

DRUHÝ ESEJ
ETICKÁ KRITIKA: TEORIE SYMBOLŮ

ÚVOD

Ze všech problémů, jež jsou důsledkem neexistence poetického názvosloví,¹⁾ si zaslouží zvláštní pozornost především dva. Nepochopitelná je již zmíněná skutečnost, že neexistuje pojem pro dílo slovesného umění. Můžeme se sice opřít o Aristotelovu autoritu a použít v tomto smyslu slovo „báseň“, podle dosavadních zvyklostí však báseň označuje metrickou skladbu a mluvit o *Tomu Jonesovi* jako o básni by znamenalo zneužít běžného jazyka. Mohli bychom se také zabývat otázkou, zda si velká prozaická díla nezaslouží označení poezie v poněkud širším smyslu. I zde bude odpověď záležet na tom, jaké definice se nám líbí. Pokus o zavedení hodnotového soudu do definice poezie (např. otázkou „Co je vůbec báseň — co si toto označení zaslouží?“) přináší jen další zmatek, stejně jako snobství staromilců a jejich důraz na metrum, díky němuž začal anglický pojem „prosy“ znamenat totéž co fádní a „prosaic“ totéž co banální. Slovo „báseň“ a jeho odvozeniny proto nej-

1) Návrat rétorického názvosloví by nám nejen přinesl užitečné pojmy, ale v mnoha případech by znovu oživil koncepty, jež byly dávno zapomenuty i se svým názvem. Je sice pravda, že

...all a rhetorician's rules
Teach nothing but to name his tools
[každíčká řečnická zásada
říká jen, jak se co nazývá],“

jak tvrdí Samuel Butler, ale pokud kritik neumí nazvat své nástroje, svět jeho řemeslu nepřizná mnoho vážnosti. Svě auto bychom nesevěřili mechanikovi, jenž se pohybuje jen ve světě čudlíků a hejblátek.

častěji používám jako synekdochu, jde totiž o krátká slova; kde by byla synekdocha matoucí, bude si čtenář muset poradit s kakofonickým žargonem jako „hypotetická verbální struktura“ a podobně.

Druhý problém se týká pojmu „symbol“, jenž v tomto eseji označuje libovolnou jednotku literární struktury, kterou lze vydělit za účelem kritického zkoumání. Pokud lze v kritické analýze oddělit jednotlivé slovo, frázi nebo obraz se zvláštním odkazem (jak se symbol obvykle chápe), jde o symboly. V tomto smyslu jsou součástí autorské symboliky dokonce i písmena, z nichž se skládají slova: vydělovali bychom je jen ve zvláštních případech, například u aliterace nebo nářečního pravopisu. Přesto si uvědomujeme, že symbolizují zvuky. Na základě uvedené definice bude kritika jako celek začínat a z větší části se zabývat systematickým uspořádáním literární symboliky. Pro klasifikaci různých typů symboliky pak musíme použít jiné termíny.

Musí existovat různé typy symboliky a literární kritika nemůže být jednoduchou nebo jednorozměrnou činností. Čím víc o velkém literárním díle víme, tím lépe mu rozumíme. Přitom máme intenzivní pocit, že roste spíše naše porozumění samotnému dílu, nikoli počet věcí, k němuž je vztahujeme. Závěr, že literární dílo obsahuje celý soubor či řadu významů, se zdá být nevyhnutelný. Přesto jej literární věda brala vážně naposledy ve středověku, kdy převzala od teologie přesné schéma doslovných, alegorických, morálních a anagogických významů a aplikovala je na literaturu. Dnes je problém literárního významu považován za vedlejší ve srovnání s problémy symbolické logiky a sémantiky. V následujícím výkladu postupuji nezávisle na nich, vycházím totiž ze zřejmého předpokladu, že hledání teorie literárního významu musí začínat v literatuře.

Princip mnohonásobného neboli „polysémního“ významu, jak to nazývá Dante, již není teorií ani schematickým předsudkem, ale uznávanou skutečností. Stalo se tak díky souběžnému rozvoji několika různých škol moderní kritiky, jež si pro svou analýzu zvolily různé soubory symbolů. Moderní student teorie kritiky stojí proti mase rétorů, kteří mluví o textuře a frontálních útocích, studentů historie,

kteří se zabývají tradicemi a zdroji, kritiků, kteří vycházejí z psychologie a antropologie, aristotelianů, coleridgeanů, tomistů, freudianů, jungianů a marxistů, badatelů mýtů, rituálů, archetypů, metafor, dvojnácností a signifikantních forem. Buď připustí existenci principu polysémního významu, nebo si vybere jednu ze jmenovaných skupin a pokusí se dokázat, že názory všech ostatních jsou méně legitimní. První cesta je cestou bádání a vede k rozvoji vědy; druhá je cestou puntičkářství a má rozmanité cíle. Těmi nejokázalejšími jsou v dnešní době fantastická neboli mytická kritika, svárlivá neboli historická kritika a přesná neboli „nová“ kritika.

Jakmile připustíme princip polysémního významu, můžeme se zastavit na čistě relativistické a pluralistické pozici, nebo můžeme nadále zvažovat možnost existence konečného počtu platných kritických metod obsažených v jedné teorii. To neznamená, že všechny nalezené významy lze uspořádat do hierarchické řady a při jejich výkladu postupovat od poměrně jednoduchých kroků k čím dál hlubšímu a ezoteričtějšímu pochopení, jak to předpokládá středověké schéma čtyř rovin. Pojem „rovina“ používám jen proto, že se sem hodí, neměl by tedy vyvolávat představu, že věřím v řadu stupňů kritického zasvěcení. Určité výhrady je třeba vyslovit i k pojetí polysémního významu: význam literárního díla přece tvoří část většího celku. V předchozím eseji jsme viděli, že význam neboli *dianoia* je jedním ze tří prvků. Další dva jsou charakteristický *mythos* neboli vyprávění a *éthos* neboli charakterizace. Spíše než řadu významů bychom si proto měli představit řadu kontextů či vztahů, do nichž lze celé literární dílo zařadit. Každý kontext přitom má svůj *mythos* a *éthos* i svou *dianoiu* neboli význam. Tyto kontexty či vztahy nazývám „fáze“.

DOSLOVNÁ A DESKRIPTIVNÍ FÁZE: SYMBOL JAKO MOTIV A ZNAK

Kdykoli něco čteme, zjišťujeme, že se naše pozornost rozbíhá dvěma směry. Jeden je vnější neboli odstředivý (centrifugal): vychází z četby jednotlivých

děl a směřuje od jednotlivých slov k jejich významu, nebo v praxi k naší vzpomínce na odpovídající konvenční asociaci. Druhý směr je vnitřní neboli dostředivý (centripetal): od slov se snažíme dojít k významu většího verbálního útvaru, jež tato slova tvoří. V obou případech se zabýváme symboly. Přidáme-li však slovu vnější význam, získáme kromě verbálního symbolu také věc, kterou tento symbol reprezentuje nebo symbolizuje. Podobných reprezentací existuje celá řada: například verbální symbol „kočka“ je nejdříve jen skupinou černých znaků na listu papíru. Tato skupina reprezentuje řadu zvuků a ty zase nějaký obraz či vzpomínku, jež vyvolává smyslovou zkušenost reprezentující zvíře, které dělá „mňau“. Takto chápané symboly lze nazývat *znaky* (signs), tedy verbální jednotky, jež konvenčně odkazují mimo prostor, v němž se samy nacházejí. Snažíme-li se však pochopit kontext slov, vidíme, že slovo „kočka“ je prvkem většího významového celku. Není tedy jen symbolem „něčeho“, protože z kontextuálního hlediska nereprezentuje, nýbrž spojuje. Nelze ani říct, zda částečně reprezentuje autorův záměr, protože ten přestává jako samostatný faktor existovat, jakmile autor dokončí úpravu textu. Verbální prvky, které chápeme vnitřně neboli dostředivě jako části verbální struktury, jsou coby symboly jednoduše a doslova verbálními prvky či jednotkami verbální struktury. (Slovo „doslova“ bychom si měli zapamatovat.) Můžeme si pro ně vypůjčit pojem z hudby a nazvat je *motiv* (motifs).

Zmíněné dva mody porozumění probíhají při každém čtení současně. Je nemožné číst slovo „kočka“ v kontextu, aniž by reprezentovalo nějaké takto označované živé zvíře; stejně tak je nemožné vidět pouhý znak „kočka“ a nepřítat se, do jakého kontextu patří. Přesto můžeme verbální struktury třídit podle toho, je-li *konečný* významový směr vnější nebo vnitřní. U deskriptivního či asertivního psaní je konečný směr vnější. Verbální struktura má reprezentovat vnější objekty a je hodnocena podle toho, do jaké míry se jí to daří. Shodu mezi jevem a verbálním znakem označujeme jako pravdu, jejich nesoulad máme za lež a nedostatečná shoda je tautologií, tedy čistě verbální strukturou, jež nedokáže opustit svůj rámec.

Konečný významový směr všech literárních děl je vnitřní. V literatuře jsou kritéria vnějšího významu druhořadá. Literární díla totiž nepředstírají, že něco popisují nebo tvrdí, a proto nejsou ani pravdivá, ani lživá a ani tautologická, přinejmenším ne v tom významu, v němž je tvrzení „dobro je lepší než zlo“ tautologické. Literární význam lze nejlépe popsat jako hypotetický; hypotetický či předpokládaný vztah k vnějšímu světu pak patří k tomu, co obvykle označujeme slovem „imaginativní“. Tento pojem musíme odlišovat od termínu „imaginární“, jenž obvykle označuje asertivní verbální strukturu, které se nedaří doložit vlastní tvrzení. V literatuře jsou otázky skutečnosti a pravdy podřízeny základnímu literárnímu cíli, tedy vytváření struktury slov jen pro ni samu. Znakové hodnoty symbolů jsou podřízeny jejich důležitosti ve struktuře vzájemně souvisejících motivů. Narazíme-li na autonomní verbální strukturu tohoto druhu, jde o literaturu. Jestliže tato autonomní struktura chybí, máme co do činění s jazykem, tedy se slovy, jež pomáhají lidskému vědomí dělat nebo chápat něco jiného. Literatura je specializovaná forma jazyka, zatímco jazyk je specializovaná forma komunikace.

Literární struktura vzniká nepochybně proto, že vnitřní význam, tedy soběstačný verbální celek je zdrojem reakcí spojených s prožitkem, krásou a zájmem. Pozorování samostatného celku, ať už slov či něčeho jiného, je hlavním zdrojem pocitu krásna a požitku, který jej doprovází. Skutečnost, že celek slov vzbudí něčí zájem, je známa každému, kdo manipuluje se slovy, od básníka po odpoledního řečníka, který odbočuje od asertivního projevu a přednáší soběstačnou strukturu verbálních vztahů známou jako vtip. Často se také stává, že původně deskriptivní spis, například Fullerovy nebo Gibbonovy dějiny,²⁾ přežívá díky svému „stylu“, tedy zajímavému verbálnímu útvaru, i poté, co se jeho hodnota jako reprezentace skutečnosti vytratila.

Starý předpoklad, že poezie má přinášet zábavu a poučení, nám připadá jako nevhodný hendiadys, protože ne-

2) [Historik a kazatel Thomas Fuller (1608–1661) napsal *Církevní dějiny Británie* (The Church-History of Britain); Edward Gibbon (1737–1794) je autorem šestisvazkových dějin *Úpadek a pád říše římské* (History of the Decline and Fall of the Roman Empire).]

máme pocit, že by nás nějaká báseň ovlivňovala dvěma různými způsoby. Pokud ho však vztáhneme na zmíněné dva aspekty symbolizace, může být pochopitelný. V literatuře je zábava přednější než poučení, princip reality je tedy podřízen principu požitku. V asertivních verbálních strukturách je tomu naopak. Ani jeden z těchto faktorů však nelze z žádného typu psaní vyloučit.

Jedním z neznámějších a nejdůležitějších rysů literatury je malý význam popisné přesnosti. Rádi si například myslíme, že autor historického dramatu byl obeznámen s historickými skutečnostmi a neměnil by je, kdyby k tomu neměl dobrý důvod. Existenci dobrých důvodů v literatuře nikdo nepopírá, přesto je nalezneme jedině tam: historik si také vybírá fakta, ale řekneme-li, že jimi manipuloval, aby vytvořil symetričtější literární strukturu, vysloužíme si nejspíš žalobu pro urážku na cti. Jiné verbální struktury, například teologie a metafyzika, jsou chápány jako dostředivé, a proto tautologické („čistě verbální“). Sám na to žádný názor nemám, jen se domnívám, že v literární vědě musíme teologii a metafyziku vnímat jako asertivní struktury, protože jsou mimo literaturu, a vše, co literaturu ovlivňuje zvnějšku, vyvolává odstředivý pohyb, ať už směrem k podstatě dokonalého bytí nebo k radám o pěstování chmele. Je také zřejmé, že poměr mezi příjemnou zábavou a poučením či uvedením do reality se mění s ohledem na užití různých literárních forem. Například tragédie působí mnohem realističtěji než komedie, kde logika událostí obvykle ustupuje touze obecenstva po šťastném konci.

