Accent* 4, 1944, s. 209.
52 John Crowe Ransom, „Mr Empson’s Muddles“, *Southern Review* 4, 1938–1939, s. 331, 336.
53 Cleanth Brooks, „Empson’s Criticism“, s. 221, 213.
54 F. R. Leavis, *Education and the University*, citováno in: týž, „The Literary Discipline and Liberal Education“, *Sewanee Review* 55, 1947, s. 586–609, s. 596–597.
55 Stanley Edgar Hyman, *The Armed Vision: A Study in the Methods of Modern Literary Criticism*, New York, Vintage Books 1955, s. 247.
56 Kenneth Burke, *Language As Symbolic Action: Essay on Life, Literature, and Method*, Berkeley, University of California Press 1973, s. 498.
57 Týž, *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action*, New York, Vintage Books 1957, s. 3.
58 Tamtéž, s. 21, 23.
59 John Keats, *Obrysy krásy*, přel. Hana Žantovská, Praha, Mladá Fronta 1977, s. 57.
60 Kenneth Burke, „A Grammar of Motives“ and „A Rhetoric of Motives“, Cleveland, Meridian Books 1962, s. 447.
61 Tamtéž, s. 447.
62 Tamtéž, s. 449.
63 Tamtéž, s. 450.
64 Tamtéž.
65 Tamtéž, s. 451.
66 Tamtéž.
67 Tamtéž, s. 452.
68 Kenneth Burke, „A Grammar of Motives“ and „A Rhetoric of Motives“, s. 459.
69 Tamtéž, s. 462.
70 Tamtéž, s. 728.
71 René Wellek, *A History of Modern Criticism: 1750–1950: American Criticism, 1900–50*, London, Jonathan Cape 1986, s. 239.
72 Tamtéž, s. 246.
73 Tamtéž, s. 248.
74 Tamtéž, s. 250.
75 Tamtéž, s. 255.
76 Tamtéž, s. 255–256.
77 Týž, *A History of Modern Criticism 1750–1950: English Criticism, 1900–50*, London, Jonathan Cape 1986, s. 276.
78 Tamtéž.
79 Tamtéž.

80 Tamtéž, s. 285.

81 Tamtéž, s. 292.

82 Tamtéž, s. 225.

83 Tamtéž, s. 226.

84 Tamtéž, s. 237.

85 Např. Murray Krieger píše ve stati „An Apology for Poetics“, in: Ira Konigsberg (ed.), *American Criticism in the Post-Structuralist Age, Michigan Studies in the Humanities*, Ann Arbor, University of Michigan 1981, s. 90: „Ačkoli se mohu nechat přesvědčit o tom, že jazyk je uspořádáním arbitrárních a diferencovaných označujících, trval bych na možnosti, že jediná verbální struktura dokáže své prvky pozměnit tak, že je čteme pod záštitou metaforické identity, která má nárok na přítomnost. A právě toto zatvrzelé domáhání se toho, co dělá jazyk básně a o čem nás může přesvědčit báseň sama, mě navzdory ústupkům strukturalistické teorii stále poutá k novokritické tradici.“