

Ivor Armstrong Richards

Principy literární kritiky

(Principles of Literary Criticism, 1924)

Richards vychází z kritiky estetického formalismu představovaného především Clivem Bellem a Andrewem Cecilem Bradleyem. Odmítá Bellovu „estetickou emoci“, chápanou jako specifickou, inherentní vlastnost uměleckých děl, a polemizuje s Bellovým názorem, že si „nemusíme přinést nic ze života, žádné myšlenkové poznání nebo životní zkušenost, žádné poznatky o lidských emocích“ (11).

Ve 3. kap. (12–16), zabývající se jazykem kritiky, rozlišuje Richards technickou část kritického jazyka (deskripce díla jako předmětu) a kritickou část (popis hodnoty zkušenosti, kterou prožívá vnímatel uměleckého díla) (15). Do této části spadají kritické soudy a Richards je pokládá za součást psychologie.

Ve 4. kap. (24–27) prohlašuje Richards teorii sdělování a teorii hodnoty za dva pilíře literární kritiky. Znovu zdůrazňuje, že se nelze vyhýbat širším společenským a morálním aspektům umění (25) a dochází k názoru, že „kritik se stará o zdraví duše stejně jako lékař o zdraví těla“, třebaže „jiným způsobem, protože definice zdraví, podle níž nejzdravější mysl je ta, která je s to zajistit si nejvíc hodnot, je širší a jemnější“ (25). Jen psychologická teorie hodnot může ukázat místo umění v systému hodnot.

Psychologickou teorii hodnoty se Richards pak zabývá v 7. kap. (33–43). Zavádí psychologický pojem impulz a rozeznává dva základní druhy impulzů: náklonnosti (*appetencies*) a averze (*aversions*, 35). „Hodnotné je vše, co uspokojuje naše náklonnosti, aniž by tím byly neuspokojeny nějaké náklonnosti stejně důležité nebo důležitější. Jinými slovy: jediný důvod, který můžeme poskytnout pro neuspokojení nějaké tužby (*desire*), je to, že by její naplnění kladlo odpor důležitějším tužbám“ (36). Důležitost impulzů je určena negativně: spočívá v účincích, které má zablokování jednoho impulzu na jiné impulzy lidské činnosti (39).

Práce anglického lingvisty, estetika a pedagoga náležející k metodologicky zakladatelským příspěvkům angloamerické nové kritiky.

Nejhodnotnější je takový stav mysli, který umožňuje největší koordinaci impulzů (45).

V následujících kap. (44–86) Richards kritizuje Tolstého estetickou teorii, znovu odmítá doktrínu umění pro umění a zdůrazňuje, že básnickou zkušenost nelze oddělovat od zkušenosti životní (60).

V klíčové, 16. kap. (87–102) zkoumá Richards, jakým způsobem vnímáme báseň. Rozlišuje tři podmínky dobrého kritika: 1) kritik musí docílit takového stavu mysli, jaký odpovídá dílu, jež posuzuje; 2) kritik musí umět rozeznávat jednu zkušenost od druhé; 3) kritik musí být posuzovatelem hodnot. I dobří kritici mohou mít při čtení stejné básně různou zkušenost (88). Richards rozeznává šest fází čtenářského vnímání básně: 1) Čtenář nejprve vnímá tvar a velikost písmen (90). 2) Druhou fází jsou jednak představy těsně spjaté s vizuálními vjemy písmen — zvuk slov, jak jej slyšíme v našem vědomí, a artikulační představy spojené s jejich četbou; jednak zvukové představy těsně spjaté se slovy — Richards je nazývá souborně vázanými představami (*tied images*, 93) —, které tvoří formální výstavbu poezie, především rytmus, metrum a rým. 3) Další fází čtení jsou volné představy (*free images*, 93), definované jako vizuální obrazy, které slova v našem vědomí vyvolávají. Podstatná část literární kritiky (od Longina k Lessingovi) je znehodnocena předpokladem, že všichni citliví čtenáři budou mít při čtení stejných básní stejné vizuální představy. Padesát různých čtenářů jedné básně může ve skutečnosti mít padesát různých vizuálních představ. Různé mimetické představy však mohou vyvolávat stejné emoce a postoje. Daleko důležitější než obrazy samy jsou jejich účinky. Dokonce je možné, že přílišná vizuální představivost může narušovat intelektuální a emociální účinky básně (93–95). 4) Ve čtvrté fázi uvažuje Richards o významu slov, který nazývá „myšlenkou o něčem“ (*thought or idea of something*). Myšlenky vyvolané básní nejsou myšlenkami o slovech, ale o tom, co slova představují, tj. o „chybějící části znaku, nebo, přesněji řečeno, o tom, co by doplnilo znak jako příčinu“ (95–100). Závěrečnými fázemi procesu vnímání je vyvolávání 5) emocí a 6) postojů. Emoce jsou pro Richardse znaky postojů a postoje jsou pak nejdůležitější, hodnotnou částí každé zkušenosti. Hodnota zkušenosti nezávisí na její intenzitě, ale na „tkání (*texture*) a formě“, na organizaci impulzů (101). Důležitá není zkušenost, kterou prožíváme v okamžiku, kdy báseň čteme, ale důsledky této zkušenosti pro naši zkušenost budoucí. Extatické stavy vzrušení nemají skoro žádnou hodnotu. Důležité jsou trvalé účinky básnické zkušenosti. Umění je nejučinnějším prostředkem rozšiřování lidské senzibility (101–102).