Díky zdánlivě jedinečné výsadě ignorovat fakta získal básník pověst privilegovaného lháře a celá řada termínů pro literární struktury, jako třeba „bajka“, „fikce“, „mýtus“ a podobně, má druhotný význam něčeho nepravdivého. Například norské slovo *digter* prý označuje lháře i básníka. Jak však poznamenal sir Philip Sidney, „the poet never affirmeth“ [básník nikdy nic netvrdí],³⁾ proto ani nelze, ani neříká pravdu. Básník se stejně jako teoretický matematik nespolehá na popisnou pravdu, ale na soulad se svými hypotetickými postuláty. Zjevení ducha v *Hamletovi* vychází

3) [Citát ze Sidneyho rozpravy *Obrana básnictví* (An Apologie for Poetrie).]

z hypotézy, že „v *Hamletovi* bude duch“. Otázka, zda duchové existují nebo jestli Shakespeare a jeho diváci věřili v jejich existenci, s tím nemá nic společného. Čtenáři či divákovi, jenž s předkládanými postuláty nesouhlasí a jemuž se *Hamlet* nelíbí, protože nevěří v existenci duchů a zdráhá se přijmout skutečnost, že by lidé mohli mluvit v pentametrech, je svět literatury nedostupný. Nedokáže totiž rozlišit fikci od skutečnosti a patří do téže kategorie jako lidé, kteří posílají na adresu rozhlasových stanic šeky, aby pomohli trpícím hrdinkám mýdlových oper. Poznamenejme, že přijatý postulat, tedy smlouva, s níž čtenář souhlasil ještě dříve, než začal číst, je totéž co konvence. To pro nás bude důležité i později.

O člověku, jenž není schopen literárním konvencím porozumět, často říkáme, že všechno „chápe doslovně“. Výraz „doslovně“ by však měl mít spojitost se slovy a literami, proto je zvláštní, že se zmíněného rčení používá pro označení imaginativních analfabetů. Příčina této anomálie je zajímavá a důležitá z hlediska další argumentace. „Doslovný význam“ (literal meaning) tradičně označuje deskriptivní význam a ten není nijak dvojznačný. Řekneme-li slovo kočka, obvykle „doslova znamená“ kočku, máme-li ovšem před sebou adekvátní znak kočky a má-li dané slovo prostý reprezentační vztah ke zvířeti, co dělá „mňau“. Toto pojetí doslovnosti pochází ze středověku a vyplývá zřejmě z teologického základu kritických kategorií. V teologii je doslovný význam Písma svatého obvykle významem historickým a jeho správnost odpovídá záznamu skutečností a pravd. Dante po přečtení žalmického verše „Když vycházel Izrael z Egypta“⁴⁾ napsal, že „přihlédneme-li jen k literě, to, co nám dává smysl (*significatur nobis*), je exodus Izraelitů do Palestiny v čase Mojžíšově“.⁵⁾ Slovo „smysl“ přitom naznačuje, že doslovný význam je v tomto případě tím nejjednodušším deskriptivním či reprezentačním významem, jemuž by rozuměli i ti, kdo vykládají bibli doslovně.

4) [Ž 114.]

5) *Epistola X*, Canu Grandovi (*Opere*, ed. Moore a Toynbee, 4. vyd., s. 416). Viz také *Il Convivio*, II, i (op. cit., s. 251–252).

Chápání doslovného významu jako jednoduchého deskriptivního významu však literární vědě nestačí. Historická událost může být doslova jen historickou událostí a prozaická fikce, jež ji popisuje, jen prozaickou fikcí. Doslovný význam Dantovy *Božské komedie* však není historický a není ani *jednoduchým* popisem toho, co se „doopravdy stalo“ Dantovi. Může-li být báseň doslova jen básní, mohou být literárním základem básnického významu jen a jen písmena, tedy vnitřní struktura vzájemně souvisejících motivů. Pokaždé když vysvětlujeme, co „báseň doslova znamená“, a doplňujeme to její prozaickou parafrází, v kontextu literární vědy se dopouštíme omylu. Všechny parafráze jsou totiž abstrakcí druhotného či vnějšího významu. Chápat báseň doslova však znamená chápat ji celou jako báseň, takovou, jaká je. Proces porozumění začíná tím, že se naše mysl a smysly zcela oddají působení díla jako celku, pokračuje snahou sjednotit jednotlivé symboly a končí současným vnímáním jednoty celé struktury. (Jde o *logickou* řadu kritických prvků, *integritas*, *consonantia* a *claritas* [celistvost, soulad, jas], o nichž mluví Štěpán v *Joycově Portrétu umělce v jinošských letech* (A Portrait of an Artist as Young Man). O charakteru či existenci podobné psychologické řady nic nevím — předpokládám však, že ji v celostní psychologii nenalezneme.) Doslovné porozumění má v kritice stejné místo jako pozorování, tedy přímé obrácení mysli k přírodě, ve vědecké metodě. „Every poem must necessarily be a perfect unity [každá báseň musí nutně tvořit dokonalou jednotu],“ říká Blake. Jeho formulace přitom není výrokem o souboru všech existujících básní, ale o hypotéze, již musí čtenář přijmout, jakmile se pokusí porozumět i té nejmzmatenější básni na světě.

Základem všech uměleckých děl je princip opakování (recurrence). Jde-li o opakování v čase, nazývá se rytmus, je-li rozloženo v prostoru, hovoříme o kompozici (pattern). Proto bývá řeč o hudebnímu rytmu a o výtvarné kompozici. Získáme-li o něco větší intelektuální odstup, začneme mluvit o hudební kompozici a o výtvarném rytmu. Z toho plyne, že všem druhům umění je vlastní časový a prostorový aspekt díla, ať už při jeho prezentaci převládá kterýkoli

z nich. Partituru symfonie můžeme studovat najednou jako rozprostřenou kompozici skladby, obraz zase jako záznam složité vizuální rytmizace prostoru. Literární díla se pohybují v čase jako hudba a rozprostírají se v obrazech jako malba. Termín vyprávění či *mythos* vyjadřuje pohyb zachycený sluchem, termín význam či *dianoia* vyjadřuje, či alespoň sděluje simultaneitu zaznamenanou okem. Báseň *posloucháme* od začátku do konce, ale jakmile je celá v naší mysli, „vidíme“, co znamená. Přesněji řečeno: nereagujeme jen na celek básně, ale na celistvost v ní obsaženou. Význam či *dianoiu* si uvědomíme vždy, když je možné i simultánní porozumění.

Báseň je doslova básní. V rámci svého doslovného kontextu patří do skupiny předmětů zvaných básně a ty tvoří zase část větší skupiny běžně přijímané jako umělecká díla. Z tohoto hlediska je báseň na jedné straně proudem zvuků podobných hudbě a na straně druhé je ucelenou kompozicí metafor podobných obrazům. Básnické vyprávění je doslova rytmem či pohybem slov. Napíše-li nějaký dramatik repliku v próze a pak ji přepíše do blankversu, udělá strategickou rytmickou změnu a změní tak i literární vyprávění. I kdyby zaměnil jen sousloví „nastal den“ za „den nastal“, už to znamená malou úpravu pořadí slov a tím doslova i rytmu a způsobu vyprávění. Podobně i význam básně je doslova její básnickou kompozicí či celistvou verbální strukturou. Její slova od sebe nelze oddělit a nemůžeme jim připsat znakovou hodnotu: všechny možné znakové hodnoty slova jsou již obsaženy ve spletnosti verbálních vztahů.

Význam slova je tedy z hlediska dostředivého či vnitřního významu proměnlivý neboli dvojnásobný (ambiguous), abychom použili termín, který je dnes v literární vědě běžný a v případě asertivního psaní příznačně pejorativní. Například Pope použil v básni *Esej o kritice* (Essay on Criticism) slovo „wit“ [vtip] v devíti různých významech. V asertivním psaní by přinesly podobné sémantické variace na dané téma jen zoufalý zmatek, v poezii nám však ukazuje celou škálu významů a kontextů, jež může slovo mít. Básník neklade slovo na roveň významu, spíše ustavuje

funkce či významový potenciál slov. Když však na symboly pohlédneme jako na verbální *znaky*, báseň, její vyprávění i význam získají zcela jiný kontext. Z hlediska popisnosti není báseň především a jen uměleckým dílem, nýbrž je *verbální* strukturou či souborem reprezentativních slov, který musíme řadit k jiným verbálním strukturám, například ke knihám o zahradničení. V tomto kontextu vyjadřuje vyprávění vztah mezi řádem slov a událostmi připomínajícími události vnějšího „života“; význam pak vyjadřuje vztah mezi jeho kompozicí a souborem asertivních tvrzení. Jeho symbolika přitom nemá mnoho společného s uměním, ale s jinými slovními strukturami.

V tomto stadiu přemítání o literárním díle přicházejí na řadu množství abstraktních úvah. Chápeme-li básnické vyprávění jako popis událostí, nemůžeme si myslet, že je v něm zahrnuto doslova každé písmeno a slovo. Raději si představíme řadu neobyčejných událostí, zřetelných a nápadných prvků ve slovosledu. Podobně budeme chápat význam jako druh diskurzivního významu, který lze reprodukovat prozaickou parafrází básně. Takové abstraktní úvahy se týkají i symboliky. V rovině doslovnosti, kde chápeme symboly jako motivy, může být pro naše porozumění důležitá kterákoli jednotka, třeba i písmena. Jako znaky budeme chápat jen velké a nápadné symboly: podstatná jména, slovesa a obraty složené z důležitých slov. Předložky a spojky slouží téměř jen jako spojovací prvky. Pokud těmto symbolům nerozumíme už předem, slovník, jenž je především tabulkou konvenčních znakových hodnot, nám o nich nic neřekne.

Literatura je tedy v deskriptivním kontextu souborem hypotetických verbálních struktur. Ty se nacházejí v prostoru mezi verbálními strukturami, jež popisují nebo pořadají reálné události, ať už současné či minulé, a těmi, jež popisují reálné myšlenky či reprezentují fyzické objekty, podobně jako verbální struktury filozofie a přírodovědy. Vztahem prostorového a pojmového světa se na tomto místě zabývat nemůžeme. Z hlediska literární kritiky jsou však deskriptivní a didaktické psaní, tedy reprezentace přírodních objektů a myšlenek, jen dvěma odlišnými druhy

odstředivého významu. Pro řadu neobyčejných událostí můžeme použít označení „děj“ či „příběh“, spojitost příběhu či historiky (story) s historií (history) přitom naznačuje již etymologie. Věc je však složitější, použijeme-li pro reprezentační aspekt kompozice či hrubého významu slovo „myšlenka“ či „myšlenkový obsah“, jelikož „myšlenka“ označuje též skutečnost, od níž je chceme odlišit. Takové jsou tedy problémy slovníku poetiky.

Doslovná a deskriptivní fáze symbolizace jsou samozřejmě přítomny v každém literárním díle. Přesto vidíme (což bude patrné i později), že každá fáze má zvlášť blízký vztah k určitému druhu literatury a k určitému typu kritického postupu. Literatura silně ovlivněná deskriptivním aspektem symbolizace bude ve vyprávění směřovat k realismu a ve významu k poučení a popisnosti. Převažujícím rytmem takové literatury bude prozaická přímá řeč a jejím hlavním cílem bude pomocí hypotetické struktury vytvořit co nejjasnější a nejskutečnější obraz vnější reality. V dokumentárním naturalismu všeobecně spojeném se jmény jako Zola a Dreiser se literatura co nejvíce blíží reprezentaci života, a proto ji musíme posuzovat spíše podle přesnosti popisu než podle její celistvosti jako slovní struktury. Za tímto krajním bodem by se hypotetický a fiktivní prvek literatury začal vytrácet. Meze literárního vyjádření tohoto typu jsou samozřejmě velmi široké a obsáhnou téměř celou říši realistické poezie, dramatu a prózy. Přesto si všimněme, že velké období dokumentárního naturalismu v devatenáctém století bylo rovněž obdobím romantické poezie, jež svým zájmem o proces imaginativní tvorby vyjadřovala napětí mezi hypotetickými a asertivními prvky v literatuře.

