

16.969

Nástin dějin
české literární kritiky
Aleš Haman

6.01
AMA

KAPITOLA PRVNÍ

Úvod

Téma dějin literární kritiky je velmi široké a komplikované. Lze k němu přistupovat různými způsoby. Pro naše účely bude užitečné povšimnout si především dvou problémových okruhů. Půjde o otázku vývojových proměn názorů a měřítek, změn v pojetí literatury, její hodnoty a funkce. Druhý okruh budou tvořit významné literární polemiky a boje, konfrontace různých koncepcí umění a měřítek kladených na literaturu v souvislosti s pojetím významu literatury v národním a společenském životě.

Zamysleme se nejprve nad samotným pojmem „kritika“. Pochází z řeckého slova *krinein* = soudit. Kritika je tedy soudem, projevem schopnosti úsudku. V čem spočívá zvláštnost literárního soudu? Jeho předmětem je literatura, a to především – neboť tak je literární kritika zafixovaná v obecném povědomí – literatura umělecká. Zajímá se tedy kritik pouze o uměleckou hodnotu posuzovaného díla? V čem spočívá tato uměleckost? Odkud kritik bere, kde nalézá měřítko, na jejichž základě by byl s to hodnotu stanovit? Jaká je jeho obrazně řečeno „výzbroj“, nebo jinými slovy, jaká je jeho kompetence, jež mu dovoluje literární díla soudit? – Musí sám být aktivním umělcem, aby dokázal ocenit tvůrčí úsilí autora? Nebo naopak musí zvládnout teoretické předpoklady, aby byl schopen vyslovit soud, jenž by měl objektivní platnost? Jaký vůbec je poměr subjektivní a objektivní složky v literární kritice? Je to činnost, která si klade nároky na vědeckou přesnost a nestrannost, nebo je to záležitost „patosu a inspirace“, jak se domníval jeden z největších českých kritiků F. X. Šalda?

Sám pojem literární kritiky v sobě zahrnuje celou řadu otázek, bez jejichž aspoň částečného objasnění nemůžeme pomýšlet na vývojový historický přehled předmětu.

Tyto otázky si kladli četní autoři už od dob, kdy se literární kritika rodila jako kulturní disciplína. U nás se jimi – pomineme-li příležitostné úvahy tvůrčích umělců samých – soustavně zabývali zejména Arne Novák, Otokar Fischer a Václav Černý. (Samostatnou publikaci věnoval literární kritice také marxistický publicista Jiří Hájek.)

Novák vydal v roce 1916 dva svazky úvah o kritice pod názvem *Kritika literární: metody a směry* a *Kritika literární: zásady a praxe*. Názory Otokara Fischera shrnul editor Josef Brambora v knížce vydané po autorově smrti roku 1947 s názvem *Slovo o kritice*. Václav Černý roku 1968 publi-

koval útlý svazček úvah o tom *Co je kritika, co není a k čemu je na světě*. Hájek nazval svou brožurku *Teorie umělecké kritiky* (1986).

Fischerovo pojetí literární kritiky má nejbližší k odborné, ba vědecké činnosti: „Pravý kritik, jenž se od diletanta liší soustavným vzděláním a odbornou připraveností, proniká od plytké módnosti k podstatě a jádru tím, že zná dějinné předpoklady, nezapomíná logické zákonitosti tradice a může i z odlehlých dob a zapadlých dějů postavit svým souvěkovcům na oči příklad hodný následování; to činí z podnětné lásky, z pocitu, že i svým zápořem slouží vyššímu kladu, z touhy, aby urovnával cestu generacím, které přijdou.“ (Slovo o kritice, s. 17–18)

Fischerův kritik je tedy vzdělanec odborně vybavený a historicky poučený, jehož úloha spočívá především v rozlišení módních, to znamená efemérních jevů od hodnot historicky významných.

