

3. Na okraj neoidealismu v českém literárním myšlení: René Wellk a Friedrich Nietzsche

MILOŠ ZELENKA

Současná renesance zájmu o Nietzscheho dílo se uvádí do souvislosti s poststrukturalistickými iniciativami postmodernistických diskursů, které německého filozofa považují za jednoho z prvních kritiků racionality a logocentrismu moderního myšlení.¹ Označuje-li M. Heidegger Nietzscheho za posledního metafyzika a platonika, J. Derrida jej přímo vztahuje k intertextuální hře znejasnější vědeckou víru v jasnost řeči a kategoriálněhierarchické systémy.² Zároveň se toto tvrzení dekonstruuje poukazem na zdánlivý paradox mezi zjednodušenou představou o negativismu Nietzscheho filozofie a jejím skutečným pozitivním rozměrem: „diskurs postmodernismu, realizovaný převážně prostředky moderní rozumnosti, nevytváří nové hodnoty v onom nietzscheovském slova smyslu novosti, která by byla bytostnou novostí, nedefinovanou vůči moderně“.³

Spojnice Nietzsche a hnutí moderny má své historické zdůvodnění mj. i v slovanských kulturách, kde byl tento filozof esteticky recipován v letech 1890–1930.⁴ Charakteristickým rysem této recepce, který bez hlubších komentářů zaznamenala již pozitivistická literární historiografie, se stal nepoměr mezi nadšeným přijetím v spisovatelských kruzích (O. Březina, J. Karásek, J. S. Machar, A. Procházka aj.) a údajně zdrženlivým ohlasem ve vědách odborných včetně filozofického myšlení, kde dominoval vliv racionalisticky založeného Nietzscheho ideového odpůrce T. G. Masaryka.⁵ Přesto do roku 1914 nietzscheovský individualismus reagující na protikladnost epochy a akcentující intenzitu zážitku zasáhl řadu osobností umělecky i vědecky orientovaných (O. Fischer, A. Novák, F. X. Šalda aj.). K této ne nepočetné skupině je třeba po roce 1918 zařadit i René Wellka, který se v tomto období vyrovnával s nejrůznějšími uměleckými a myšlenkovými podněty.

Filozofické kořeny Wellkova literárněvědného myšlení počátkem 20. let, které lze volně vyvozovat ze silného neoidealistického proudu koncem 19. století (konkrétně z Diltheyova psychologického intuitivismu a novokantovsky orientované tzv. bádenské školy specifikující logickou strukturu vědění na no-motetické a ideografické disciplíny diferencované svým předmětem i užitím metod), ovlivnily koncipování badatelovy strukturní teorie literárních dějin, jež se podstatně lišila od objektivně registrujícího přístupu J. Mukařovského.⁶ Literární dějiny zařazující se k ideografickým vědám o zvláštním a jedinečném implikují jistý výběr prvků umělecké reality; jsou dány vztahem literárních jevů jako estetických faktů k hodnotám, které fungují v nadčasové, absolutní podobě, mj. i v oblasti krásna jako ideální zákony nezávislé na psychických procesech.

S neoidealistickou orientací koresponduje — ač by se na první pohled toto spojení mohlo zdát nepravděpodobné či paradoxní — Wellkův zájem o Nietzscheho antipozitivistickou kritiku neživotného historismu.⁷ Počátkem 20. let badatel jako začínající literární historik pohlížel na Nietzscheho rozporný filozofický systém optikou svého univerzitního učitele O. Fischera, jednoho z prvních propagátorů německého filozofa spolu s L. Borským, F. V. Krejčím a A. Novákem v českém prostředí. M. Bucco v monografii René Wel-
lek (Boston, 1981) připomíná duševní krizi vyvolanou četbou Nietzscheho díla a sentimentální pietu, s kterou středoškolský student vzhlížel k milovanému německému filozofovi, jehož spisy kompletně přečetl.⁸ Fischer pozitivně recipoval Nietzscheho volání po nové kultuře s „pravým lidstvem“, tj. svobodným individuem; rezervované stanovisko však zaujal i přes emocionální fascinaci osobností německého filozofa v článku k Překladau Zarathustry k odsuzující kritice demokratických ideálů a mravních imperativů minulosti.⁹ V korespondenci s A. Novákem z roku 1916 Fischer zpřesnil svůj poměr k Nietzschemu: zatímco A. Novák filozofovo učení činil odpovědným za jednostrannou politickou aktualizaci praxí německého militarismu („Byli jsme dokonce teoretickými ctiteli války jako projevu síly vitální ... pokládali jsme válečný křest mylně za obrodu charakterní — rozhodovali jsme se pro Nietzscheho proti Tolstému ... Nietzsche byl náš velký vůdce, tím nebezpečnější, čím byl větším umělcem slohu, hlubším kritikem kultury, volnějším analytikem mravních pojmů“¹⁰), Fischerův výrok dotvrzuje interpretačně promyšlenější a diferencovanější vyrovnávání s hodnotovým dualismem Nietzscheho filozofie: „Mně Nietzsche nikdy nebyl směřodatný svým učením o vůli k moci, já se ve své knize výslovně zříkám souhlasu s jeho siláckou filozofií, mně imponoval volný duch, ne jeho hrubá tvrdost, a tím se ... odlišuji od Borského, který jeho vůli k moci přijímá a jí chce vychovávat Slovanstvo!“¹¹