Toto napětí se nakonec vyčerpalo v hnutí obecně známém pod názvem *symbolismus*. Tento termín rozšiřujeme na celou literární tradici od Mallarméa a Rimbauda až po Valéryho ve Francii, Rilkeho v Německu a Pounda a Eliota v Anglii. V teorii symbolismu nalezneme komplementární rovnováhu krajního naturalismu, důraz na doslovnost významu i chápání literatury jako dostředivé verbální kompozice, v níž jsou prvky přímého a ověřitelného tvrzení

podřízeny celistvosti skladby. Méně významným vedlejším produktem tohoto hnutí byla koncepce „čisté“ poezie, tedy evokativní verbální struktury zasazené asertivním významem. Velká síla symbolismu spočívala v úspěšném vydělení hypotetického jádra literatury, třebaže rozvoj tohoto směru omezovala v raném stadiu snaha ztotožňovat takovéto vydělení s celým tvůrčím procesem. Všechny rysy symbolismu vykazují souvislost s chápáním poezie jako zaměření na dostředivý význam. Vytvoření přijatelné teorie literárního významu tedy závisí na relativně nedávném literárním vývoji.

Symbolismus, jak to vyjádřil Mallarmé, vychází z předpokladu, že od čtení poezie bychom neměli vyžadovat reprezentativní odpověď na otázku „co to znamená?“. Básnický symbol totiž vyjadřuje především sama sebe ve vztahu k básni. Jednotu básně proto nejlépe pochopíme jako jednotu nálady, jež je fází emoce; emoce je pak obyčejné slovo pro stav mysli při prožitku nebo při rozjímání nad krásou. Protože nálady nevydrží dlouho, je podle symbolismu literatura ve své podstatě nesouvislá a delší básně drží pohromadě jen zásluhou gramatických struktur, jež odpovídají spíše deskriptivnímu psaní. Básnické obrazy nic netvrdí ani neoznačují, ukazují jen na sebe navzájem a naznačují nebo evokují tak náladu, kterou je báseň prodchnuta. Vyjadřují nebo vyslovují náladu. Emoce není ani chaotická, ani nevyslovená: takovou by zůstala, kdyby se z ní nestala báseň; v okamžiku, kdy se jí stane, už ovšem je básně a ničím jiným. Přesto jsou slova „naznačují“ a „evokují“ příhodná. Slovo v symbolismu totiž neodráží objekt, ale jiná slova, symbolismus proto na čtenáře okamžitě zapůsobí svým kouzlem, harmonií zvuků a pocitem rostoucího bohatství významu, jež není omezován označováním (denotation).

Někteří filozofové předpokládají, že všechny významy jsou deskriptivní. Pokud prý báseň nepopisuje objekty racionálně, musí popisovat emoce. Doslovným jádrem poezie by podle nich bylo *cri de coeur* [volání srdce], máme-li užít elegantního vyjádření, tedy přímá výpověď nervózního organismu, jež musí na něco emocionálně reagovat,

například vytyčí psa na měsíc. Podle této teorie by Miltonovy básně *L'Allegro* a *Il Penseroso* byly oslavou „veselí“ a „přemítání“. My jsme však viděli, že skutečným jádrem poezie je jemná a těžko definovatelná kompozice, a ta se podobným suchým tvrzením vzpírá. Z dějin literatury také víme, že hádanka, věštba, zaklínadlo a kenning jsou primitivnější než prezentace subjektivních pocitů. K literární zkušenosti přinejmenším na úrovni doslovnosti mají mnohem blíže kritici, podle nichž je základem básnického vyjádření ironie nebo soustava slov vzdálená zřejmému (tj. deskriptivnímu) významu. Literární struktura je ironická, protože „říká“ vždy do určité míry něco jiného než to, co „znamená“. V diskurzivním psaní se to, co je řečeno, svému významu blíží, v ideálním případě se s ním dokonce shoduje.

Rozdíl mezi doslovnými a deskriptivními aspekty symbolizace odráží kritika i literární tvorba. Kritika spojená s vědou a s učenými časopisy chápe báseň jako verbální dokument vztážený v co možná největší míře k historii a k myšlenkám, jež odráží. Báseň je pro tento druh kritiky cenná, když je navýsost explicitní, popisná a když lze jádro její imaginativní hypotézy snadno vydělit. (Všimněte si, že mluvím o druhu kritiky, nikoli kritika.) Takzvaná „nová kritika“ dnes naopak chápe báseň doslova jako báseň.⁶⁾ Symboliku básně studuje jako dvojnásobnou strukturu vzájemně propojených motivů, významovou kompozici pokládá za soběstačnou „texturu“ a vnější vztahy básně i jiné druhy umění považuje za něco, čeho se lze dotknout jen s horátiovským varováním *favete linguis* [zachovejte ticho], a nikoli prostřednictvím historie nebo didaxe. Nejpůsobivější je podle ní slovní textura, složitá vnější rovina básně. Oba tyto aspekty literární kritiky jsou často chápány jako protikladné, podobně jako jim odpovídající skupiny autorů devatenáctého století. Přestože nejsou v protikladu a spíše se navzájem doplňují, musíme jejich rozdílnost pochopit dřív, než se pokusíme rozřešit tento protiklad v rámci třetí fáze symbolizace.

6) Můj výklad literárního významu vychází zejména z I. A. Richardse, Richarda Blackmora, Williama Empsona (dvojnásobnost), Cleanthe Brookse (literární ironie) a Johna Crowa Ransoma (textura).

FORMÁLNÍ FÁZE:

SYMBOL JAKO BÁSNICKÝ OBRAZ

Dali jsme nový literárněvědný smysl pojmu „literární význam“ a literatuře jsme jako jeden z podřadnějších významových aspektů přisoudili běžný význam deskriptivní. Ten je společný nejen literárním dílům, ale všem ostatním strukturám slov. Odhalení zvláštního protikladu mezi zábavou a poučením, mezi ironickým odstupem od skutečnosti a explicitní souvislostí s ní, nám však nestačí. Opomenuli jsme totiž poukázat k jednotě literárních děl označované tím nejběžnějším ze všech kritických pojmů, tedy slovem forma.⁷⁾ Běžné asociace termínu „forma“ zjevně sjednocují protikladné aspekty literárního díla. Na jedné straně v sobě forma zahrnuje to, co jsme nazvali literárním významem neboli jednotou struktury; na straně druhé obsahuje i navzájem se doplňující pojmy jako obsah a látka, jež vyjadřují spojitost formy s vnější přírodou. Forma básně z přírody nevychází, přesto se k přírodě přirozeně vztahuje, tak slovy Sidneyho „doth grow in effect a second nature“ [svým účinkem dává vzniknout druhé přírodě].

Tím se dostáváme k jednotnějšímu pojetí vyprávění a významu. Aristotelés mluví o *mimésis praxeos*, napodobení děje, a podle všeho je ztotožňuje s pojmem *mythos*. Jeho značně zjednodušenou úvahu je zapotřebí nějak rekonstruovat. Lidské jednání (*praxis*) napodobují především dějiny, tedy verbální struktury popisující specifické a konkrétní děje. *Mythos* je pak druhotným napodobením děje, což neznamená, že má o dva kroky dál ke skutečnosti, ale že popisuje děje typické, a má tedy filozofičtější význam než historie. Lidské myšlení (*theoria*) je napodobováno především diskurzivním psaním, vytvářejícím specifické a konkrétní výroky. *Dianoia* je pak druhotným napodobením myšlení, *mimésis logou*, a zajímá ji typické myšlení, tedy básnické obrazy, metafory, diagramy a verbální dvojnásobnosti, z nichž vycházejí specifické myšlenky. Poezie je tak

7) Pokud jde o teorii formální fáze, za mnohým vděčím R. S. Craneovi a jeho knize *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry* (1953) a souboru *Critics and Criticism* (1952), který Crane redigoval.

historičtější než filozofie, protože obsahuje básnické obrazy a typické příklady. Je zřejmé, že všechny verbální struktury nesoucí význam jsou verbální imitací nepostizitelného psychologického a fyziologického procesu známého jako myšlení, procesu, při němž se postupně prodíráme citovými zmatky, náhlými iracionálními přesvědčeními, bezděčnými záblesky pochopení, racionalizovanými předsudky, návaly paniky a lhostejnosti, až nakonec dospějeme ke zcela nesdělitelné intuici. Kdo si myslí, že filozofie není verbální imitací tohoto procesu, ale procesem samotným, zřejmě ještě mnoho nepřemýšlel.

Básnická forma, k níž se vztahuje každý detail, je vždy stejná, ať už ji nahlížíme jako neměnný celek nebo ji zkoumáme procesuálně od začátku do konce; podobně má hudební skladba stejnou formu při studiu partitury jako při poslechu hudební skladby. *Mythos* je tedy *dianoia* v pohybu a *dianoia* je *mythos* v klidu. Jedním z důvodů, proč o literární symbolice přemýšlíme z hlediska významu, je skutečnost, že prostě nemáme slovo pro *pohybující se* soubor obraznosti v literárním díle. Termín forma obvykle doplňují pojmy látka a obsah, záleží na tom, zda formu považujeme za princip utvářející, nebo obsahující. Jako utvářející princip lze chápat vyprávění, jež časově uspořádává to, co nazval Milton v časech přesnější terminologie „matter“ [látkou] své písně. Jako obsahující princip můžeme chápat význam, jenž v rámci simultánní struktury drží básně pohromadě.

K formální fázi mají nejbližší literární normy běžně nazývané jako „klasicistní“ a „neoklasicistní“, jež v západní Evropě převládaly od šestnáctého do osmnáctého století. Kladly důraz na řád a jasnost: na řád proto, že je pro ně důležité pochopení hlavní formy, na jasnost proto, že se tato forma nesmí rozplynout ani omezit ve dvojznačnosti, ale naopak musí udržet trvalý vztah k přírodě, která je jejím vlastním obsahem. Takový přístup je příznačný pro „humanismus“ v historickém smyslu: na jedné straně jej charakterizuje oddanost rétorické a slovesné dovednosti a na straně druhé silná záliba v historických a etických záležitostech.

Typičtí autoři formální fáze — třeba Ben Jonson — jsou přesvědčeni, že se skutečnosti nevzdalují a že přírodu napodobují, přesto jejich díla vyvolávají zcela jiný dojem než díla popisného realismu devatenáctého století. Rozdíl spočívá především v různé koncepci napodobování. Formální imitace, aristotelská *mimésis*, neodráží vnější události a myšlenky, ale pohybuje se mezi příkladem a příkazem. Události a myšlenky jsou aspekty obsahu díla, nikoli vnějšími oblastmi zkoumání. Historické fikce nemají přinášet vzhled do historického období, nýbrž jsou exemplární: ilustrují děj a jsou ideální ve smyslu zobrazování univerzální podoby lidského jednání. (Patří k vrtochům jazyka, že adjektivum „exemplární“ klademe do souvislosti s příkladem i příkazem.) Shakespeare i Jonson se velmi zajímali o historii, přesto jsou jejich hry nadčasové. Historickou fikci neposala ani Jane Austenová, přesto má její obraz anglické společnosti počátku devatenáctého století zvláštní historickou hodnotu, neboť představuje pozdější a vnějškovější metodu napodobování přírody.

Podle Hamleta, jenž vystupuje v souladu s konvenčními pravidly renesanční poetiky, i když mluví o herectví, báseň přírodě nastavuje zrcadlo. Při vyvozování závěru z tohoto tvrzení bychom však měli být opatrní: samotná báseň zrcadlem není. Nezobrazuje pouhý stín přírody, ale příroda se v její obsažné formě odráží. Zabývá-li se formální kritik symboly, vyděluje jednotky, jež ukazují proporční analogii mezi básní a přírodou, kterou báseň napodobuje. Z tohoto hlediska lze symbol nazvat obrazem (*image*). Protože pojem „příroda“ obvykle spojujeme s vnějším hmotným světem, považujeme obraz za repliku přírodního objektu. Obě slova však samozřejmě mají mnohem širší význam: slovo příroda zahrnuje pojmový neboli pomyslný řád i řád prostorový, básnickým obrazem pak může být i takzvaná „myšlenka“.

Stěžejní princip kritického zkoumání je zřejmě obsažen v tvrzení, že události literární fikce nejsou skutečné, nýbrž hypotetické. Přesto si z nějakého důvodu nechceme uvědomit, že literární myšlenky nejsou reálné výpovědi, ale verbální formule, jež reálné výpovědi napodobují. Alexander Pope ve *Zkoušce o člověku* (*An Essay on Man*) nevykládá

systém metafyzického optimismu založený v řetězci bytí, ale používá jej coby model. Modelové situace mu pak dovolují vytvořit řadu hypotetických tvrzení, jež neobstojí jako výroky, pokud je však budeme číst ve správném kontextu, stanou se nevyčerpatelným zdrojem významu a inspirace. Jako epigramy, tedy soudržné, zvukně a dostředivé verbální struktury, se mohou týkat milionů lidských situací, jež nemají s metafyzickým optimismem nic společného. Podobně musíme chápat také Wordswothův pantheismus, Dantův tomismus a Lucretiův epikureismus, stejně jako díla Gibbonova, Macaulayova či Humeova, když nás na nich upoutá spíše stylistická úroveň textu než závažnost tématu.