Následující 17. kap. (103–112) analyzuje rytmus a metrum, tedy to, co Richards pokládá za druhou fázi analýzy básně (vázané obrazy). Rytmičtý účinek spočívá v anticipaci (*anticipation*) a ta je založena na opakování a očekávání (*repetition, expectancy*). Rytmičtý účinek se dostavuje, i když se očekávání nenaplnuje (103). Anticipace je většinou podvědomá. Po přečtení dvou veršů očekává naše mysl další sekvence, a tak vzniká napětí mezi skutečným účinkem a očekávaným účinkem. V próze je míra očekávání podstatně nižší a neurčitější. Neexistuje prostý účinek slova nebo zvuku (104), žádné slovo nemůže samo o sobě vyvolat krásu, ošklivost apod. Každé slovo má rejstřík účinků, který je širší nebo užší, vždy však závisí na podmínkách, v nichž je slovo vnímáno. Neexistují veselé či smutné samohlásky a slabiky (106), způsob, jakým je slovo vnímáno, je podmíněn emocí vnímatele a situací, v níž se slovo nachází, daleko víc než zvukem samotným (105). Určující je hustá síť našich anticipací (106). Zklamání očekávání (*disappointments, surprises, betrayals*) se podílejí na rytmu stejně jako přímé, jednoduché naplnění našich očekávání (106). Tato definice rytmu platí i ve výtvarném umění a v architektuře. Metrum je složitější, specializovanější forma rytmické sekvence (107), zvyšuje se v něm míra očekávání. I v metru se výrazněji uplatňuje zklamání očekávání než očekávání naplněné. Podobně jako rytmus nespočívá metrum ve slovech samých, ale v účincích na naše vědomí.

V následujících kap. (113–155) aplikuje Richards svou teorii na výtvarné umění, architekturu a hudbu, zabývá se charakteristikou básnické zkušenosti, zdůrazňuje normálnost umělce (umělecké zkušenosti tvůrce a vnímatele se musí přibližně shodovat).

V 25. kap. (156–174) se zabývá „nekvalitou v poezii“ (256). Poezie může být pocíťována jako nekvalitní, pokud 1) dochází k poruchám v komunikaci, anebo 2) sdělovaná zkušenost není hodnotná. Richards zdůrazňuje nutnost sledovat a analyzovat i tzv. „špatnou“ literaturu (bestsellery aj.).

Ve 30. kap. (175–179) podává Richards definici básně, přičemž opět rozlišuje komunikativní a hodnotové aspekty uměleckého díla (175). Kritik se soustřeďuje na hodnotu díla pro sebe i pro druhé, jinak by jeho činnost byla autobiografická. Proto musí mít (podobně jako básník) zkušenost odpovídající zkušenosti ostatních čtenářů. Kritické soudy mají normativní charakter, kritik se musí vyvarovat subjektivních a výstředních soudů. Báseň je možno určit čtyřmi druhy zkušeností: 1) zkušenost básníka; 2) zkušenost kvalifikovaného čtenáře; 3) zkušenost ideálního čtenáře; 4) naše bezprostřední zkušenost. Báseň Richards definuje jako „třidu zkušeností, které se odlišují jen do určité, vždy různé míry od standardní zkušenosti. Za standardní zkušenost můžeme považovat relevantní zkušenost básníka nazírajícího hotové dílo“ (178).