Naproti tomu světově proslulý básník a kritik Thomas Stearns Eliot pohlíží na poslání kritiky jinak: vidí úlohu kritika v tom, aby napomáhal „porozumění v literatuře a potěšení z ní.“ (O básnictví a básnících, 1991, s. 130) Takové vymezení kritiky se zdá být subjektivnější než pojetí Fischerovo. I když i on nepochybně uznává nutnost být práv požadavkům, které na něho klade umělecké dílo, tedy nutnost vzdělání, spojuje tuto vzdělanost i se schopností mít potěšení z díla, to znamená prožívat je, nalézt k němu osobní vztah. Právě tím vstupují do kritiky prvky subjektivity, osobní účasti (sympatie či antipatie).

V knížce Novákové je úkol kritiky vymezen mnohem přísněji: „Kritizovati, tj. pronášeti soudy o způsobě, hodnotě a vnitřní souvislosti děl literárních, není libovolným projevem chvilkového dojmu, osobního zaujetí nebo nahodilého rozmaru, nýbrž vážným úkonem činnosti naukové.“ (Literární kritika, sv. 1, s. 7)

Václav Černý o půlstoletí později viděl úlohu kritika jako pozici na spojnicí stanovisek všech tří předchozích autorů: „Je-li prvním úkonem skutečné kritiky ztotožnění s úmyslem a dílem umělcovým, je ovšem jejím druhým úkonem a zároveň vlastním cílem kritický soud.“ (S. 63) Vzniká ovšem otázka, zda tento soud, založený na ztotožnění kritika s autorským záměrem, může být objektivní. Na to dává Černý následující odpověď: „Soud je přímým účinkem povahy objektu, nikoliv subjektivního já kritikova; subjektivita se soudu účastní jen proměnlivou mírou kritikova talentu, tj. jeho schopnosti umělecké dílo prožít, rozeznat jeho význam, provést soud a formulovat důvody soudu; soud jakožto takový je však svou povahou, obsahem a zdůvodněním zakotven výhradně v objektu.“ (S. 63)

Jinými slovy řečeno, kritik vychází z díla, ze vztahu jeho výrazové a významové kvalitativní stránky a jednoty, z jeho tvarové stylizace, v níž

itika, co není a k čemu je na světě.
Umělecké kritiky (1986).

nejblíže k odborné, ba vědecké
kanta liší soustavným vzděláním
v tké módnosti k podstatě a jádru
míná logické zákonitosti tradice
postaviti svým souvěkovcům na
dnětné lásky, z pocitu, že i svým
aby urovnával cestu generacím,

orně vybavený a historicky pou-
išení módních, to znamená efe-
ných.

a kritik Thomas Stearns Eliot
kritika v tom, aby napomáhal
O básnictví a básnících, 1991,
t subjektivnější než pojetí Fi-
nutnost být práv požadavkům,
nutnost vzdělání, spojuje tuto
díla, to znamená prožívat je,
jí do kritiky prvky subjektivi-

n mnohem přísněji: „Kritizo-
vnitřní souvislosti děl literár-
dojmu, osobního zaujetí nebo
činnosti naukové.“ (Literární

lohu kritika jako pozici na
orů: „Je-li prvním úkonem
umělcovým, je ovšem jejím
tický soud.“ (S. 63) Vzniká
tožnění kritika s autorským
Černý následující odpověď:
koliv subjektivního já kriti-
ivou mírou kritikova talen-
znat jeho význam, provést
takový je však svou pova-
ě v objektu.“ (S. 63)
ze vztahu jeho výrazové
no tvarové stylizace, v níž

se promítá umělecký záměr. Teprve na základě reflexe této tvůrčí poetické intence, která tvoří smysl díla, může vyslovit soud, jež lze zdůvodnit, a tedy i ospravedlnit. Objektivita kritického soudu pak záleží v jeho zdůvodnitelnosti a ospravedlnitelnosti.