Formální kritika začíná zkoumáním obraznosti básně a přihlíží k charakteristické kompozici díla. Znovu se objevující a často opakované básnické obrazy vytvářejí jakousi tonalitu, k níž se vztahují modulující, epizodické a izolované obrazy tvořící hierarchickou strukturu díla, která je kritickou analogií proporcí básnické skladby. Každá báseň má zvláštní spektroskopické pásmo obraznosti, vycházející z potřeb žánru, z autorových zálib a z nespočetných dalších faktorů. Například v *Makbethovi* (Macbeth) jsou tematicky významné básnické obrazy krve a bezesnosti, což je pro tragédii o vraždě a výčitkách svědomí jen přirozené. Proto mají barvy ve verši „making the green one red“ [promění... zeleň v nach] různou tematickou hloubku.⁸⁾ Zelenou použil autor náhodně jako kontrast; červená, jež se blíží *tónině* celé hry, připomíná opakování tónického trojzvuku. Opačný kontrast mezi červenou a zelenou nalezneme v Marvellově básni *Zahrada* (The Garden).

Básnická forma je stejná bez ohledu na to, zda ji chápeme jako vyprávění nebo význam. Proto lze metaforickou strukturu *Makbetha* zkoumat jako skladbu odvozenou od textu nebo jako rytmus opakování, který slyší diváci. Všeobecně se má za to, že výsledek druhé metody je srozumitelnější, a tak bývá používána jako věcný korektiv pedantského a detailního studia textu. Opět nám pomůže analogie s hudbou. Běžní posluchači symfonie vědí o formě

8) Překlad E. A. Saudka. In W. Shakespeare: *Výbor z dramát II*. Praha: Naše vojsko, 1956, II.2, s. 538.

sonáty velmi málo a prakticky všechny detaily zvýrazněné analýzou partitury jim unikají, přesto jsou tyto detaily v sonátě přítomné a tvoří integrální součást lineární zkušenosti vnímatele. Posluchač slyší vše, co se hraje. Jeho vědomí je sice méně racionální, to však neznamená, že je méně skutečné. Stejná je reakce diváků na obraznost vysoce poetického dramatu.

Analýza opakujících se básnických obrazů je jedním z hlavních postupů rétorické neboli „nové“ kritiky. Formální kritika však obraznost nejprve přiřadí ústřední básnické formě a některý z aspektů této formy pak převádí do tezí diskurzivního psaní. Jinými slovy: formální kritika je komentář a komentář je proces překládání implicitních prvků básně do explicitního neboli diskurzivního jazyka. Dobrý komentář nepřisuzuje básni žádné myšlenky, ale čte a překládá prvky, jež báseň obsahuje; důkaz jejich existence mu přitom poskytne studium struktury obraznosti, jímž každý komentář začíná. Takt a snaha nezacházet v interpretaci „příliš daleko“ odpovídá požadavku, aby vyváženost a důraz kritiky zhruba odpovídaly vyváženosti a důrazu básně.

Neschopnost prakticky odlišit nejzákladnější rozdíly v literatuře, tedy rozdíl mezi fikcí a skutečností, mezi hypotézou a tvrzením nebo mezi imaginativním a diskurzivním psaním, vede k „falešné představě o záměru“ (intentional fallacy),⁹⁾ k představě, že hlavním záměrem básníka je sdělovat čtenáři nějaký význam a hlavní povinností kritika je tento záměr zachytit. Slovo záměr je přitom analogické: předpokládá vztah mezi dvěma věcmi, obvykle mezi koncepcí a činem. U jiných příbuzných pojmů je podobná dualita ještě zřejmější: výraz „mířit na někoho“ naznačuje, že střela a cíl se nacházejí na jedné ose. Podobné pojmy patří jen do diskurzivního psaní, v němž je nejdůležitější shoda verbální kompozice s popisovaným objektem. Básník však chce vytvořit především umělecké dílo, jeho záměr lze proto vyjádřit jen nějakou tautologií.

Jinak řečeno, básníkův záměr je dostředivý. Básník usiluje o spojování slov, nikoli o to, aby jim přiřazoval význam

9) Viz W. K. Wimsatt, jr., a Monroe Beardsley: *The Verbal Icon* (1954), kap. I. Ze stejné knihy jsem převzal rovněž termín „holismus“ (s. 238).

my. Kdybychom měli výsadu Gullivera v Glubbdubdribu a přivolali například Shakespearova ducha, abychom se ho zeptali, co myslel tou nebo onou pasáží, až do zbláznění by opakoval stále stejnou odpověď: „Chtěl jsem, aby tvořila část hry.“ Dostředivý záměr můžeme hledat rovněž v žánru, neboť básník nechce vytvořit jen báseň, ale určitý druh básně. Čteme-li například *Zuleiku Dobsonovou* (Zuleika Dobson) jako popis života v Oxfordu, měli bychom připustit také ironický záměr autora.¹⁰⁾ Naším základním heuristickým axiomem musí být předpoklad, že konečným svědectvím o autorově záměru je dílo tak, jak bylo vytvořeno. Na všechny domnělé chyby, jež odhalí nezkušený kritik, stačí odpovědět: „Ale přesně tak to má být.“ Ostatní, jakkoli doložená tvrzení o autorském záměru jsou pochybná. Básníkův názor i jeho rozpoložení se mohou změnit: snad chtěl jednu věc a udělal jinou a teprve pak si to racionálně zdůvodnil. (Tento problém před několika lety krásně vystihla karikatura v časopisu *New Yorker*. Znázorňovala sochaře, který se dívá na právě dokončenou sochu a říká příteli: „Ano, ta hlava je moc velká. Až to vystavím, nazvu to ‚Žena s velkou hlavou.‘“) Jestliže se budeme stále jen domnívat, že se v básni skrývá autorský záměr, budeme ji mít za nedokončenou, podobně jako když student prvního ročníku neustále spekuluje, co tím chtěl básník říct. Je-li však autor již několik století mrtev, moc daleko se s podobnou spekulací nedostaneme, byť by se stokrát nabízela.

Básník měl na mysli doslova samu báseň a to, co chtěl vyjádřit v jejím úryvku, je v doslovném významu její částí. Jak jsme však viděli, doslovný význam je proměnlivý a dvojnásobný. Čtenáře nemusí odpověď Shakespearova ducha uspokojit: může mít pocit, že Shakespeare je na rozdíl třeba od Mallarméa básníkem, jemuž lze věřit, a že jeho záměrem bylo, aby básnický úryvek byl srozumitelný sám o sobě (tj. aby měl deskriptivní či jinak formulovatelný význam). To je nepochybně pravda, avšak vztah úryvku k celé hře mu dává bezpočet nových významů. Stejně jako svěží skica kočky od dobrého kreslíře může v několika ostrých liniích obsahovat zkušenosti všech, kdo se na ni dívá-

10) [Autorem románu *Zuleika Dobsonová* je anglický eseista a karikaturista Max Beerbohm (1872–1956), vl. jm. Henry Maximilian Beerbohm.]

jí, může umně vytvořená kompozice slov s názvem *Hamlet* obsahovat množství významů, jež nevyčerpá ani ohromná a neustále rostoucí řada knih o této hře. Vyloží-li komentář explicitně to, co je v díle implicitně obsaženo, může vydělit jen větší či menší část významu díla, jež je pochopitelná či zajímavá pro určité čtenáře v určité době. Básník má s tímto výkladem pramálo společného. Vztah mezi komentářem a posvátnou knihou, například biblí nebo vědeckými hymny, je ještě překvapivější. Dosahuje-li totiž básnická struktura určitého stupně koncentrace nebo společenského uznání, rozsah jejího komentáře nebere konce. Tato skutečnost není o nic víc neuvěřitelná než skutečnost, že vědec může formulovat zákon týkající se více jevů, než kdy mohl pozorovat nebo spočítat. Nemá tedy smysl, abychom se jako Goldsmithovi venkovští strejci podívovali, jak může jedna malá básníková hlava obsáhnout tolik vtipu, moudrosti, poučení a obsahu, jaký dali světu Dante a Shakespeare.

Oblast umění je místem skutečného tajemství a divů. V knize *Sartor Resartus* odlišuje Carlyle vnější symboly, například kříž a národní vlajku, jež samy o sobě nemají žádnou hodnotu, jsou však znaky nebo ukazateli něčeho existenciálního, od symbolů vnitřních, jež zahrnují umělecká díla. Podle toho lze rozlišit i dva druhy tajemství. (Třetí druh tajemství, jež je hádankou či problémem, který je třeba vyřešit a odstranit, patří do diskurzivního myšlení a kromě užitých postupů má s uměním jen málo společného.) Tajemství neznámé nebo nepoznatelné podstaty je vnějším tajemstvím a umění zahrnuje jen potud, pokud ilustruje něco jiného, například když náboženské umění vnímá člověk zaujatý primárně bohoslužbou. Vnitřní tajemství zůstává tajemstvím bez ohledu na to, co o něm víme, a proto je nelze od našeho poznání věcí oddělit. Tajemství velikosti *Krále Leara* (King Lear) či *Makbetha* nespočívá ve skrývání, ale ve zjevení, nespočívá v něčem neznámém nebo nepoznatelném, ale v něčem, co v díle není vymezeno.

Samozřejmě bychom mohli říct, že poezie je produktem nejen promyšleného a úmyslného aktu vědomí, podobně jako diskurzivní psaní, ale i procesů, jež jsou zároveň podvědomé, předvědomé, polovědomé nebo nevědomé, záleží na tom, které psychologické metafoře dáme přednost.

Psaní poezie vyžaduje silnou vůli, její část však musí být využita k celkovému zklidnění vůle, aby bylo do značné míry bezděčné. Jistěže i básnická technika je stejně jako všechny techniky habituální, a proto stále více nevědomá činnost. Přesto mám pocit, že literární fakta jsou v konečném důsledku vysvětlitelná jen v rámci odborné kritiky, a odmítám je vykládat pomocí psychologických klišé. Když však hovoříme o umění, zdá se téměř nemožné vyhnout se pojmu „tvůrčí“ i všem jeho biologickým analogiím, které zahrnuje. Tvoření, ať už božské, lidské nebo v přírodě, se navíc jeví jako činnost, jejímž jediným záměrem je odstranit jakýkoli záměr, eliminovat konečnou vazbu nebo vztah k něčemu jinému a zničit každý stín, jenž padá mezi samotnou tvorbu a její koncepci.

Přál bych si, aby literární věda měla svého Samuela Butlera, jenž by formuloval některé paradoxy této paralely mezi uměleckým dílem a organismem. Dokážeme sice objektivně popsat, co se děje, když na jaře kvete tulipán a na podzim chryzantéma, ale nesvedeme to z pohledu rostliny a pomáháme si metaforami odvozenými z lidského vědomí a připisovanými nějakému činiteli, například Bohu, přírodě, životnímu prostředí, *élan vital* [životní síle] či samotné rostlině. Řekneme-li o květině, že „ví“, kdy má rozkvést, uchýlili jsme se k metaforické projekci. Řekneme-li, že to „ví příroda“, přenášíme do oblasti biologie ztracený kult bohyně-matky. Podobné teleologické metafory, plynoucí z nevhodné konkrétnosti, by biologové považovali za zbytečné, matoucí a falešné. Totéž by platilo i pro literární kritiky. Literární věda se totiž zabývá jinými nezměřitelnými veličinami než vědomím či logicky zaměřenou vůlí. Čteme-li, že nějaký kritik objevil u básníka řadu nuancí, jež si básník pravděpodobně zcela neuvědomoval, jde jen o biologickou analogii. Sněhová vločka si také zcela neuvědomuje, že vytváří krystal. Přesto stojí za to krystal zkoumat, i kdybychom na vnitřní duševní pochody vločky ochotně zapomněli.