Z Fischerovy „literární studie“ *Friedrich Nietzsche* a několika příležitostných článků o německém filozofovi je zřejmé, že český germanista upřednostňoval před mytizujícím rozměrem „teoretizujícího ideologa“¹² spíše rovinu umělecky citícího klasického filologa, jehož pronikavá analýza zpochybňuje pozitivistickou víru v nestrannost logiky a kategoriálních pojmů, které mají pouze charakter proměnlivých metafor a relativních interpretací. Fischer naopak — ojedinele v českém literárním kontextu — pozitivně přijímal vnitřní kontradikci a antitradicionalismus Nietzscheho učení, jehož hlavní význam spatřoval v intuitivní diagnostice „budoucích stadií evropské kultury“¹³, v pokusu o zformování nové (alternativní) poetiky založené na dobrovolně zvoleném chaosu a disharmonii. Fischerův monografický portrét *Friedrich Nietzsche* (Praha, 1913) s podtitulem „literární studie“, který vznikl v období individualismu a citlivého smyslu pro introspektivní psychologii zabývající se vztahem tvůrčího jedince k nadosobním hodnotám, zdůrazňoval dualitní charakter Nietzscheho umělecko-filozofické tvorby, svár básníka a stylisty s vědcem a filozofem. Wellkovy úvahy o smíru „čirého odbornictví“ s „živým uměním“ formulované v korespondenci s O. Fischerem byly inspirovány

Nietzscheho postřehy o psychologii umělecké tvorby obsaženými ve spisu *Zrození tragédie z ducha hudby*. Vymezení a rozpracování antinomie dvou uměleckých typů — dionýského a apolinského — konkretizovalo Nietzscheho „vůli k životu“, zároveň bylo odmítnutím kantovského ideálu objektivního, neosobního základu krásna stojícího mimo dobro a zlo ve prospěch instinktu a nevědomých stavů v procesu umělecké tvorby.

V pozdější *Theory of Literature* (New York, 1949) v kapitole *Literatura a psychologie* věnoval Wellek velkou pozornost otázce geniality jako instinktivního intelektu, který je pozitivním výrazem umělecky silné a tvořivě disponované individuality. Nietzscheho radikální kritika neplodného vzdělávání v podobě pozitivistického hromadění historických poznatků (spis *O užitku a škodlivosti historie pro život*) byla Fischerovi a Wellkovi blízká svou antropologickou dimenzí, reinterpretací lidského smyslu v dějinách. Jestliže Nietzsche konstatuje na adresu tradiční filologie, že se vyhledáváním popisných klasifikací a násilných analogií proměnila v antikvární literární dějiny a tím zvětšila distanci mezi spekulativní vědou a živým, hodnoty tvořícím uměním, pak i Wellek ve své studii *The Theory of Literary History* (1936) obdobně podotýká, že literární historie má cíle nejen objektivně registrující, ale i interpretační a axiologické dané intencí subjektu.¹⁴

Jestliže Wellek ve svých raných studiích věnovaných velkým osobnostem anglického romantismu (Byron, Shelley)¹⁵ stál pod vlivem Gundolfova pojetí umělecké biografistiky, vycházel především z nietzscheovské typologie historického přístupu, z preference monumentalizujícího podání, které převládalo jak u Fischera, tak v německé literární „duchovědě“. Vypjatý smysl pro zvláštní, jedinečné — u Gundolfa vždy zasazený do kulturního prostředí a ideového proudění — byl u Wellka korigován v duchu Nietzscheho filozofie teleologickým zdůrazněním účelu a funkce, otázkou, čím osobnost ukazuje do budoucnosti, jak směřuje nikoli „od něčeho“, ale „k něčemu“. Wellek v studii *The Theory of Literary History* stejně jako Nietzsche upřednostňuje typ historie kritické na úkor historie antikvární (konzervativní lpění na minulosti) a monumentální (mytizovaná historie pěstovaná jako povzbuzení): třeba dospět k stavu nadhistorismu, což znamená kritický poměr k hodnotám minulosti včetně odmítnutí její tradice, symbolů a pojmového jazyka.