Toto pojetí, jakkoliv odpovídá představě o umění, respektive literatuře jako zvláštním způsobu sdělování, však není současnou literární teorií (ani kritickou praxí) zdaleka přijímáno. Soudobá teorie zakládá svůj přístup k dílu na představě jeho mnohoznačnosti, významové otevřenosti, která umožňuje jeho různé aktualizace či konkretizace. Kritik či vykladač může podle svého založení a své situace vyzdvihnout do popředí a naopak potlačit různé prvky jeho výstavby a dospět k rozdílným závěrům. Podle těchto názorů je dílo po svém zveřejnění odděleno od svého autora a vydáno na pospas veřejnosti, to znamená i libovůli vykladačů. Takové teorie vycházejí v podstatě z romantického pojetí neopakovatelnosti, absolutní relativity dění, která si vynucuje stále nové přístupy k dílu překonávající vše, čeho bylo dosud dosaženo. Minulost se stává propadlým časem, v němž mizí předchozí názory a výklady, tradice se stává prázdným slovem. Je-li skutečné dílo vystaveno nekonečnému množství interpretací, mezi nimiž neexistuje žádná kontinuita, pak ovšem je „vše dovoleno“ a mizí i možnost rozlišit výklad, který je dílu adekvátní a rozvíjí možnosti naznačené tradicí jeho recepce, od desinterpretace.

Jaké mohou být záruky náležitosti výkladu, které zachycují podstatné, tj. konstitutivně nezbytné složky a stránky díla přetrvávající v míjení času? Je to, jak se domníval Černý, postižení autorova záměru? – Nepochybně, má-li vůbec dojít k naplnění sdělovacího aktu, musíme se snažit postihnout záměr, v školské praxi nešťastně formulovaný v podobě otázky „co chtěl básník říci“. Smysl uměleckého sdělení však nespočívá v porozumění slovním významům, jako je tomu u věcného sdělení.

Umělecké literární dílo, právě proto, že jde o umění, vyžaduje mnohem soustředěnější a aktivnější vztah k textu. Dílo se k vnímateli dostává v podobě artefaktu, tj. u literárního díla v podobě tištěného textu nebo v podobě vizualizované (filmová adaptace). Tento artefakt (počítejme pro zjednodušení s tištěným textem) je autorem stylizován, to znamená zvláště utvářen tak, aby čtenář byl veden k tomu, aby si všímal nejen jazykových významů, nýbrž i toho, jak jsou utvářeny a spojovány (v lyrickém textu na základě asociativní kumulace elementů, ve výpravném textu na základě motivace čili návaznosti jednotlivých segmentů). Některé teorie hovoří o poetické funkci jazykového sdělení, které má za cíl upozorňovat na sdělení samo, na způsob, jakým je utvářen.

Nebezpečí této koncepce spočívá v tom, že uměleckému sdělení je připisována paradoxně povaha samoučelová. Umělecké sdělení, které má účel v sobě samém, však připomíná tradici l'art pour l'art, který se objevil v minulém století jako reakce na publicistickou dokumentární popisnost realismu a naturalismu. Poetická funkce však nevyklučuje funkce ostatní, především expresivní, apelativní (konativní), a referenční (oznamovací). Také ty však podléhají principu stylizace, stávají se součástí celkového ztvárnění díla.

Stylizací, tj. tvarovým uspořádáním díla, usiluje autor indukovat ve vnímání hodnotící aktivitu, a to aktivitu estetickou. Estetické hodnocení spočívá ve vyhodnocení atraktivnosti (přitažlivosti) či averzity (odpudivosti) funkčních prvků díla. Toto hodnocení je prováděno emocionálním zaujetím. Podle toho, jaké povahy je hodnotící aktivita, lze tyto emoce rozlišit do dvojího typu: emoce provázející kognitivní aktivitu zaměřenou na poznávací ovládnutí předmětu (například pro potřebu jeho reprodukce); tato aktivita se realizuje v procesu vymezeném polaritou „úspěch – omyl“, jež s sebou nese emoční typ eficientní, výkonový, projevující se v polaritě satisfakce – frustrace. Eficientní aktivita se uplatňuje také při snaze vnímatele dospět k celkovému významovému sjednocení díla (tj. k určení jeho esteticky hodnotového smyslu).