Často si neuvědomujeme, že veškerý komentář je alegorickou interpretací, tedy přiřazováním myšlenek ke struktuře básnické obraznosti. Jakmile se kritik pustí do

komentování básně (např. slovy „V *Hamletovi* Shakespeare zřejmě podává obraz tragédie nerozhodnosti“), začíná alegorizovat. Proto se komentář dívá na literaturu ve formální fázi jako na potencionální alegorii události a myšlenek. Vztah takového komentáře k poezii je zdrojem protikladného pojmání „symboliky“ a „alegorie“, jež rozvíjeli někteří literární kritici romantického období; slovo „symbolika“ zde přitom označuje obraznost s tematickým významem. V protikladu symboliky a alegorie jde o kontrast mezi „konkrétním“ přístupem k symbolům, jenž začíná u obrazů skutečných věcí a postupuje k myšlenkám a tvrzením, a přístupem „abstraktním“, jenž začíná u myšlenky a pak se snaží nalézt konkrétní obraz, který ji znázorňuje. Tento rozdíl je sám o sobě opodstatněný, i když do moderní literární vědy naplavil ohromnou terminální morénu, jelikož pojem alegorie se používá velmi volně pro značné množství různých literárních jevů.

Pokud básník explicitně označuje vztah svých básnických obrazů k příkladům a příkazům a snaží se tak naznačit, jak by měl komentář k jeho dílu postupovat, hovoříme o skutečné alegorii. Spisovatel je alegorický vždy, když jakoby říká: „Tímhle jsem mimo *jiné* (*allos*) myslel tamto.“ Jestliže tak činí průběžně, můžeme opatrně říct, že to, co napsal, „je“ alegorie. V *Královně víl* například vyprávění systematicky odkazuje k historickým příkladům a k významu morálních příkázání a zároveň plní svou úlohu v rámci básně. Alegorie je tedy kontrapunktickou technikou podobnou kanonické imitaci v hudbě. Dante, Spenser, Tasso a Bunyan ji používají soustavně: jejich díla jsou literární mše a oratoria. Ariosto, Goethe, Ibsen a Hawthorne píšou stylem *freistimmige* a alegorii mohou podle libosti střídavě používat a odmítat. I souvislá alegorická skladba je však strukturou básnických obrazů, nikoli skrytých myšlenek, a komentář s ní musí zacházet stejně jako s každou jinou literaturou a snažit se odhalit, na které příkazy a příklady její obraznost poukazuje.

Kritik často bývá proti alegorii zaujatý, aniž by věděl proč. Příčinou je skutečnost, že průběžná alegoričnost přímo udává směr jeho komentáře a omezuje jeho svobodu. Proto nás nutí číst Spensera a Bunyana pouze jako příběh

zbavený jakékoli alegoričnosti. Jako by chtěl říct, že jeho komentář je zajímavější. Jindy zase formuluje definici alegorie tak, aby z ní vyloučil básně, které má rád. Takový kritik má sklon chápat každou alegorii jako alegorii naivní, tedy jako překlad myšlenek do básnických obrazů.

Naivní alegorie je v podstatě formou diskurzivního psaní a patří především k literatuře prostě výchovné: ke školním moralitám, devocionálním exemplům, živým obrazům a podobně. Jejím základem jsou obvyklé či tradiční názory podporované výchovou a rituálem a její běžnou formou je prchavá poďívání. Díky vzrušení z konkrétní události se obecně sdílené myšlenky rázem stávají smyslovými zkušenostmi a spolu s událostí následně mizí. Tématem živého obrazu, jenž by měl na chvíli pobavit právě projíždějícího panovníka, by bylo například potírání buřičů a odbojníků nesmlouvavou vládou a podpora obchodu. Podobnou alegorickou roli v současném vzdělávání hrají „masmédiá“ a „audiovizuální pomůcky“. Protože naivní alegorie vychází z poďívání, jejím těžištěm je obrazové umění a má úspěch především jako umění příležitostného vtípu, například v politické karikatuře. Čím jsou naivní alegorie oficiálních nástěnných maleb a soch vážnější a trvalejší, tím více zastarávají.

Upozorňuje-li naivní alegorie na svou alegoričnost do té míry, že ztrácí skutečně literární či hypotetický střed, stává se jedním z extrémních typů komentáře. Říkám-li, že „zastarává“, znamená to, že každá alegorie, jež odolává základní analýze obraznosti — tedy alegorie, která je jen diskurzivním psaním obsahujícím několik ilustrativních obrazů — je spíše dokumentem pro dějiny idejí než literaturou. Když nám například autor Druhé knihy Ezdrášovy předkládá alegorické vidění orla a poté říká: „A viděl jsem, jak z pravé strany povstala jedna perut a kralovala nad celou zemí,“ nevytváří básnický obraz orla v rámci běžného literárního vyjádření.¹¹⁾ Je-li základem básnického

11) Jde vlastně o Čtvrtou knihu Ezdrášovu, tedy o pseudoepigrafii spis z konce 1. století po Kr., který nebyl zařazen do kánonu. Jako přídavek se objevuje ve Vulgátě a jako Druhá kniha Ezdrášova v Bibli krallické. Překlad citátu byl převzat ze „Čtvrté knihy Ezdrášovy“ in *Knihy tajemství a moudrosti. Mimobiblické židovské spisy: pseudoepigrafy II.* Praha: Vyšehrad, 1998, s. 245.]

vyjádření metafora, základem naivní alegorie je metafora smíšená.

V rámci literatury existuje jakási pohyblivá stupnice alegoričnosti: na jednom konci nalezneme nejjednoznačnější alegorii, která je ještě literaturou, a na druhém konci vidíme nepostižitelnou, anti-explicitní a anti-alegorickou obraznost. Nejprve nás upoutají soustavné alegorie, například *Poutníkova cesta* a *Královna vil*, a poté již zmíněné alegorie volného stylu. Následují básnické struktury s velkým a trvalým cílem poučit čtenáře. Sem patří exempla, například Miltonovy eposy. Uprostřed stupnice se nacházejí díla, jejichž struktura obraznosti, jakkoli inspirující, má implicitní vztah jen k událostem a k myšlenkám; sem patří převážná část Shakespearova díla. Poté se básnická obraznost začíná od příkladu a příkazu vzdalovat a začíná být čím dál ironičtější a paradoxnější. To vyhovuje moderním kritikům, tento typ alegorie totiž nejlépe odpovídá modernímu pohledu na umění a chápání básně jako díla, jež se vzdává explicitní výpovědi.

Známe přitom několik typů ironické a anti-alegorické obraznosti. Jedním z nich je typický symbol anglické metafyzické školy barokního období, oxymoron (conceit) neboli nepřírozené spojení obvykle neslučitelných věcí. Paradoxní postupy metafyzické poezie vycházejí z představy, že vnitřní vztah umění k přírodě se obrací ve vztah vnější. Dalším typem je zástupný básnický obraz užívaný symbolisty, kteří si libují v náznacích a v evokaci, aniž by věci přímo pojmenovávali. Jiný typ básnické obraznosti označuje Eliot jako objektivní korelát. Do poezie přináší vnitřní emocionální ohnisko a zároveň nahrazuje myšlenku. S objektivním korelátem úzce souvisí, pokud s ním není přímo totožný, heraldický symbol, tedy ústřední emblematický obraz neodmyslitelně spjatý s moderní literaturou. Uvedme například Hawthornovo šarlatové písmeno, Melvillovu bílou velrybu, Jamesovu zlatou mísu nebo maják Virginie Woolfové. Tyto básnické obrazy se od formální alegorie liší tím, že nevyjadřují žádný souvislý vztah mezi uměním a přírodou. Na rozdíl od Spenserových alegorických symbolů má heraldický emblematický obraz paradoxní a ironický

poměr k vyprávění i k významu: jako významová jednotka omezuje vyprávění a jako součást vyprávění komplikuje význam. Zároveň kombinuje vlastnosti Carlylova vnitřního symbolu, jenž má význam sám o sobě, a symbolu vnějšího, jenž šibalsky poukazuje na něco jiného. Tento druh symbolizace vychází ze silného pocitu antagonismu mezi doslovným a deskriptivním aspektem symbolů, který v literatuře devatenáctého století přivedli do krajnosti Mallarmé a Zola.

Následují další ještě více nepřímé postupy, například osobní asociace, symbolizace, jež není určena širokému porozumění, účelné dadaistické legrácky a jiné podobné hrátky na hranici literárního vyjádření. Celou skupinu těchto možných komentářů bychom měli mít neustále na mysli. Umožní nám to poopravit jak perspektivu středověkých i renesančních kritiků, kteří předpokládali, že každou významnou poezii je třeba pokud možno chápat jako souvislou alegorii, tak kritiků moderních, podle nichž je poezie v podstatě anti-alegorická a paradoxní.

Dospěli jsme k pojetí literatury jako souboru hypotetických děl, jež nemusí být součástí světů pravdy a skutečnosti, ani se jim nemusí úplně vymykat, přesto k nim mohou zaujmout jakýkoli vztah počínaje tím nejvíce a konče tím nejméně explicitním. Připomene nám to vztah matematiky k přírodním vědám. Matematika, podobně jako literatura, upřednostňuje hypotetická východiska a k řešení dospívá na základě vlastních vnitřních principů, nikoli deskriptivně a na základě důvěry v přírodu. Týká-li se vnějších skutečností, neověřujeme její pravdivost, ale platnost. Protože jsem se v tomto eseji upnul k sémantickému znaku kočky, chci poukázat na spor mezi Yeatsem a Sturgenem Moorem,¹²⁾ jenž se týkal kočky, kterou Ruskin zvedl a vyhodil z okna, ačkoli v místnosti nebyla. Každý, kdo bude poměřovat Ruskinovo myšlení vnější skutečností, se musí uchýlit k axiómu víry. Rozdíl mezi empirickým faktem a iluzí není racionální a nelze jej logicky dokázat, je „dokazatelný“ jen

12) Viz *W. B. Yeats and T. Sturge Moore; Their Correspondence, 1901–1937* (1953). [Sturge Moore (1870–1944) byl anglický básník a autor knih o výtvarném umění.]

jako předpoklad vytvořený z praktické a emocionální nutnosti. Pro básníka *jakožto* básníka však taková nutnost neexistuje, nemá proto žádný básnický důvod, aby existenci skutečné nebo ruskinovské kočky předpokládal či popíral.

Představa, že umění má ke skutečnosti vztah, jenž není ani přímý, ani negativní, ale potenciální, řeší dichotomie mezi zábavou a poučením, mezi sdělením a stylem. „Zábavu“ lze jen stěží oddělit od potěšení, což otevírá cestu estetickému hédonismu, jehož jsme se dotkli v úvodu, tedy neschopnosti rozlišit osobní a neosobní aspekty hodnocení. Tradiční teorie katarze vychází z předpokladu, že emocionální reakce na umění není povznesením skutečného citu, nýbrž povznesením a vystoupením ze skutečného citu na vlně něčeho jiného. Toto jiné můžeme nazvat třeba bujaroostí či veselím: vizí čehosi oproštěného od zkušenosti, reakcí, kterou ve čtenáři vyvolala přeměna zkušenosti v mimesis, života v umění a rutiny ve hru. Oproštění by mělo být základem liberální výchovy. Metafora tvorby s sebou přináší paralelní obraz zrodu a počátku samostatného života novorozeného organismu. Na jedné rovině tvůrčích snah vzrušení z tvorby a reakce na ni vyvolává kdákání slepic, na druhé plodí kvalitu, kterou italští kritici nazývají *spez-zatura* [roztržštěnost, tříšť] a kterou Hoby ve svém překladu Castigliona označuje jako „bezstarostnost“,¹³⁾ tedy pocit lehkosti a volnosti doprovázený dokonalou disciplínou, kdy už nerozeznáme tanečníka od tance.

Představa, že Miltonova „gorgeous Tragedy“ [náramná Tragédie] vyvolávala skutečný pocit beznaděje a smutku, je nemyslitelná. Tragédiemi jsou určitě Aischylovi *Peršané* i Shakespearův *Makbeth*, obě hry přesto souvisejí s radostnými celonárodními událostmi: první s vítězstvím Řeků u Salamíny, druhá s nástupem Jakuba I. Někteří kritici přenášejí teorii o skutečné emoci přímo na Shakespearovu osobu a mluví o „tragickém období“ mezi lety 1600 a 1608, kdy údajně propadl smutku. Většina lidí by však po napsání tak dobrých hry, jakou je *Král Lear*, měla radostnou náladu, a třebaže ji nemáme právo připisovat i Shakespearovi,

13) [Sir Thomas Hoby (1530–1566) byl anglický diplomat; jeho překlad dialogu *Dvořan Baldessera Castigliona* (1478–1529) vyšel roku 1561.]

můžeme tak popsat alespoň naši reakci na jeho hru. Přesto nás trochu šokuje vědomí, že hlavním zdrojem zábavy je slepota hraběte z Glosteru, i když naše potěšení nemá se sadismem nic společného. Je-li nějaká literární práce „depresivní“, je něco v nepořádku buď se samotným dílem, nebo se čtenářovou reakcí. Umění totiž vyvolává veselí, a i když je často nazýváno potěšením, např. u Wordsworthe, představuje něco víc „Exuberance is Beauty [Bujnost je Krása],“ napsal Blake.¹⁴⁾ To je myslím konečná odpověď nejen na podružnou otázku, co je krása, ale i na mnohem důležitější problém, co vlastně znamenají pojmy katarze a extáze.