Obrat od závislosti na autoritách přes radikální oproštění až k vlastním cílům, tj. cesta k „pozitivní svobodě“, se ve Wellkově metodě projevila systematickou snahou o objektivní výklad literárněvědného pojmosloví. Historická konkretizace základních kategorií slouží jako teoretický podklad pro prezentaci vlastního řešení, resp. pro zpřesnění či korekci dosavadního stavu poznání. Přes často uváděné analogie s programem A. O. Lovejoye, usilujícím o kulturologickou a filozofickou dimenzi literární vědy, nutno zdůraznit, že Wellkův „terminologický historismus“, který se stal základem jeho vědecké metody, měl kořeny v meziválečném období.¹⁶ Svědčí o tom mj. Wellkova obsahová aktualizace termínu „perspektivismus“, který se objevuje v Nietzscheho *Radostné*

vědě, a to v souvislosti s přesvědčením o relativnosti jevů a pravd, které jsou jen zdánlivě objektivní a do jejichž existence se promítají naše subjektivní soudy, to však nevyklučuje schopnost vědy esteticky vidět a pojmenovávat problémy — už vzhledem k tomu, že nepřesnost v myšlení podle Nietzscheho způsobuje nepřesnost ve vyjadřování (spis *Lidské, příliš lidské*). Wellkovo volné uchopení perspektivismu jakožto noetického předpokladu životní optiky, resp. hodnotícího pohledu na zkoumaný objekt, bylo rozvedeno v názoru o pevném ontologickém statusu díla, na které lze nahlížet z nejrůznější perspektivy, přitom však nepřestává být objektivní existující celistvostí.¹⁷ Podle Wellka absolutismus a relativismus přístupů k uměleckému dílu musí být syntetizován v novém pojetí, které lze pracovně nazvat perspektivismem, tj. hlediskem zachovávajícím dynamickou a variabilní stupnici hodnot, jež neznamená glorifikaci subjektivního soudu, ale proces poznání a nazírání literárního jevu z různých pohledů a perspektiv.¹⁸

Obdobně převážné užívání pojmů regulativních (inspirované studiem Nietzscheho spisu *Mimo dobro a zlo*), resp. regulativních hypotéz, často frekventovaných v ideografických vědách, které přes svůj fikcionální charakter jsou součástí našeho poznání, Wellek využil např. v koncepci literárních směrů, v jejich terminologické sémantice: v *Theory of Literature* a v *Concepts of Criticism* (New Haven, 1963) odmítl kategorizující definici literárních směrů, resp. mechanicky přenášet znaky téhož směru z literatury na literaturu, a naopak preferoval typologický náčrt problémů, jejich otevřenou formulaci. Literární směry a jejich terminologie nejsou abstraktním symbolem jazykové etikety ani záležitostí metafyzické existence, ale objektivně danou historickou kategorií, kde i pojmoslovná změna může předcházet vědomí skutečných proměn, protože za názvy se vždy skrývají systémy norem, tj. umělecké a filozofické konvence, témata a styly dominující v konkrétním dějinném období. Wellek užíváním pojmů regulativních směřoval k „energetičnosti“ literárněvědného pojmosloví Pražské strukturální školy: deskriptivní terminologie pozitivismu založená na výčtu a popisu znaků byla vystřídaná energetickým pojetím předpokládajícím potencialitu a dynamičnost zkoumaného literárního jevu jako výchozího, různě realizovaného impulsu či principu.¹⁹

Ve své encyklopedické syntéze *A History of Modern Criticism 1750–1950*, (3. a 4. díl) Wellek traktuje Nietzscheho ve dvou estetických rovinách: jako teoretika antické tragédie a teoretika literárních dějin. Odmítnutí Nietzscheho interpretace geneze tragédie z dionýského chóru jako spontánního výrazu životní exaltace — obdobně nesouhlas s vyvozováním poezie z hudby — doprovází obdiv k diskursivnímu a aforistickému způsobu vyjadřování k zásadním otázkám dějin estetického myšlení. Wellek upozorňuje, že Nietzscheho názory netvořily systémovou, konzistentní teorii, přesto z kontextového a obrazového čtení vyplývá zdůraznění estetické hodnoty v lidských dějinách, problém podstaty a jevu v umění, jeho tematizace a výrazových možností; otázka, zda umění je jistým analogem skutečného světa, nebo odráží realitu imanentně