Hodnotící aktivita zaměřená na rozlišování esteticky atraktivních a averzních prvků odpovídá emocionální odezva valenční, vymezená polaritou libost – nelibost. Tato aktivita závisí kromě obecných antropologických, sociologických a psychologických předpokladů na živelné estetické zkušenosti vnímatele (na zkušenosti s esteticky funkčními předměty mimoumělecké povahy, ať vytvořenými člověkem, či přírodními), na znalosti a uznání estetických norem platných v době příjmu díla a konečně i na znalosti specifického uměleckého „jazyka“, na jehož pozadí umělecké dílo vyvstává. Z těchto předpokladů se utváří čtenářská kompetence, schopnost komunikativního kontaktu s dílem, který ústí v esteticky hodnotovém prožitku díla.

V takovémto pojetí aktivní hodnotící účasti vnímatele je už obsažen moment soudu, tedy moment kritický. U laických recipientů ústí tento kontakt s uměleckým dílem v obecný soud vymezený polaritou „líbí – nelíbí“, aniž by čtenář byl s to svůj pocit zdůvodnit. (Často je pocit nelibosti vyvolán pocitem frustrace z neúspěchu při snaze o sjednocení hodnotících aktů v celkový hodnotový smysl.)

Kritik profesionál musí však uvažovat právě o důvodech, které ho vedly k výslednému estetickému soudu. Musí tedy reflektovat svůj prožitek díla a brát přitom ohled na vlastní předpoklady, s nimiž k dílu přistupoval. Míjí

se tu nejen jeho
předsudky vyp
živelné estetick
ním systému,
ních předpokla
ticky hodnotov
přesahuje svou
zdůvodnitelný

Obraťme n
nost k tomu, z
Jednotlivými
ním typem, ja
rozumí činnos
literární zkou
od částí sporn
nějším. Před
původní text
gická kritika

Černý ve
vývoj, jakýn
dnešní text
literárních.

Ústavu pro
zabývající s
Týkalo se to
Jana Nerud
Neumanna
které ovliv
pek atd.). K
vila i v př
jednotlivá
spolehlivě

Dalším
diskem je
vzorů krá
vidly, vše
a jestliže
kací jejich
které mít
předpisů

Proti dogmatické kritice staví Novák novodobou kritiku a estetiku empirickou, užívající postupu induktivního. Z těchto zásad vycházela i kritika strukturalistická (Mukařovský), která považuje normy za záležitost historicky relativní, proměnlivou. Zvláštnost umění pak vidí v tom, že každé dílo hledí tyto normy spíše porušovat než dodržovat. Estetické normy podle Mukařovského jsou normy slabé závaznosti, projevující se teprve při jejich porušení. Novější hledisko rozlišuje u normy jako zespolečenštěné hodnoty vývojové fáze: motivační (norma působí jako vzor vyzývající k následování) a regulativní (kdy se norma stává pravidlem vymezujícím způsob jednání a hrozícím sankcemi při jejím porušení). – Normy a na nich založené stereotypy ovšem tvoří nezbytnou složku komunikativního procesu, bez níž by nemohlo dojít k dorozumění mezi mluvčím a adresátem. Na úlohu stereotypů poukazuje belgický teoretik Dufays v knize *Stereotypy a četba* (Brusel 1993).

Černý hovoří o estetice normativní (dogmatické) pouze v historických souvislostech s kritikou a estetikou klasicistní, pro niž byla takovou normou arciidyla antické kultury. Dnes by snad bylo možno hovořit o určitých archetypálních strukturálních principech (symetrie, harmonie) představujících pozitivní pól binárních opozic, jejichž protějšek tvoří nesouměrnost a nesoulad, které mohou za jistých okolností být rovněž přijímány jako estetické kvality. Napětí mezi těmito krajnostmi (také hierarchizovanými v protikladu vznešené – nízké, vážné – směšné) vytvářejí rámec, v němž se estetické hodnocení pohybuje.