Zmíněná bujnost či bujarost je samozřejmě stejně intelektuální jako emocionální: sám Blake byl ochoten definovat poezii jako „allegory addressed to the intellectual powers“ [alegorii určenou intelektuálním silám]. Žijeme ve světě trojího vnějšího omezení: omezení našeho konání zákonem, omezení našeho myšlení skutečností a omezení našich citů, které je typické pro každé potěšení, ať už je vyvolává Dantův „Ráj“ nebo ovocný střík. Ve světě imaginace však existuje čtvrtá síla, jež obsahuje morálku, krásu i pravdu, ale nikdy jim nepodléhá a naopak se od nich odpoutává. Imaginativní dílo nám totiž nepředkládá vizi básníkovy osobní velikosti, ale něčeho neosobního a mnohem většího: vizi rozhodného aktu duchovní svobody, vizi nového stvoření člověka.

MYTICKÁ FÁZE:

SYMBOL JAKO ARCHETYP

Ve formální fázi nepatří báseň ani do kategorie „umění“, ani mezi „verbální“ projevy: tvoří svou vlastní kategorii. Její forma má dva aspekty. Za prvé je báseň jedinečná: je to *techné* neboli artefakt se specifickou strukturou obraznosti a má být zkoumána jen na základě jí samé, nikoli v přímé souvislosti s jinými podobnými objekty. Literární vědec tedy začíná básněmi, nikoli předem da-

14) [Viz William Blake: *Snoubení Nebe a Pekla* (The Marriage of Heaven and Hell). Přel. Sylva Ficová. Praha: Paseka, 1999, s. 22.]

nou koncepcí nebo definicí poezie. Za druhé patří báseň do skupiny básní podobných forem. Aristotelés ví, že Sofoklův *Král Oidipús* není jako jiné tragédie, přesto si uvědomuje, že patří do kategorie s tímto názvem. Kdo viděl nějakou Shakespearovu nebo Racinovu hru, může dospět k logickému závěru, že tragédie je něco víc než jen fáze řeckého dramatu. Nalezneme ji totiž i v nedramatických literárních dílech. Abychom pochopili, co vlastně tragédie je, musíme překonat historický pohled a ptát se, jaký aspekt literatury jako celku představuje. Díky vnějším vztahům básně k jiným básním si poprvé uvědomíme důležitost dvou významných činitelů vzniku díla: konvence a žánru.¹⁵⁾

Studium žánrů vychází z analogií formy. Pro dokumentární a historickou kritiku je typické, že si s takovými analogiemi neumí poradit. Velmi hodnověrně dokáže určit vlivy, ať už existují nebo ne, ale tváří v tvář Shakespearově a Sofoklově tragédii, má-li je srovnat jen proto, že jsou tragédiemi, se historický kritik omezí na obecné úvahy o vážnosti života. Nepřítomnost jakýchkoli ohledů na žánr je ještě překvapivější u rétorické kritiky: rétorický kritik analyzuje dílo a nepřihlíží k tomu, je-li to hra, lyrická báseň nebo román. Někdy dokonce tvrdí, že žádné literární žánry neexistují. Studovaná struktura jej totiž zajímá spíše jako umělecké dílo než jako artefakt vykazující nějakou funkci. V literatuře však nalezneme řadu analogií, jež nejsou dány zdroji a vlivy (z nichž mnohé samozřejmě vůbec nejsou analogické) a jejich posuzování tvoří významnou část naší literární zkušenosti bez ohledu na to, kolik pozornosti jim dosud literární věda věnovala.

Základní předpoklad formální fáze, že báseň je imitací přírody, je sice naprosto správný, přesto vytváří princip, který vyděluje jednotlivou báseň z celku. Přitom je zřejmé, že každou báseň lze zkoumat nejen jako imitaci přírody,

15) Představa o autonomní umělecké formě je podstatou výkladu André Malrauxe v knize *The Voices of Silence*, přel. Stuart Gilbert (1953). V moderní anglické literární vědě se archetypální přístup rozvíjí nejen teoreticky, ale i prakticky. Pro teorii jsou mimořádně užitečné knihy Maudy Bodkinové, Kennetha Burkea, Gastona Bachelarda, Francise Fergussona a Philipa Wheelwrighta. Viz skvělá bibliografie v knize René Welleka a Austina Warrena *Theory of Literature* (1942; [česky *Teorie literatury*, přel. Miloš Calda. Olomouc: Votobia, 1996.]), 15. kap.

ale také jako imitaci jiných básní. Jak tvrdí Pope, už pro Vergilia bylo napodobování přírody v konečném důsledku totéž co napodobování Homéra. Jakmile začneme o básni uvažovat v poměru k jiným básním jako o jednotce poezie, zjistíme, že studium žánrů musí být založeno na studiu konvencí. Kritika pak bude vycházet z aspektu symbolizace, jenž uvádí básně do vzájemných souvislostí a za své hlavní operační pole si zvolí symboly, jež tyto básně spojují. Nakonec bude brát v úvahu nejen *jednu* báseň jako *jednu* imitaci přírody, ale poezii bude vnímat jako celek řádu přírody napodobený odpovídajícím řádem slov.

Konvencemi se řídí všechna umění, ale pokud nám nejsou cizí, příliš tento fakt nevnímáme. Dnešní literární konvence se umně skrývají za autorské právo, jež vyvolává dojem, že každé literární dílo je natolik jedinečné, že může být patentováno. Proto si tlaku konvencí v moderní literatuře — například způsobu, jak vydavatelská politika a očekávání čtenářů přizpůsobují konvencím všechno, co se objeví v časopise — často nevnímáme. Skutečnost, že se autor inspiroval dílem někoho jiného, vysvětlujeme jeho vzdělaností, ovšem až tehdy, je-li po smrti, je-li naživu, jde o důkaz jeho morálního poklesku. Proto je obtížné hodnotit Chaucera, jehož poezii tvoří z velké části překlady a parafráze jiných autorů, Shakespeara, jehož hry se někdy drží původních pramenů téměř doslova, nebo Milтона, jenž nechtěl nic jiného než vykrást bibli. *Zbylou* originalitu v takových dílech však nehledá jen nezkušený čtenář. Většina z nás si myslí, že básníkovo dílo se od díla, jež bylo vykradeno, naprosto liší nebo dokonce tvoří jeho protiklad, a proto se soustředíme spíše na okrajová než hlavní kritická fakta. Velikost básně *Ráj opět nabytý* (Paradise Regained) například nespočívá v rétorických ozdobách, jež přidal Milton svému zdroji, ale v samotném tématu, které Milton čtenáři předává. Představa, že velkému básníkovi je svěřeno velké téma, byla pro Milтона dost zásadní, ale ruší většinu předsudků nízké mimésis o tvorbě, předsudků, v nichž většinu z nás vychovali.

Podceňování konvencí je zřejmě důsledkem nebo i součástí původně romantické tendence nadřazovat jedince

společnosti. Naopak tvrzení, že novorozeně je formováno dědičností a vlivem prostředí, do něhož se narodilo, se navzdory různým odvozeným teoriím blíží skutečnosti. Stejně jako novorozeně i nová báseň se rodí do již existujícího řádu slov a je typická pro básnickou strukturu, k níž je řazena. Novorozeně je společností, která se znovu objevuje jako jednotka individuality, a podobný vztah má k básnické společnosti básně.

Kritický názor, jenž si plete původnost (original) s prapůvodností (aboriginal) a jenž vychází z představy, že si „tvůrčí“ básník sedne s tužkou ke kusu čistého papíru a zvláštním tvůrčím činem zplodí novou báseň *ex nihilo*, je stěží přijatelný. Lidské bytosti takto netvoří. Jestliže nový vědecký objev ukazuje něco, co bylo v řádu přírody latentně přítomno a co má zároveň logický vztah k celkové struktuře existující vědy, nová báseň ukazuje něco, co bylo latentně přítomno v řádu slov. Literatura může zahrnovat život, skutečnost, zkušenost, přírodu, imaginativní pravdu, společenské podmínky, tedy cokoli, co nazvete *obsahem*, avšak ani jedna z těchto věcí ji nevytváří. Poezie může vznikat jen z básní, romány zase z románů. Literatura utváří sebe sama, není utvářena zvenčí: literární *formy* nemohou existovat mimo literaturu, stejně jako formy sonáty, fugy nebo ronda nemohou existovat mimo hudbu.

Vše bylo mnohem jasnější, než kritické vnímání zastřela asimilace literatury se soukromým podnikáním. Když Milton začal psát báseň o králi Edwardovi, nekladl si otázku „Co bych o něm mohl říct?“, ale „Jak se takové téma v poezii pojednává?“ Představa, že konvencím chybí cit a že básník dosahuje „upřímnosti“ (čímž se má obvykle na mysli vyjádřená emoce) tím, že na ně nedbá, je v protikladu ke všim literární zkušenosti a historii. I ona vychází z domněnky, že poezie popisuje emoce a že jejím „doslovným“ významem je vyjádření pocitů jednotlivého básníka. Jakékoli seriózní studium literatury však brzy prokáže, že původní básník se od básníka imitativního liší důmyslnější imitací. Původnost se vrací k základům literatury, jako se radikalismus vrací ke svým kořenům. Vyváženější pohled na konvence nám přináší Eliotova poznámka, že dobrý básník

bude spíš vykrádat než napodobovat, jelikož naznačuje konkrétní vztah jedné básně k básním jiným, nejen neurčitou souvislost s abstraktními pojmy, jako je tradice nebo styl. Dnes si díky autorskému právu a s ním souvisejícím zvyklostem může moderní romanopisec vypůjčit nanejvýš název pro své dílo: kolik neosobní hodnoty a asociativní bohatosti může získat ze společných konvencí, pak často vidíme jen v názvech jako *Komu zvoní hrana* (For Whom the Bell Tolls), *Hrozny hněvu* (The Grapes of Wrath) či *Hluk a vřava* (The Sound and the Fury).¹⁶⁾

Stejně jako v případě jiných plodů božské činnosti je i u básně mnohem těžší určit otce než matku. Žádná seriózní literární kritika nepopře, že matkou je vždycky příroda, říše objektivní existence považovaná za prostor komunikace. Dokud však budeme za otce básně považovat samotného básníka, neodlišíme literaturu od diskurzivních verbálních struktur, jež jsou aktem autorovy vědomé vůle překrývající soubor popisovaných jevů systémem použitých symbolů. Básník píšící spíše kreativně než promyšleně však otcem básně není: může být nanejvýš porodní bábou, přesněji řečeno lůnem matky přírody či jejím přirozením, smím-li to tak říct. Schopnost upravit báseň a provést v ní změny nikoli proto, že se mu víc líbí, nýbrž proto, že jsou lepší, jasně ukazuje, že básník musí zplodit báseň v takové podobě, v jaké prochází jeho myslí. Odpovídá za to, že ji přivede na svět pokud možno bez újmy, a je-li báseň živá, snaží se jej zbavit a křičí, aby ji odřízli od všech pupečních šňůr i od umělé výživy jeho ega.

Skutečným otcem či utvářejícím duchem básně je její forma, tedy projev univerzálního ducha poezie, „onlie beget-

16) [Titul Hemingwayova románu *Komu zvoní hrana* (1940) odkazuje na verš z básně „Meditace XVII“ (Meditation XVII) Johna Donne: „...never send to know for whom the bell tolls; It tolls for thee“ [nikdy nechtěj znát, komu zvoní hrana, neboť zvoní tobě]. Steinbeckovy *Hrozny hněvu* inspirovala slova „Válečného chvalo zpěvu Americké republiky“ („Battle Hymn of the American Republic“, 1862) Julie Ward Howeové: „...He is trampling out the vintage where the grapes of wrath are stored“ [Bůh zadupává sklizeň vína tam, kde hrozny hněvu jsou]. Název románu *Hluk a vřava* Williama Faulknera je asociací na slova z pátého dějství *Makbetha*: „...it is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing“ (srov. překlad E. A. Saudka: „Je to příběh, / vyprávěný blbcem, hrůzostrašný, leč nesmyslný.“ In William Shakespeare: *Výbor z dramát*. Praha: Naše vojsko, 1957, s. 584).]

ter“ [jediného původce] Shakespearových sonetů, kterým nebyl Shakespeare, tím méně deprimující duch pana W. H.,¹⁷⁾ ale Shakespearův objekt, vládkyně a paní jeho vášně. Mluví-li básník o *vnitřním* duchu, jenž utváří jeho báseň, tradičně se odvolává na Múzy a vidí se ve femininním či přinejmenším receptivním vztahu k nějakému bohu či pánu, k Apollónovi, Dionýsovi, Erótovi, Kristovi či (jako u Miltona) k Duchu svatému. Est *deus* in nobis [Bůh je v nás], říká Ovidius; v dnešní době to lze srovnat s Nietzscheovými poznámkami o jeho inspiraci spisem *Ecce Homo*.