a lidskými smysly nepostizitelně. Nietzscheho glorifikaci tvořivého génia, jehož umění se stává uvolněnou senzualitou, nikoli racionální kontemplací, Wellek považoval za pozitivní obrat v dějinách estetického myšlení, které v nietzscheovské perspektivě směřovalo od nihilismu k vitalistické estetice. Je zřejmé, že Nietzscheho „požadavka celostnosti umeleckého diela, vyplývající z celostnosti a nerozčlenitelnosti umeleckého jazyka, vedúcej ku polymediálnej výpovedi, ktorá vyvoláva celostné prijímanie“²⁰, ovlivnila filozofické kořeny Wellkova literárněvědného myšlení; zároveň v obecné rovině příklad nietzscheovské inspirace ukazuje na zásadnější rys: částečně koriguje vývojovou linii recepčního osudu německého filozofa v českém kontextu, o němž se soudilo, že intenzivněji probíhal v krásném písemnictví než ve filozofii a literárním myšlení, resp. že „po válce (1. sv. v. — pozn. M.Z.) vliv Nietzscheův na české půdě ochabuje“.²¹ Vyrovňování s Nietzscheho estetikou nemuselo být verbálně deklarováno, nýbrž se realizovalo — jako u Wellka — implicitně, skrytě a v časově delším horizontu, o to však více působilo jako hodnotový impuls s trvalými konsekvencemi.

V úzké spojitosti s Wellkovým zájmem o Nietzscheho filozofii se jeví zdůraznění fikce, invence a umělecké imaginace. V *Theory of Literature* Wellek považuje umělecké dílo nikoli za pouhou analogii či kopii reality *sui generis*, nýbrž za fikci a uměleckou interpretaci lidského smyslu a životních hodnot. Málo známou skutečností je, že Wellek pojem fikce převzal z díla Hanse Vaihingera (1852–1933) *Die Philosophie als Ob* (5. a 6. Aufgabe, Leipzig, 1920): fikce jako účelné psychické struktury jsou historicky omezené a ve své podstatě „ireálné“, nicméně jako „falešné představy“ mohou sloužit k poznání skryté podstaty nebo k rozpoznání estetické hodnoty, která tím nabývá na své praktické užitečnosti. Wellek s Vaihingerem mj. písemně konzultoval svou habilitační práci *Kant in England 1793–1838* (Princeton, 1931), konkrétně okolnosti spjaté s vydáním anonymního spisu *Briefe eines Engländers über den gegenwärtigend Zustand der deutschen Literatur* (Halle, 1792), jehož autorem měl být německý profesor L. H. Jakob (Jacob).²²

Třeba zdůraznit skutečnost, že Fischerovým prostřednictvím byl germanisticky založený Wellek v 20. letech výrazně orientován k antipositivistické neoidealistické linii německé duchovědné estetiky, jak ji ve svých začátcích představoval Wilhelm Dilthey a jeho následovníci. Tento vliv však nepřicházel mechanicky, nýbrž působil v součinnosti s dalšími impulsy zejména ze strany ruské formální školy. Diltheyova teorie intuitivního porozumění minulosti byla do jisté míry racionalizována pojetím ideje jako symbolické struktury, která může být sémanticky konkretizována. Snaha proniknout k „objektivnímu duchu“ epochy negující kauzálně-genetický výklad jevů paradoxně vedla k abstraktním konstrukcím „duchovědných“ systémů a jejich pojmoslovnému aparátu, k úsilí koncipovat nejrůznější komparace a syntézy nikoli jako pozitivistické soubory dat, ale jako vývojový proud jedinečných hodnot duchovní povahy.

Český estetik O. Sus právem považuje Diltheyovu strukturálně „chápající“ psychologii spolu s Husserlovým fenomenologickým antipsychologismem za základní impuls k aplikaci filozofického strukturalismu na oblast poetiky. Tuto transformaci umožňovalo specifické pojetí struktury ve smyslu celostního komplexu objektivizujících „významů“ určené kontextuálně vzájemnými vztahy složek, tj. transformovaných zážitků jako bezprostředně nazíraných a výrazově uspořádaných životních prvků a souvislostí.²³ Jestliže Sus viděl logickou spojnici mezi Mukařovského sémantikou a českou estetickou tradicí odvozující své kořeny z Herbartova formalismu, opačný názor zastával právě Wellek upozorňující, že Mukařovský nemá své české předchůdce a že u O. Hostinského a O. Zicha nelze vystopovat přímé anticipace s originální Mukařovského doktrínou, která ze svého zorného úhlu striktně vylučovala estetiku hudby a psychologický přístup k literatuře.²⁴ Naopak bližší souvislosti Wellek shledával u F. X. Šaldy, A. Nováka a O. Fischera, kteří programově usilovali o prolnutí osobnostního hlediska a uměleckého studia stylu a formy.²⁵ Je zřejmé, že Diltheyova empatická estetika exprese Fischerovým prostřednictvím nejvýrazněji působila z dobových koncepcí psychologie literatury. Přes často připomínaný skepticismus ruského formalismu a českého strukturalismu vůči noetickému dosahu psychologismu²⁶ právě poetocentrická orientace na osobnost autora a jeho dílo jako výraz umělecky autonomního zážitku sblížovala psychologizující reflexe literatury s ruským formalismem, s jeho úsilím o vytvoření adekvátního kategoriálního systému, zejména s pokusy o vymezení specifické „literárnosti“ zkoumaného předmětu. Sjednocujícím aspektem rozmanitých konceptů literární psychologie, která vstupovala do terénu českého estetického myšlení ještě před expanzivním nástupem ruského formalismu, se stalo její interdisciplinární vymezení, o němž se soudilo, že bude překonávat pozitivisty narušenou jednotu výzkumu exaktních, přírodovědných a společenskovedních disciplín, resp. že se stane cenným impulsem při řešení dosud nepracovaných či opomíjených otázek literární vědy.²⁷