Ve 32. kap. (188–199) věnované básnické imaginaci vychází Richards z Coleridgeova pojetí imaginace jako „syntetické a magické síly“ (190), jež se projevuje „vyvažováním nebo smiřováním opačných nebo rozdílných vlastností“ (190). Coleridgeova „magická síla“ je vysvětlována prostřednictvím impulzů, náklonností a averzí. Impulzy mohou být organizovány podle principu „exkluze“ (*exclusion*) nebo „inkluze“ (*inclusion*, 196). Poezie exkluze je založena na zjednodušené, jednostranné zkušenosti, zatímco poezie inkluze vychází ze zkušenosti nejhodnotnější, vyvolané slučováním rozdílných či opačných impulzů (např. Keatsovy ódy a poezie anglických metafyzických básníků). Tato poezie je vyššího řádu, protože „obsahuje ironii jako svůj charakteristický rys“ (197). Ironie chápána jako smiřování protikladných impulzů v básni zároveň vysvětluje odosobněnost této poezie. Neosobní odstup od uměleckého díla získáme právě tím, že jako diváci či čtenáři co nejvíc angažujeme svou osobnost. Richards vysvětluje tento paradox fyziologicky: abychom postihli všechny impulzy, které umělecké dílo vyrovnává, musíme aktivizovat rozmanité stránky své osobnosti. Tímto rozehráním nejrůznějších aspektů vědomí se čtenář přibližuje objektivitě a dosahuje neosobního odstupu od díla (197–198).

V závěrečných kap. rozlišuje Richards dvě funkce jazyka: vědeckou a emotivní (206). Ve vědeckém jazyce jde o pravdivé nebo falešné výroky, smyslem emotivního jazyka je vyvolávání a zaujímání postojů (211). Pravdivost ve smyslu vědeckého jazyka nepřipadá v literární kritice v úvahu, neboť jazyk kritiky je svou podstatou emotivní (212–223). Stejně složitá je otázka víry a přesvědčení v poezii. Poezie patří do emotivního jazyka, je jeho nejvyšší formou (216). Referenční pravdivost je v ní podřízena postojům.

Richardsova kniha nepředstavuje ucelenou, systematicky budo- vanou literární teorii. Richards se pragmaticky pokouší stanovit určité zásady v práci literárního kritika, dodává jim teoretické zdůvodnění, avšak v centru jeho práce stojí spíše právě tyto principy či praktické pokyny než teorie sama. Teoretické východisko práce — jak odpovídá Richardsovu ranému období, jehož vyvrcholení *Principy literární kritiky* představují — je psychologické a fyziologické. Richardsův psychologismus je historicky podmíněn snahou překonat omezení estetického formalismu a idealistické, imanentní kritiky (představované především C. Bellem a A. C. Bradleyem). Přes nespornou podnětnost Richardsovy kritiky rozmanitých teorií umění pro umění a imanentně chápané „estetické emoce“¹ nelze nevidět její specifická omezení spočívající v zúžení estetické problematiky právě na fyziologické aspekty.

1 C. Bell, formalisticky estetik a člen tzv. Bloomsbury Group, chápal „estetickou emoci“ jako důsledek inherentní vlastnosti příznačné výlučně pro umělecká díla (tuto vlastnost nazýval „signifikantní formou“), viz C. Bell, *Art*, London 1914, s. 25 aj.