Problém konvence souvisí s otázkou, do jaké míry je umění sdělitelné, protože literatura je podobně jako asertivní verbální struktury způsobem komunikace. Veškerá poezie není jen shlukem artefaktů napodobujících přírodu, ale i jedním z projevů lidské vynalézavosti. Pokud tuto vynalézavost nazveme „civilizací“, můžeme říct, že naše čtvrtá fáze se na poezii dívá jako na jednu z civilizačních dovedností. Proto ji zajímá společenský aspekt poezie, tedy poezie jako střed společenství. Symbolem je v této fázi sdělitelná jednotka, již nazývám archetyp: typický nebo opakující se básnický obraz. Za archetyp považuji symbol, který spojuje jednu báseň s druhou a který tak pomáhá sjednotit a integrovat naši literární zkušenost. Protože archetyp je sdělitelný symbol, archetypální kritika se zabývá především literaturou jako společenským faktem a jako modelem komunikace. Pomocí studia konvencí a žánrů se pak snaží zařadit jednotlivé básně do celku poezie.

Opakování známých básnických obrazů fyzické přírody, v řadě básní například moře a lesa, nelze označit za „shodu náhod“, což je označení pro část plánu, který neumíme využít. Mezi přírodou a jejím básnickým napodobením formou sdělení totiž existuje určitá jednotící spojitost. Příběh o moři se pak v rámci širšího komunikačního kontextu vzdělání stává archetypálním a může silně zapůsobit i na čtenáře, který nikdy neopustil Saskatchewan. Jestliže autor básně *Lycidas* použil pastorální obrazy zcela záměrně, protože jsou konvenční, znamená to, že konvence pastorály

17) [Viz věnování v záhlaví Shakespearových *Sonetů*: „Jedinému původci těchto následujících sonetů, panu W. H.“ Překlad Martin Hilský. Praha: Torst, 1997, s. 85.]

nás nutí, abychom její básnické obrazy přenášeli do jiných oblastí naší literární zkušenosti.

Pastorála se poprvé objevila u Theokrita jako literární adaptace rituálního žalozpěvu nad Adóniem. Poté ji převzal Vergilius a později celá pastorální tradice až po *Pastýřův kalendář* (The Shepherdes Calender)¹⁸⁾ a Miltonovu skladbu *Lycidas*. Napadne nás také složitá pastorální symbolika bible a křesťanské církve — symbolika Ábela, dvacátého třetího Žalmu, dobrého pastýře Krista a církevní asociace slov „pastor“ a „stádo“ — i spojitost antické a křesťanské tradice ve Vergiliově mesiánské (čtvrté) ekloge. Pak si vzpomeneme na rozšíření pastorální symboliky v Sidneyho románu *Arkádie* (Arcadia), ve Spenserově *Královně vil*, v Shakespearových lesních komediích a v podobných dílech, na postmiltonovské pastorální elegie u Shelleyho, Arnolda, Whitmana a Dylana Thomase a snad i na pastorální konvence v malířství a v hudbě. Stručně řečeno, stačí vybrat jednu konvenční báseň, sledovat, jak se její archetypy rozšířily v literatuře, a máme před sebou historii liberální výchovy. Zjevně konvenční báseň jako *Lycidas* proto vyžaduje kritiku, která ji zahrne do studia celé literatury; takový přístup se přitom předpokládá už u prvního kultivovaného čtenáře. Trochu to připomíná situaci v matematice a v přírodovědě, kde bývá geniální dílo jednotlivce přijímáno tak rychle, že člověk ani nepostřehne rozdíl mezi tvůrčí a kritickou činností.

Nepřijmeme-li archetypální či konvenční prvek obraznosti, jenž spojuje jednu báseň s druhou, nemůže nás četba přivést k systematickému myšlení. Doplníme-li však touhu po znalosti literatury o touhu vědět, jak literaturu poznáváme, zjistíme, že konvenční literární archetypy vytváříme nevědomky při každém čtení. Symbol jako moře či pláň nemůže zůstat jen v Conradově a Hardyho díle: musí se vyvinout v archetypální symbol literatury jako celku. Také Moby Dick nezůstává uzavřen v Melvillově románu, přijímá jej naše imaginativní zkušenost se starozákonnými leviatany i s draky z mořských hlubin. Co bylo řečeno o čtená-

18) [Autorem anonymně vydané sbírky eklog *Pastýřův kalendář* (The Shepherdes Calender) je rovněž Edmund Spenser (1552–1599).]

ři, platí *a fortiori* také o básníkovi, jenž brzy zjistí, že jeho duše se nenaučí zpívat v žádné básnické škole a že jej čeká jen studium památek svědčících o dávné velkoleposti.

V každé fázi symbolizace přijde okamžik, kdy se musí kritik odpoutat od básníkova poznání. Historický či dokumentární kritik proto dříve či později označí Danta za „středověkého“ básníka, což je termín pro Danta neznámý a nepochopitelný. Archetypální kritika bere básníkovo vědomé poznání v úvahu jen tehdy, když autor odkazuje na jiné básníky („zdroje“), když je napodobuje nebo když se záměrně drží nějaké konvence. Tím však básníkova moc nad básní končí. Archetypálního kritika totiž zajímá vztah básně k ostatní literatuře. Musíme však rozlišovat mezi literaturou zřetelně konvenční, k níž patří například *Lycidas* se svými odkazy na Theokrita, Vergilia, autory renesančních pastorál a bibli, a literaturou, jež konvenční souvislosti zakrývá nebo ignoruje. Pojetí autorského práva a revoluční chápání tvorby v rámci nízké mimésis vedou k tomu, že současní autoři nechtějí, aby obraznost jejich děl byla zkoumána z hlediska konvencí, a tak vzniká většina archetypů jen jako produkt kritické praxe.

Jako náhodný příklad známé konvence v románech devatenáctého století uveďme používání dvou typů hrdinek, brunety a blondýny. Snědá hrdinka je zpravidla vášnivá, povýšená, nepřiliš hezká žena, cizinka nebo Židovka, a určitým způsobem souvisí s něčím nepřipustným či zakázaným, například s incestem. Pokud má hlavní hrdina poměr s oběma ženami, děj se obvykle vyvíjí tak, že bruneta zmizí, nebo se nakonec ukáže — pokud příběh končí šťastně —, že jde o sestru. Příkladem mohou být díla jako *Ivanhoe*, *Poslední Mohykán* (The Last of the Mohicans), *Žena v bílém* (The Woman in White), „Ligeia“, *Pierre* (což je tragický příběh, neboť hrdina si vybere tmavovlasou dívku, která je jeho sestrou), *Mramorový faun* (The Marble Faun) a řada dalších. Mužskou verzí této symboliky je román *Na větrné hůrce* (Wuthering Heights). Třebaže jde o konvenci podobnou té, kterou používá Milton, když oslovuje krále Edwarda jménem z Vergiliových *Eklog*, autoři k ní mají neurčitý a „nevědomý“ vztah. Narazíme-li v deváté knize Miltonova

Ztraceného ráje na muže, ženu a hada, nebudeme mít žádné pochybnosti o konvenčních vazbách s Knihou Genesis. Nad hadem se v kvazirajském prostředí setkávají také hrdinové Hudsonova *Zeleného ráje* (Green Mansions): v tomto případě nám však autor o konvenční podstatě své symboliky nic neřekne.¹⁹⁾ Když kritik díla narazí na Spenserova křížáka řádu sv. Jiří, jenž nosí červený kříž v bílém poli, tuší, jak má s touto postavou zacházet. Když se však v románu *Jiný dům* (The Other House) Henryho Jamese setká s Rose Armigerovou, která nosí bílé šaty a červený deštník, je bezradný.²⁰⁾ Nedostatky současného vzdělávání, na něž si tak často stěžujeme, a ztráta společného kulturního základu, jejíž vinou mají odkazy moderního básníka na bibli a antickou mytologii mnohem menší váhu, než si zaslouží, souvisí s méně častým explicitním používáním archetypů.

Mluvčím antiarchetypálního pohledu na literaturu byl jak známo Whitman, jenž žádal Múzy, aby zapomněly na Tróju a rozvíjely nová témata. Tento předsudek je typický pro nízkou miméisis, a třebaže má Whitman pravdu, přece se mýlí. Mýlí se proto, že Trója bude v předvídatelné budoucnosti vždy integrální součástí západního kulturního dědictví a z toho důvodu mohou odkazy na Agamemnóna v Yeatsově „Lédě“ (Leda) a v Eliotové básni „Sweeney mezi slavíky“ (Sweeney among the Nightingales) na dostatečně poučeného čtenáře působit stejně silně jako kdykoli jindy. Pravdu má, i když si myslí, že *obsahem* básně je obvykle nejbližší současný svět. Proto právem vytvořil z obsahu své básně „Když poslední šeríky kvetly na dvoře“ (When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd) elegii na Lincolna, a nikoli konvenční žalozpěv nad Adónidem. Přesto je jeho elegie svou *formou* stejně konvenční jako *Lycidas*: na rakev se snášejí nachové květy, na západě zhasíná veliká

19) [*Zelený ráj* (Green Mansions; česky též jako Zelené paláce) je romantický příběh o záhadné lesní bytosti Rimě, jež je napůl ptákem a napůl člověkem. Jeho autorem je anglický ornitolog a spisovatel William Henry Hudson (1841–1922).]

20) Je sice možné, že autor tím nic nemyslel, postava Rose Armigerové má však blíže spíš k drakům než k potulným rytířům, proto je možné, že jde o parodický symbol, o němž se zmíním později.

hvězda a nalezneme tu i metaforu „ever-returning spring“ [včetně se vracejícího jara].²¹⁾ Poezie sice uspořádává obsah světa před básníkovými očima, forma tohoto obsahu však vychází ze struktury poezie samé.

Archetypy jsou shluky asociací a na rozdíl od znaků jsou komplexně proměnné. V souboru archetypů často nalezneme značné množství konkrétních naučených asociací, jejichž sdělnost závisí na obecné znalosti určitého množství jevů v rámci dané kultury. Mluvíme-li o „symbolice“ v běžném životě, obvykle máme na mysli naučené kulturní archetypy, například kříž a korunu, nebo konvenční asociace, jako například asociaci bílé s čistotou a zelené se žárlivostí. Zelená může symbolizovat jako archetyp také naději, rostliny, zelenou na semaforu nebo irský patriotismus, jako verbální znak však slovo zelená vždycky odkazuje na určitou barvu. Některé archetypy mají natolik vžitě konvenční asociace, že je nelze použít, aniž bychom na tyto asociace neodkazovali: geometrický obraz kříže například nevyhnutelně připomíná smrt Ježíše Krista. *Zcela* konvenční umění by bylo umění, jehož archetypy či sdělitelné jednotky by byly souborem ezoterických znaků. K tomuto vývoji mohou dospět různé druhy umění, například posvátné tance v Indii. V západní literatuře však k takovému vývoji ještě nedošlo, a proto moderní autoři nechtějí, abychom si jejich archetypů „všimli“, a přirozeně usilují o to, aby byly co nejvíc univerzální a abychom je nemohli vysvětlit jen jednou interpretací. Básník, který poukazuje na jednu konkrétní asociaci (třeba Yeats ve svých poznámkách k některým raným básním), má ezoterické sklony. Žádné *nutné* asociace neexistují: některé jsou sice mimořádně zřejmé, například asociace temnoty s hrůzou a tajemstvím, žádné složité a inherentní souvislosti však nemusí být trvale přítomny. Jak uvidíme později, v určitém kontextu dává smysl i pojem „univerzální symbol“, ne však v tomto. Stejně jako jiné proudy i proud literatury nejprve hledá tu nejjednodušší cestu: proto rychleji komunikuje básník užívající očekávané asociace.

21) [Překlad Jiřího Koláře a Zdeňka Urbánka in Walt Whitman: *Stěbla trávy. Výbor poezie a prózy*. Praha: Naše vojsko, 1956, s. 223n.]