Estetická kritika je typem kritiky odpovídající nejvíce specifické povaze umění. K umělecké literatuře lze však přistupovat i z jiných hledisek. S každým hlediskem se ovšem mění i cíl a smysl kritiky. Nejde tu už také o hodnocení díla, jako o jeho explikaci, výklad předpokladů jeho vzniku či působnosti. Jak říká Černý: „...úkon explikativní nevytváří kritéria hodnotící ani je neumožňuje, ba často je i vylučuje; místo disciplín normativních nastupují popisné vědy o faktech...“ (Cit. dílo, s. 24) – Nutno ovšem poznamenat, že i u těchto explikativních přístupů lze předpokládat zamlčené hodnocení v pozadí.

K typu této kritiky patří kritika životopisná, kterou Novák řadí mezi kritickou činnost: „Životopisný kritik pohlíží na knihu, na obraz, na hudební skladbu jakožto na znak, který ukazuje k jevu obecnějšímu, a tím jest osobnost spisovatelova, malířova nebo komponistova. Tato osobnost v individuální svéráznosti a v rozvité plnosti svých povahových rysů jest vlastním předmětem studia kritikova.“ (Cit. dílo, s. 41–42) Také Novák ovšem konstatuje, že kritika ustupuje bádání psychologickému a historickému, které vykládá a vysvětluje.

Václav C
ké, která ví
hlavního z
kritika Sain
blízko k t
z životopis
aparátu pr
umělece.

Dílo jak
telné bez o
je tato sit

Z hled
kritice typ
jící účine
chovního
jenž za re
Z koncep
i kritika
ním) vyp
chápe ja
nich sku

V bre
nou Pro
literární
gickém
vací stu
a zkou

Šlo
kou fo
nek, t
rostou
tostí“.
před
statov
v mne
celku
tuře.
ráme
na či
směr

Novák novodobou kritiku a estetiku em-
fho. Z těchto zásad vycházela i kritika
a považuje normy za záležitost histo-
nost umění pak vidí v tom, že každé
než dodržovat. Estetické normy pod-
závaznosti, projevující se teprve při
lišuje u normy jako zespolečenštěné
norma působí jako vzor vyzývající
norma stává pravidlem vymezujícím
při jejím porušení). – Normy a na
nezbytnou složku komunikativního
orozumění mezi mluvčím a adresá-
elgický teoretik Dufays v knize Ste-

(dogmatické) pouze v historických
asicistní, pro niž byla takovou nor-
snad bylo možno hovořit o určitých
(symetrie, harmonie) představují-
jichž protějšek tvoří nesouměrnost
olností být rovněž přijímány jako
rajnostmi (také hierarchizovanými
měšně) vytvářejí rámec, v němž se

ovádající nejvíce specifické pova-
k přístupovat i z jiných hledisek.
l a smysl kritiky. Nejde tu už také
výklad předpokladů jeho vzniku či
likativní nevytváří kritéria hodno-
uje; místo disciplín normativních
t. dílo, s. 24) – Nutno ovšem po-
stupů lze předpokládat zamlčené

opisná, kterou Novák řadí mezi
hlíží na knihu, na obraz, na hu-
azuje k jevu obecnějším, a tím
o komponistova. Tato osobnost
osti svých povahových rysů jest
lit. dílo, s. 41–42) Také Novák
aní psychologickému a historic-

Václav Černý hovoří ve své knížce o kritice biograficko-psychologic-
ké, která vidí v uměleckém díle účinek života a psychismu jeho tvůrce. Za
hlavního zakladatele a představitele tohoto typu považuje francouzského
kritika Sainte-Beuva (Černý pořídil výbor z jeho díla v češtině). Sám měl
blízko k tomuto typu kritiky, neomezoval se však na vysvětlení díla
z životopisných dat, nýbrž užíval osobnostních rysů jako ověřovacího
aparátu pro kritický soud založený na mravních nárocích na osobnost
umělce.