Charakterizoval-li Sus genezi strukturální sémantiky v moderní české estetice s podotknutím, že počátkem 20. století neexistovaly přímé filiace mezi Diltheyem a Husserlem a domácí, empiricko-psychologizující linii představovanou řadou J. Durdík, O. Hostinský, O. Zich aj.²⁸, lze toto tvrzení částečně vztáhnout i na kontext českého literárního myšlení. Kritické vyrovnávání s Diltheyovou „Lebensphilosophie“ zde probíhalo převážně v prostředí nastupující generace českých germanistů (O. Fischer, A. Novák aj.) modifikovaně a s jistým fázovým posunem, navíc již čerpalo z české tradice empirické tvarové estetiky, kterou J. Mukařovský vyložil jako pozvolné a komplikované směřování od herbartovského pojetí formy k celostnímu chápání tvaru jako sémantické struktury.²⁹ Toto specifické prolnutí psychologismu a uměleckého studia formy, tj. relační identita „duše“ a „slova“, která popírala vnější mimoliterární souvislosti, spolu s pojetím uměleckého díla jako vnitřně organizovaného celku realizovaného svým tvárným principem, byla ve Fischerových Otázkách literární psychologie (Praha, 1917) či v Novákově přehledu Kritika literární

(Praha, 1917) směřována nikoli k autorské osobnosti, ale k výkladu díla samotného. Ačkoli Wellek k diltheyovské „prazkušenosti“ (Erlebnis) jako tvořivému aktu sjednocujícímu slovesný materiál zaujímal kritické stanovisko, byl mu blízký zvláště důsledný Fischerův zájem o psychologicky orientovanou stylistiku vycházející z předpokladu, že mezi psychickým ustrojením autora a jeho jazykovými prostředky existují přímé komplementární relace: psychologická interpretace se v tomto pojetí vztahovala nejen k ideji, obsahovým složkám, ale k jazyku, slovesné formě jako výrazu reflektujícímu tvůrčí individualitu. Jestliže Fischer ve svých studiích systematicky uváděl do českého myšlenkového kontextu díla B. Croceho, L. Spitzera, O. Walzela aj., Wellka s nimi v obecné rovině spojovalo úsilí o reinterpretaci předmětu a metod bádání, důraz na zfilozofičtění literárněvědného soudu jako otevřeného problému noetického a estetického. Na rozdíl od Fischera mladý badatel intuitivně pociťoval nebezpečí subjektivismu a spekulativnost pojmoslovného základu psychoanalytických metod, kde „básník se stává medicinským případem“.³⁰ Je zajímavé, že v recenzi Fischerova souboru esejů Duše a slovo (1929) Wellek sice ocenil syntézu psychologismu a subtilní analýzy formy, na druhou stranu ostře vytýkal interpretační absenci ideového obsahu uměleckého díla, redukci jeho hodnoty na individuálně-psychologické předpoklady.³¹ V pozdější recenzi Šklovského „Theorie prózy“ badatel soudil, že protiklad dvojice obsah a forma nepozbývá ani ve strukturální estetice na svém významu — již vzhledem k tomu, že mj. zdůvodňuje celistvost literárního díla oproti formalistní atomizaci na jednotlivé složky chápané jako ideologicky neutrální materiál budující nadindividuální strukturu pouhým zřetězením.³²

Jestliže ještě v roce 1926 v studii *Osobnost Shelleyova v novější literatuře* se Wellek domníval, že jednotlivé interpretační metody (filozofická, estetická a psychologická) musejí vyústit v poznání „tajemné jedinečnosti básnickovy“³³, pak o desetiletí později v recenzi příznačně nazvané *Rub literární vědy* vytkl monografii diltheyovského stoupence J. V. Sedláka (do roku 1930 člena Pražského lingvistického kroužku!) *O díle básnickém* (Praha, 1935) absolutizaci metody „vcítění“, která v Sedlákově případě vedla k nefunkčnímu splynutí roviny tvůrčího procesu, za níž se skrývá básníková osobnost, a roviny literární, dané koherentní strukturou slovesného textu.³⁴ Wellek však nezavrhoval metodu intuitivního vcítění absolutně — už proto, že se nebránil jejímu užití v přesně vymezených intencích. V rozsáhlé recenzi Šklovského „Theorie prózy“ Croceho pojem „intuice“ považoval za sémanticky výstižnější než původní termín ruského formalismu „vidění“, který je údajně spjat se zastaralou psychologií.³⁵ V Sedlákově monografii Wellkovi vadil především sklon k intuitivistickému iracionalismu, který připouštěl názor, že umělecké dílo „není pouhý výtvar rozumový a nedá se proto pochopit jen rozumovým postupem“³⁶, proto v duchu strukturální estetiky odmítal Sedlákovo lpění na nerozlučitelnosti básnické ideje, neochotu atomizovat jednotlivé složky uměleckého díla, které je možné uchopit pouze individuálním aktem subjektivního „vcítění“. Wellek zároveň napadl Sedlákovo terminologické a významové rozlišení „zážitku“