Jeho kritika formalismu a důraz na sepětí životní a umělecké zkušenosti jsou behavioristicky zúžené. Trpí tím i východisko všech Richardsových úvah — jeho teorie hodnoty. Charakteristické je jakési terapeutické zaměření jeho výkladů: poezie se v jeho pojetí stává nástrojem duševní stimulace a nabývá zřetelně psychiatrického rázu. Jakkoli tak Richards chtěl čelit metafyzické, spekulativní estetice i vulgarizujícím názorům o přímé vazbě mezi literaturou a morálkou či náboženstvím, jeho soustředění k procesům vnímání mělo závažné důsledky. Teorie hodnoty vybudovaná na koordinaci impulzů — sám pojem impulz² se ve své neurčitosti neukázal být dostatečně nosný — je empiricky vlastně neprokazatelná. Navíc sám celek literárního díla se v typu analýzy, která se zde nabízí, rozpouští v atomisticky nahlížené percepci. Za pozornost stojí, že teoretický zakladatel nové kritiky a tzv. jazykové analýzy (*verbal analysis*) se vlastně, jakkoli je to až paradoxní, nezabývá jazykem básně — nechává jej pouze stranou jako „technickou“ stránku rozboru. A přitom vlastní „kritickou“ část procesu čtení, hodnocení literárního díla, vyvádí vlastně už za jeho práh. Ruší tak literární dílo (báseň) jako objektivně existující celek mající složitý význam, z hodnocení se mu vytratila polarita hodnotícího subjektu a hodnoceného objektu a zbyl mu jen subjektivní pól tohoto vztahu — subjekt hodnotící své vlastní stavy vědomí. Jestliže Richardsovo průkopnické pojetí umění jako zvláštního druhu komunikace zůstalo v *Principech literární kritiky* nevyužito, pak především proto, že jeho teorie sdělování (Ogden – Richards) byla neúplná, dále proto, že si zahradil cestu ke specifické uměleckého sdělování, a konečně proto, že jeho pojetí básnického jazyka jako jazyka „emotivního“ (v protikladu k jazyku „vědeckému“, symbolickému) bylo jednostranné.³

K nejpřínosnějším aspektům Richardsovy kritické teorie patří jeho komentář o rytmu, metru a anticipaci. Zcela nezávisle na ruské formální škole (a z opačných, výslovně protiformalistických teoretických východisek) dochází Richards k dílčím postřehům připomínajícím např. → Šklovského pojem ozvláštňení a jeho analýza zklamaného očekávání⁴ zas upomene na český literárněvědný strukturalismus, který se také vyvíjel nezávisle na Richardsovi a Cambridgeské škole, vycházel z odlišných, mnohdy protichůdných teoretických základů a byl teoreticky propracovanější.⁵

Americká nová kritika se formovala daleko více spíše odmítáním než přijímáním Richardsových názorů vyjádřených v *Principech literární kritiky*. Richardsův vliv, třebaže v tomto smyslu negativní, byl přesto zásadního rázu. Američtí noví kritici odmítli především Richardsův psychologismus a od zkoumání procesu vnímání obrátili pozornost na „dílo samo“.⁶ Odmítli také Richardsovu

2 Richards někdy chápe „impulz“ jako synonymum k „tužbě“, často hovoří ještě širěji o impulzu k hladu, smíchu atd. Jindy má na mysli nervový impulz, tj. podnět k akci, která není dokončena. Viz W. H. N. Ho-topf, *Language, Thought and Comprehension. A Case Study of the Writings of I. A. Richards*, Bloomington 1965, zvl. s. 45; J. P. Russo, in: R. A. Brower (ed.), *Twentieth-Century Literature in Retrospect*, Cambridge 1971, s. 137–139.

3 O Richardsově „symbolickém“ a „emotivním“ jazyce viz M. Black, *Some Objectives to Ogden and Richards' Theory of Interpretation*, *Journal of Philosophy* 1942, č. 11, s. 36; T. C. Pollock, *A Critique of I. A. Richards' Theory of Language and Literature*, in: *A Theory of Meaning Analyzed*, Chicago 1942, s. 1–25; J. G. Spaulding, tamtéž, s. 33–34.

4 Srov. J. Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky 2*, Praha 1941, s. 12–13.

5 Vztahem J. Mukařovského a I. A. Richardse se zabývá J. Levý ve stati Československý strukturalismus a zahraniční kontext, in: M. Červenka et al., *Struktura a smysl literárního díla*, Praha 1966, s. 58–69.

6 Viz C. Brooks – R. P. Warren, *Understanding Poetry*, New York 1939, s. iv aj.

fyzilogickou terminologií, byť přítom mnohdy přijímali závěry, k nimž Richards právě prostřednictvím svých psychologických a fyziologických termínů dospěl. Jedním z nejdůležitějších Richardsových přínosů pro celou angloamerickou novou kritiku bylo jeho rozlišování „inkluzivní“ a „exkluzivní“ zkušenosti. Richards se k tomuto rozlišení dobral prostřednictvím fyziologické terminologie, od níž ve svém pozdějším díle upouští a nahrazuje ji termíny převzatými z Coleridgeovy teorie básnické imaginace.⁷ Ať již ve fyziologické, či behavioristické formulaci, vyjadřovala Richardsova „inkluzivní“ zkušenost (tj. princip slučování protikladů) změnu básnického vkusu spjatou s modernistickou poezií, především s T. S. Eliotem. Na Richardsovo pojetí „inkluzivnosti“ těsně navazovaly snahy angloamerických nových kritiků vyhledávat v poezii víceznačnost (→ William Empson), „jazyk paradoxu“ (→ Cleanth Brooks) či „plurisignaci“ (Philip Wheelwright)⁸. S Richardsovou inkluzivností přímo souvisí další klíčový pojem nové kritiky — ironie.