Dílo jako výslednice vztahu osobnosti a axiologické situace není myslí-
telné bez obou členů této opozice. Osobnost je prizmatem, kterým vstupuje
je tato situace do díla, situace je pozadím, na němž osobnost vyvstává.

Z hlediska vztahu díla k životnímu společenskému pozadí přistupuje ke
kritice typ kritiky sociologické. Černý ji charakterizuje jako kritiku sledu-
jící účinek společenského prostředí, v němž dílo vznikalo. Za jejího du-
chovního otce se všeobecně považuje francouzský filosof Hyppolite Taine,
jenž za rozhodující faktory pro vznik díla považoval rasu, prostředí a dobu.
Z koncepce Tainovy a jeho následovníků (k nimž svým způsobem patřila
i kritika marxistická, jež faktor rasový nahradila faktorem sociálně tříd-
ním) vyplývá, že sociologická kritika bagatelizuje faktor osobnosti, kterou
chápe jako produkt či průsečík sociálních sil a jako reprezentanta sociál-
ních skupin (vrstev, tříd), v nichž dílo nachází maximální odezvu.

V brožuře z roku 1916 uzavírá Novák typologii kritiky kapitolou nazva-
nou Protitlak proti sociologické kritice. Rozuměl tím teorii francouzského
literárního historika Ferdinanda Brunetiéra, jenž na spektakulárním biolo-
gickém základě budoval vývojovou teorii žánrů. Spadá sem však i srovná-
vací studium „látkoslovné“ (např. teorie stěhování pohádkových motivů)
a zkoumání vlivů a reakcí ve vývoji uměleckých forem.

Šlo tu o zárodek kritiky, kterou o padesát let později nazval Černý kriti-
kou formalistickou. Definoval ji jako kritiku, která „vidí v umění sebeúčí-
nek, tj. nazírá na vývoj umění jako na proces autonomní a imanentní,
rostoucí z vlastních vnitřních popudů a podle osobité, jen estetické zákoni-
tosti“. (Cit. dílo, s. 15) Pohlíží na tento typ kritiky, kterou u nás rozvíjeli
především strukturalisté pražské školy, s určitým despektem. Dlužno kon-
statovat, že český strukturalismus pokročil nad své zahraniční zdroje
v mnoha směrech počínaje pojetím struktury jako dynamického funkčního
celku a konče dialektickým přístupem k úloze osobnosti ve vztahu k struk-
tuře. Vodičkovy práce o historických konkretizacích umožnily překročit
rámec synchronie směrem k diachronii, k historickému procesu. Názory
na čistě imanentní vývoj umění byly rovněž v pražské škole překonány jak
směrem k tvůrčí osobnosti jako faktoru narušujícímu stabilitu makrostruk-

tury, tak směrem k sociálnímu pozadí narušujícímu vnějšími vlivy iminentní souvislosti.

Strukturalismus však řadu problémů nechal nevyřešených, ať už šlo o vývojové pojetí normy či o jednostranný důraz na ozvláštnění a deformaci, který byl pozůstatkem avantgardního pojetí zdůrazňujícího novost jako podstatnou kvalitu uměleckého tvoření. Místo novosti by bylo případnější zavést kategorii jinosti, diferenciaci – ta však v sobě zahrnuje i možnost odstínění, variace vzoru, nikoli jen jeho popření.

Dvacáté století prohloubilo i kritiku psychologickou hlediskem psychoanalytickým (vliv Freuda, Junga, Adlera) například v pracích francouzského kritika Ch. Maurona. Také sociologická kritika byla obohacena o metody sociometrické umožňující analyzovat skupinové parametry postav v literární fikci nebo o metody hledající strukturální stejnorodost uměleckých děl a společenské situace (L. Goldmann). V současnosti, označované některými kritiky za dobu poststrukturalistickou, se v kritice, zejména francouzské a americké, prosazují přístupy vycházející z filozofické koncepce nestability znakových systémů, jejich difúznosti a decentrovanosti. Tato kritika hledá v dílech skryté rozpory narušující jejich jednotu a umožňující nekonečně rozkládat jejich smysl. Vzniká tu nebezpečí libovůle kritika, jenž hledá v díle to, co nebylo řečeno.