(básníkův duševní stav jako podnět k tvorbě) a „prožitku“ (vědomá tvůrčí aktivita odrážející se v díle), které bylo svéráznou modifikací Diltheyovy teorie prožívání a Gundolfova transsubstancionálního pojetí básnické osobnosti vyvozeného z přízpusobení umělecké zkušenosti jako komplexu zážitků badatelově metodě. Sedlák se odvolával zejména na představitele pražské německé germanistiky, kteří navazovali na Gundolfa a k nimž Wellek od svých studií zaujímal vážné výhrady, byť formulované soukromě: v dopise Fischerovi — v souvislosti s psaním disertační práce věnované Carlyleovi a německému romantismu — skepticky naladěný Wellek zvažuje sebekriticky duplicitu svých uměleckých a vědeckých aspirací: „Naprosto jsem nechtěl podceňovat úroveň naší vědy nebo vynikající schopnost jednotlivců, litoval jsem, že často z čistě vnějších důvodů nemůže účinně zasáhnout do vývoje vědy ..., víte, že nesouhlasím třeba se Stefanským, Cysarzem aj. a rád přiznávám, že lecčemu nerozumím ...vím, že hlavní věc je hluboká znalost a tu jsem chtěl ukázat a svoje rozumy jsem si nechal na pozdější dobu až budu zralejší a hotovější ... hledím co možná prosvitnouti historický materiál ...“³⁷

Sedlák převážně reprodukoval monografii H. Cysarze *Literaturgeschichte als Geistesgeschichte* (1926), kde básnická osobnost byla charakterizována vůdcovským principem „reprezentativního lidství“, jako jedinečný komplex tvořivé individuality, která působí nejen svým dílem, ale i svým činem, myšlením a chováním. Duchovědná literární věda v tomto pojetí byla vědou o „přítomnosti života“, kde vyčerpávající metodou se stává intuitivní zření a kde „dílo básnické je sám duch a sama duše“.³⁸ K téže Cysarzově práci a jeho pozdější monografii *Philosophie der Literaturwissenschaft* (Berlin, 1930) Wellek zaujal kritický postoj, který se mj. odrazil v reakci na Sedlákův spis: ve své vrcholné studii *The Theory of Literary History* napadl Cysarzův hodnotový relativismus vztážený k výkladu literárních dějin a periodizačních mezníků.³⁹ Vývoj literatury jako umění podle pražského německého germanisty nemá své dějiny a není autonomní enklávou ve světové historii; možné je pouze rozlišení období nikoli ve smyslu historicky proměnlivých úseků, ale podle dominantních typů, které však postrádají pevnější zakotvení v mimoliterární realitě. Jestliže literární dějiny jsou v této koncepci nesouvislým sledem jedinečných literárních jevů, pouhou znalostí „věčné současnosti“, pak podle Wellka zde dochází k nebezpečné relativizaci axiologických kritérií, k duchovědné redukci umělecké hodnoty literárního díla na jeho individuálně-psychologické předpoklady bez hlubších vazeb k sociálnímu kontextu.

Sedlákovo teoretické dílo, jehož se po svém vystoupení z Pražského lingvistického kroužku roku 1934 hojně dovolával M. Weingart, vzbuzovalo ostrou polemiku z řad českých strukturalistů, kteří poukazovali na absolutizaci básnické osobnosti jako iracionální duchové jednoty „rozptýlené“ v díle a opomíjející textovou výstavbu jako podstatnou součást autonomního uměleckého znaku. Strukturalisté odmítali i Sedlákův pokus o syntézu psychologického a formalistického literárního směru v spisku *Literární historie a literární věda*