Celý vývoj angloamerické nové kritiky lze vidět jako historii kritického přejímání, modifikování a především odmítání Richardsových názorů. V tomto smyslu přísluší *Principům literární kritiky* význam zakladatelský.

Vydání

Principles of Literary Criticism, London 1924 (z tohoto vyd. citováno), 1925, 1926, 1928, 1930, 1934, 1944, 1945, 1947, 1948, 1950, 1952, 1955, 1959, 1960, 1961, 1963, 1966, 1967, 1970, 1976, 1983, 1989, 1995, 2001; New York 1928, 1938, 1948, 1949, 1952, 1961, 1965, 1985. Korejské vyd., Soul 1950, 1977. *I fondamenti della critica letteraria*, Torino 1961, 1972, 1976. Japonské vyd., Tokio 1961, 1963, 1966. *Načela književne kritike*, Sarajevo 1964. *Litteraturkritikens principer*, Stockholm 1967. *Principios de critica literaria*, Porto Alegre 1967. *Litteraturkritikkens principper*, København 1968. *Prinzipien der Literaturkritik*, Frankfurt/M. 1972, 1985. Čínské vyd., Nanking 1992. Tamilské vyd., Virudhunakar 2007.

Literatura

R. Wellek, Cambridžská skupina literárních teoretiků, *Slovo a slovesnost* 1937, č. 2, s. 108–121. W. Lipiec, recenze, *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 1960, č. 1 (4), s. 112–118. W. H. N. Hotopf, *Language, Thought and Comprehension. A Case Study of the Writings of I. A. Richards*, Bloomington 1965. J. Levý (ed.), *Západní literární věda a estetika*, Praha 1966. J. P. Schiller,

⁷ Coleridge *on Imagination*, London 1934.

⁸ P. Wheelwright, *The Burning Fountain*, Bloomington 1954, s. 106–110 ad.

I. A. Richards' Theory of Literature, New Haven – London 1969. R. A. Brower (ed.), *I. A. Richards. Essays in His Honor*, New York 1973. M. Hilský, Some Notes on I. A. Richards' Theory of Literature, *Prague Studies in English, AUC, Philologica* 1973, s. 19–35. P. McCallum, *Literature and Method. Towards a Critique of I. A. Richards, T. S. Eliot and F. R. Leavis*, Dublin et al. 1983. J. P. Russo, *I. A. Richards. His Life and Work*, London 1989.

Ivor Armstrong Richards (1893–1979)

Britský literární vědec, lingvista a estetik, sémiotik a spisovatel. Svým pokusem o objektivně založenou psychologickou kritiku a estetiku literatury značně ovlivnil angloamerickou novou kritiku. K jeho příspěvku se — ať už afirmativně, nebo kriticky — vztahovali další významní literární badatelé, jako byli William Empson, Cleanth Brooks či Allen Tate, → William K. Wimsatt či Murray Krieger. I jeho další práce (některé psané společně s Charlesem Kay Ogdenem) směřující do blízkých oblastí humanitního bádání vykazují metodologickou příbuznost: estetická studie *The Foundations of Aesthetics* (1922) se podobně jako jeho literární teorie opírá o princip střetávání psychologických impulzů, psychologická východiska má také proslulá sémiotická práce *The Meaning of Meaning. A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism* (1923; obě psány společně s C. K. Ogdenem). Další díla: *Science and Poetry* (1926; 1970 jako *Sciences and Poetries*), *Coleridge on Imagination* (1934), *The Philosophy of Rhetoric* (1936), *Speculative Instruments* (1955).

České překlady

Stati: K teorii překladu, in: J. Čermák et al. (eds.), *Překlad literárního díla. Sborník současných zahraničních studií*, Praha 1970, s. 31–50; Myšlenky, slova a věci, in: *Lingvistické čítanky* 1, Praha 1970, s. 59–76 (s C. K. Ogdenem).

/mh/