V tom se tento přístup blíží kritickému typu, který Černý nazývá kritikou impresionistickou vycházející z hlediska působnosti umění (za její protějšek klade Černý kritiku moralistickou, která na rozdíl od smyslově rozkošnického opojení dojmové kritiky hledá smysl umění v utváření mravní povahy osobnosti).

Zbývá položit si otázku poslední – jaký je smysl a cíl literární kritiky? Je jejím posláním výchova (ať umělců, jak se domnívali strukturalisté, kteří v kritice viděli „laboratoř básnické tvorby“, či publika, jak se domnívala marxistická ideologizující kritika) nebo je jejím cílem vědecké poznání směrů a cílů přítomného literárního procesu?

Václav Černý se domnívá, že kritik není ani pedagogem ani vědcem, ale ani umělcem. Je vším dohromady, aniž by poměr těchto složek byl předem vymezen. Kritik – jak bylo ukázáno výše – musí vycházet z prožitku estetické hodnoty díla (musí tedy být především citlivým, vnímavým čtenářem). Zdůvodnění svého soudu pak musí hledat v odborné analýze tvarových prvků díla a jejich funkcí, které byl s to při svém přijetí díla postihnout a vyhodnotit odhlížeje od své subjektivní momentální dispozice. Závěrů, k nimž dojde, lze využít jak pro účely výchovné (výchova publika k estetickému osvojování uměleckých děl), tak pro účely vědecké či umělecké.

Formy
buď stan
umělci, j
k literár
Dějepis
činem, j
K Če
ka (viz
kritiky
tický za
je este
estetick

harušujícímu vnějšími vlivy ima-

nechal nevyřešených, ať už šlo
o důraz na ozvláštňování a deforma-
ce pojetí zdůrazňujícího novost jako
Místo novosti by bylo případnější
však v sobě zahrnuje i možnost
popření.

psychologickou hlediskem psycho-
například v pracích francouzské-
kritika byla obohacena o meto-
dat skupinové parametry postav
strukturní stejnorodost umělec-
(ann). V současnosti, označované
tickou, se v kritice, zejména fran-
cházející z filozofické koncepce
fúznosti a decentrovanosti. Tato
ující jejich jednotu a umožňující
á tu nebezpečí libovůle kritika,

typu, který Černý nazývá kriti-
liska působnosti umění (za její
ou, která na rozdíl od smyslově
dá smysl umění v utváření mrav-

ý je smysl a cíl literární kritiky?
jak se domnívali strukturalisté,
orby“, či publika, jak se domní-
o je jejím cílem vědecké pozná-
cesu?

ani pedagogem ani vědcem, ale
poměr těchto složek byl předem
musí vycházet z prožitku este-
ním citlivým, vnímavým čtená-
ledat v odborné analýze tvaro-
to při svém přijetí díla postih-
ektivní momentální dispozice.
ely výchovné (výchova publika
tak pro účely vědecké či umě-

Formy kritického projevu svou různorodostí umožňují, aby kritik zaujal
buď stanovisko blízké se vědci pregnantně formulujícímu své soudy, tak
umělci, jenž esejistickým způsobem navodí estetické naladění. Ve vztahu
k literární historii Černý ve své knížce hovoří o rozdílu distance a akce.
Dějepisec pohlíží na život z odstupů, kritika je aktuálním činem, ovšem
činem, jenž může nabýt historického významu.

K Černého knížce se vyslovil v náčrtu dopisu autorovi filosof Jan Patoč-
ka (viz Kritický sborník 13, 1993, č. 1, s. 30–31). Odmítl v něm třídění
kritiky podle vědních oborů (psychologická, sociologická atd.); za teore-
tický základ pro kritiku kladl estetiku, která umožňuje dospět k názoru, co
je esteticky správné a nesprávné, co je umělecké dílo a jaká je povaha
estetického soudu. V tom viděl Patočka úkol kritiky.