(Nový Bydžov, 1929), kde Sedlák odlišil dějiny literatury a dějiny básnictví jako vývojový obraz umělecké slovesné tvorby. Chápání poetiky ve smyslu propedeutiky k historii básnictví však zkoumání estetických hodnot pojímalo jako statickou kvalitu, navíc odtrženou od uměleckého tvaru, který byl výlučně identifikován se subjektivním odleskem básníkovy vidění světa.⁴⁰ Např. Jakobsonovo hodnocení Sedlákovy práce K problému rytmu básnického (Praha, 1929), které metaforicky označilo jeho metodu za „kus literární pavědy“, ostře vytykalo terminologickou vágnost a zejména nedostatečné rozhraničení lingvistiky a psychologie, které stírá hranice mezi pojmy a vědomě odmítá rozumové vysvětlení základních kategorií poetiky.⁴¹ Jestliže pro Mukašovského Sedlákova duchovněná orientace literární vědy znamenala nebezpečnou záměnu teorie umění za diskutabilní psychologii umění (textovou fixací se dílo odpoutává od subjektivní psychologie svého tvůrce), podle Nováka problém Sedlákovy generace — většinou Vlčkových žáků — spočíval v nedostatečné transformaci pozitivistického dědictví do nových literárněvědných proudů, v kolísání hodnot a metodických kritérií.⁴² Generačně mladší Wellek, jak jsme doložili, svůj zájem o duchovněnou literární vědu směřoval Fischerovým vlivem k psychologizující stylistice, ke zkoumání uměleckého jazyka a slovesné formy.

Zásadní v tomto směru bylo vystoupení O. Fischera na I. sjezdu slovan-
ských filologů v Praze roku 1929, kde v referátu Nové směry v literární vědě varoval z pozice literárního historika před nebezpečím jakékoli striktně aplikované metodologie.⁴³ Široké spektrum moderní literární vědy směřující k funkčnímu užití a kombinaci psychoanalytické metody, literární sociologie, biografistiky a obecně směrů ideografických s výboji formalistické školy, sjednocuje společný cíl a podstata literárního studia — „vidět problémy“ a podle jejich charakteru volit badatelský úhel pohledu, který stejně jako umělecké dílo samotné vyrůstá z podmínek své doby. V podobném duchu formuloval Wellek své prohlášení při přijetí za řádného člena Pražského lingvistického kroužku; závazný souhlas s funkčně strukturální metodologií vyžádaný stanovami Pražského lingvistického kroužku podmínil ve svém oboru využitím i jiných metod: „ ... obdiv, který mám ke strukturální metodě, nevyklučuje, abych v literární historii i nadále pracoval také jinými metodami, hlavně ideografickými, jak to vyplývá z celé mé dosavadní badatelské činnosti“.⁴⁴

Jestliže V. Jiráť poukazoval u vrcholného Fischera ve 20. a 30. letech na cestu od „duše“ ke „slovu“, na vývoj od formalistické stylistiky k duchovněné slohovědě⁴⁵, Wellek na rozdíl od svého učitele spjatostí filologických metod s psychologickou jemností pohledu rozuměl prohloubené zkoumání básnické osobnosti jako organizované celistvosti, jako struktury slohové a duševní, kde mezi jejím imanentním podložím a subjektem tvůrce se předpokládá hlubší, zákonitá souvislost. Psychologická analýza estetického vnímání — ani prostřednictvím diltheyovského „Einführung“ — nemůže přispět k pochopení literárního díla v jeho materiální celistvosti a čtenářských konkretizacích. Subjektivní stav vnímajícího subjektu není libovolnou, nepodmíněnou reakcí

recipující strany, nýbrž faktem estetickým a sociálním, který je nositelem nad-individuální struktury (tj. estetického předmětu) a který má své objektivní zákonitosti odvozené ze sémiotického chápání díla jako složitého systému autonomních znaků.

Jestliže Fischer vycházel z Diltheyovy koncepce „vcítění“ ve významu zážitku transformovaného v tvar jako autonomní hodnoty existující pouze ve vyšší, metafyzické složce díla, s pozdější strukturalistickou iniciativou jej sblížoval důraz na svět vytvořený umělcem, akcentování významotvorné „energie“ smyslu, přesahující pozitivistickou redukci literárního díla na jeho ideje a tematické prvky. V referátu na 1. kongresu pro estetiku a všeobecnou vědu o umění v Berlíně 1913 Fischer metodicky analyzoval funkci uměleckého instinktu v literárněhistorickém bádání, které charakterizuje věčný „zápas tvořivosti a kritické analýzy“.⁴⁶ Východiskem literárněvědného soudu se musí stát v badateli subjektivně „žijící“ imanentní tendence k harmonii, v níž výchozí dionýské nadšení se sráží s racionálním intelektem apolinsky založeného filologa. Fischer s odvoláním na Nietzscheho Nečasovou úvahu *My filologové* (1874–1875) zároveň vymezil metodologickou pozici literárního historika, který je současně strážcem svých hranic a vetřelcem na cizím území. Poměr literární historie k ostatním společenským vědám vyplývá z oborového specifika, tj. z filologické identity předmětu a nástroje literárněvědného bádání, za nímž vždy stojí slovo.⁴⁷ Primární intuice, která literárnímu historikovi ukazuje novou cestu, musí být poté verifikována exaktním zkoumáním slova; badatelovo směřování od „nevyslovitelného“ k analýze slovesného tvaru je tedy — řečeno Fischerovými slovy — logickým krokem od „mystického uctívání věcí“ k pochopení jejich „jasných obrysů“.⁴⁸

V recenzi souboru *Duše a slovo Wellek* ukázal u svého učitele na postupné sblížování se strukturální estetikou, na postupné překonávání psychoanalytického prvku stylisticko-lingvistickým přístupem. Na druhou stranu Wellek požadoval Fischerovu intuitivní projekci básníkovy osobnosti do tvaru díla nahradit tázáním po podstatě tvůrčí individuálnosti, která zprostředkuje všechny změny vstupující do imanentní struktury zvenčí. Wellek tím estetickou hodnotu zásadně oddělil od „zajímavých duševních faktů“, připustil zde pouze úzký vztah k vnější formě: „Není přímé cesty z netvárné hmoty duševních stavů k vlastní hodnotě a struktuře uměleckého díla“.⁴⁹ V této badatelově úvaze byl zárodek pozdějšího přesvědčení o ontologickém statusu díla, jehož rozbor nemůže být nahrazen pozitivistickým opisem vnějších fakt a událostí a ani objektivací psychických reakcí vnímajícího subjektu. Objektem literárněhistorického výzkumu má být výlučně umění, názory básníků jsou v této souvislosti relevantní jen potud, pokud se stávají elementem formy, pokud podmiňují „výraz, tedy to, co z myslitele činí teprve umělce“, proto „každý rozbor tropiky, metriky, slovem stylu musí být cestou do podstaty básníkovy“.⁵⁰ V doplňující odpovědi na polemickou reakci anglisty F. Chudoby, nesouhlasícího se zpochybným vzájemným poměrem Byronova života a díla, Wellek zdůraznil, že otázku

„upřímnosti“ a „opravdovosti“ Byronova díla pokládá za irelevantní, přesto však nerezignoval na rekonstrukci básnické osobnosti, že tyto dva prvky jsou „daleko užší jednotou a právě proto mohou se někdy jevit v zdánlivém protikladu. Dílo může být opakem života, obrazem přání vedle skutečnosti, obrazem touhy vedle střízlivosti, nebo může být stylizací jeho možností ... Harmonie této disharmonie života a díla dává teprve dohromady básnickou osobnost“⁵¹. Rozlišení empirické (fyzické) a umělecké (básnické) osobnosti spjaté s dílem Wellek specifikoval v řadě medailónů a monografických portrétů, kde literárněhistorická rekonstrukce umělecké osobnosti vedle kritického zhodnocení tvorby zahrnuje i vývoj názorů a teoretických reflexí, které se zpětně podílejí na její estetické a hodnotové profilaci. Ani obtížnost vymezení básnické osobnosti — např. autobiografický odraz tragického životního osudu v slovesném textu v důsledku determinace fyzických a morálních dispozic — nesmí ohrozit interpretační přístup. Umělecká osobnost jako výrazová složka znaku, jako organizovaná struktura slohová a duševní, která je „povznesena nad rmut smrtelného, hřešičího individua“⁵², se vždy projevuje svým tvarem a zároveň vyjadřuje jistý postoj ke světu.

Analýza filozofických kořenů Wellkova literárněvědného myšlení relativizuje tvrzení o násilné césuře mezi psychologizujícími linií české literární vědy a strukturálně technologickými přístupy kanonizovanými v 30. letech v strukturální estetice.⁵³ O. Fischer jako tvůrce monografie o Nietzsche výrazně orientoval svého žáka již od 20. let k antipozitivistickému proudu německé duchovědné estetiky, jak ji představoval W. Dilthey a jeho následovníci. Wellek se zároveň tento impuls usiloval spojit s filologickou interpretací a formální metodou: jeho literárněhistorické školení, které spojovalo osobnostní zaujetí a estetický cit pro text se scientismem v podobě pojmoslovné preciznosti a analytického myšlení, směřovalo k systémovým jevům a ke studiu nadnárodních literárních celků; na druhou stranu však nevyklučovalo zájem o osobnost autora v jeho biografické a psychické jedinečnosti. Z těchto důvodů nelze Wellkovu badatelskou metodu ani v meziválečném období považovat za ortodoxně strukturalistickou, která by jen mechanicky naplňovala konkrétní teoretickou doktrínu. Svár umění a vědy, konflikt intuitivně „vcitřovacího“ pojetí literatury s koncepcí strukturálně-morfologickou, charakterizoval nejen u Wellka transformační etapu ruského formalismu a českého strukturalismu.⁵⁴