Jedním extrémem literatury je čistá konvence užitá pouze proto, že tak se to dělalo i dřív. Nejčastěji ji nalezneme v naivní poezii, v ustálených epitetech a frázích středověkých romancí a balad, v neměnných dějích a charakterových typech naivního dramatu a v menší míře v *topoi*²²⁾ či v rétorických klišé, která jsou stejně jako jiné literární myšlenky v běžných výpovědích nudná, jakmile jsou však použity jako strukturní literární principy, mohou mít bohatý a rozmanitý význam. Druhým extrémem jsou čisté proměnné, jejichž cílem je novost a neotřelost a v konečném důsledku skrývání nebo komplikování archetypů. Podobné techniky vedou k nedůvěře v komunikační funkci literatury. Jak ale řekl Coleridge, extrémů k sobě mají blízko. Antikonvenční poezie se brzy sama stává konvencí a zkoumají ji srdnatí literární vědci zvyklí na jednotvárnost literárních úhorů. Mezi oběma extrémů se konvence mění, od nejvíce explicitních po nejméně přímé, přičemž tato stupnice odpovídá stupnici alegorie a paradoxu, kterou jsme se již zabývali. Obě stupnice se často pletou a ztotožňují, převádění obraznosti do příkladů a příkazů se však od převádění obraznosti do jiných básní podstatně liší.

K extrémů čistě konvence se blíží překlad, parafráze a využívání zdrojů. Za příklad by mohla sloužit Chaucerova inspirace Boccacciem v *Troilovi a Kressidě* (Troilus and Creseyde) a v „Povídce rytířové“ (The Knight's Tale). Následuje záměrně dodržovaná a explicitní konvence, jíž jsme si všimli u skladby *Lycidas*. Pak přichází na řadu paradoxní či ironická konvence včetně parodie — ta je často znamením vyčpělosti určitých módních přístupů ke konvencím. Později se autoři pokoušejí o originalitu a od explicitních konvencí se odvracejí. Výsledkem bývá implicitní konvence, jak jsme viděli u Whitmana. Nakonec přijde snaha ztotožňovat originalitu s „experimentálním“ psaním. Ta je dnes založena na analogii s vědeckými objevy

22) Viz E. R. Curtius: *European Literature and the Latin Middle Ages*, přel. Willard Trask (1953), s. 79n. [Česky *Evropská literatura a latinský středověk*. Praha: Triáda, 1998, kapitola 5.] Ilustrativním příkladem je vztah Miltonovy předešly „Whether Day is more excellent than Night“ [Je-li Den krásnější než Noc] k jeho básním *L'Allegro* a *Il Penseroso*.

a často přitom slyšíme o „skoncování s konvencemi“. Jako každé stadium literárního vývoje i toto obsahuje neobyčejné množství vnějších a neorganických konvencí, jejichž vinou si většina badatelů drží taková díla raději od těla: patří sem průměrné alžbětinské sonety a milostné lyrické básně, plautovské komediální postupy, pastorály osmnáctého století, šťastně končící romány devatenáctého století a spousta děl nástupců a žáků různých škol a směrů.

Z výše řečeného plyne, že archetypy lze nejlépe studovat v rámci vysoce konvenční literatury, především literatury naivní, primitivní a populární. Naznačuji-li možnost archetypální kritiky, mám na mysli rozšíření komparativního a morfologického studia lidových vyprávění a balad na celou literaturu. To by mělo být možné zejména dnes, kdy už se nenosí přísné oddělování populární a primitivní literatury od literatury standardní, jež bylo obvyklé za našich časů. Zjistíme totiž, že povrchní díla mohou mít pro archetypální kritiku velkou cenu už svou konvenčností. Pokud tedy v této knize odkazují k populární literatuře stejně často jako k velkým románům a eposům, činím tak ze stejného důvodu, z jakého by hudebník, jehož snahou je vysvětlit základní principy kontrapunktu, sáhl alespoň ze začátku spíše po lidovém kánonu *Tři slepé myšky* (Three Blind Mice) než po složitě Bachově fuze.

Jednotlivé fáze symbolizace mají svůj vlastní přístup k vyprávění a významu. V doslovné fázi je vyprávění proudem významotvorných zvuků a význam je mnohoznačnou a komplexní verbální strukturou. V deskriptivní fázi je vyprávění imitací skutečných událostí a význam imitací skutečných předmětů nebo tvrzení. Ve formální fázi se poezie pohybuje mezi příkladem a příkazem: exemplární událost je prvkem *opakování*; příkaz a prohlášení o tom, co by mělo být, zase prvkem *touhy* či tzv. „zbožného přání“. Principy opakování a touhy vystupují do popředí v archetypální kritice, která studuje básně jako jednotky celku poezie a symboly jako jednotky komunikace.

Z tohoto hlediska je narativní aspekt literatury opakovaným projevem symbolické komunikace, tedy rituálem.

Archetypální kritik studuje vyprávění jako rituál či imitaci lidského jednání, nejen jako *mimésis praxeos*, tedy imitaci *jednoho* činu. Archetypální kritika chápe významový obsah jako konflikt touhy a skutečnosti, jehož zdrojem je snová práce.²³⁾ Rituál a sen tedy odpovídají vyprávění a významovému obsahu literatury v jejím archetypálním aspektu. Archetypální analýza děje románu nebo hry odhaluje obecné, opakované nebo konvenční činy, jež analogicky odpovídají rituálům: svatby, pohřby, intelektuální a společenská iniciace, dokonané nebo naznačené popravy, štvance na padoucha v roli obětního beránka a podobně. Archetypální analýza významu takového díla by se potom zabývala druhovou, opakovanou nebo konvenční formou, kterou určuje tragická, komická nebo ironická nálada a rozvedení děje vyjadřující vztah mezi touhou a zkušeností.

Opakování a touha se navzájem prostupují a v rituálu i ve snu nabývají na stejné důležitosti. V archetypální fázi nenapodobuje báseň přírodu jako strukturu nebo systém (jako ve fázi formální), ale jako cyklický proces. Princip opakování rytmu je přitom podle všeho odvozen od opakování v přírodě, jež nám umožňuje chápat čas. Rituály se zpravidla kupí kolem cyklických pohybů slunce a měsíce a kolem průběhu ročních období a lidského života a souvisí s každou významnou periodickou zkušeností: se soumrakem, s východem slunce, s měsíčními fázemi, s obdobím setí a sklizně, s rovníkostí a slunovraty, s narozením, iniciací, se svatbou i se smrtí. Rituál se blíží čistě cyklickému vyprávění, které by mohlo být automatickým a nevědomým opakováním, pokud by něco takového bylo možné. V samém středu veškerého opakování je cyklus života, opakované usínání a probouzení, denní zklamání ega a noční procitání titánského já.

Archetypální kritika studuje báseň jako součást poezie a poezii jako součást veškerého lidského napodobování přírody, jemuž říkáme civilizace. Civilizace napodobuje přírodu a dává jí lidskou formu, přičemž hnací silou zmíněné

23) Slovo „sen“ používám v celé knize v širším významu, označuje tedy nejen představy spící mysli, ale veškeré projevy touhy a odporu, jež utvářejí naše myšlení.

proměny je zmíněná touha. Touze po potravě a úkrytu nestačí kořínky a jeskyně: vytváří lidské formy přírody, kterým říkáme zemědělství a architektura. Touha tedy není pouhou reakcí na potřebu, vždyť potravu potřebuje i zvíře, a přece si kvůli ní nevysází zahradu; není ani reakcí na žádost či touhu *po* něčem konkrétním. Předměty ji neomezují ani neuspokojují, přesto tato energie vtiskla lidské společnosti konkrétní podobu. V tomto smyslu je touha společenským aspektem toho, s čím se v rovině doslovného významu setkáváme jako s emocí, tedy impulzem k vyjádření, jež by zůstalo amorfní, kdyby se neosvobodilo přijatou podobou básně. Díky civilizaci se podobně osvobodí a projeví i podoba touhy. Bezprostřední příčinou vzniku civilizace je práce. Poezie — jako verbální hypotéza — plní společenskou funkci a ukazuje nám cíl práce i podobu touhy.

Touze je vlastní morální dialektika. S pojmem zahrada přichází i pojem „plevel“; ohrada pro ovce učinila z vlka nepřítel. Ze společenského a archetypálního hlediska poezie ilustruje naplnění touhy a definuje její překážky. Rituál není jen opakovaným aktem, ale vyjadřuje také dialektiku touhy a odporu: touhy po úrodě nebo vítězství a odporu k suchu a k nepřítelům. Existují rituály společenské integrace i rituály vyvržení, popravy a trestu. Podobně známe sen o vyplněných zbožných přáních i úzkost a noční můru. Archetypální kritika proto vychází ze dvou hlavních rytmů či struktur, z cyklické a dialektické.

Sjednocením rituálu a snu v jedné z forem verbální komunikace je mýtus. Pojem mýtus tak v tomto kontextu dostává poněkud jiný, třebaže obecně známý význam než v předchozím eseji. Tato mnohoznačnost není důsledkem mé libovůle a má oporu ve slovníkové charakteristice. Oba významy spolu navíc souvisí. Mýtus vysvětluje a sděluje rituál i sen. Rituál je sám o sobě nevysvětlitelný: je před-logický, před-verbální a v určitém smyslu i před-lidský. Souvisí s kalendářem a spojuje tak lidský život s biologickou závislostí na přírodním cyklu, která je stále vlastní rostlinám a do jisté míry i zvířatům. Všechno, v čem v přírodě odhalíme analogii s uměleckými díly, květina i ptáci píseň, má původ v synchronizaci organismu s rytmy okolní

přírody, zejména s rytmem slunečního roku. U zvířat dokonce mnohé projevy synchronizace, například ptačí tance v období páření, označujeme za rituály. Mýtus je spíše lidskou záležitostí, vždyť ani nejinteligentnější tetřev si nevymyslí absurdní historku o tom, proč v době páření toká. Také sen je sám o sobě systémem záhadných odkazů na život snílka, který mu sám zcela nerozumí a ani jej neumí využít. Přesto mají všechny sny mytický prvek a tím jsou způsobilé k nezávislé komunikaci. Běžně bývá uváděn příklad Oidipa, ale můžeme sáhnout po kterémkoli souboru lidových vyprávění. Mýtus dává rituálu význam a snu narativitu, obojí navíc sjednocuje, takže rituál se jeví jako sen v pohybu. To by nebylo možné, kdyby neexistoval společný faktor, díky němuž se rituál stává společenským vyjádřením snu a naopak. Prozatím stačí říct, že rituál je archetypálním aspektem *mýtu* a sen archetypálním aspektem *dianoii*.

Rozdílný důraz na jednotlivé prvky literárního díla, jehož jsme užili v prvním eseji při členění na fiktivní a tematickou literaturu, se nyní vrací. Některé literární formy, například drama, připomínají konkrétními a jasnými analogiemi rituály už proto, že drama je v literatuře, stejně jako rituál v náboženství, především společenská a skupinová podívaná. U jiných forem, například u romance, objvíme analogie se sny. Rituálních analogií si nejlépe všimneme v naivním či výpravném divadle, nikoli v dramatu určeném vzdělanému publiku a v kamenných divadlech: v lidové hře, loutkovém představení, pantomimě, frašce, v živém obraze a v jejich následovnicích, tedy v masce, komické opěře, v komerčním filmu a v revue. Analogie se sny lze zase nejlépe studovat na některých příkladech naivní romance. Mezi ně patří lidová vyprávění a pohádky, jež úzce souvisí s nádhernými splněnými sny i s nočními můrami o obrech, lidožroutech a čarodějnicích. Naivní drama a naivní romance se samozřejmě navzájem prostupují; naivní drama obvykle drammatizuje nějakou romanci. Úzké souvislosti romance s rituálem si všimneme v množství středověkých romancí svázaných s určitým kalendářním obdobím, ať už máme na mysli zimní slunovrat, májové

ráno či předvečer svátku, nebo rituál společenské vrstvy, například turnaj. Skutečnost, že archetyp je především *sdělitelný* symbol, vysvětluje snadnost, s jakou balady, lidová vyprávění, pantomimy, tak jako mnozí jejich hrdinové, putují světem navzdory jazykovým a kulturním bariérám. Proto nám literatura, kterou archetypální fáze symbolizace ovlivnila nejvíce, připadá primitivní a lidová.

Těmito dvěma slovy chci říct, že literatuře je vlastní schopnost komunikovat v čase i v prostoru, jinak znamenají jedno a totéž. Kultivovaní lidé obvykle považují soubor lidové umění za vulgární. U následující generace ztrácí lidové umění přízeň původního publika, dostane se do příznivějšího světla jako „kuriozita“, kultivovaní lidé se o ně začnou zajímat a nakonec získává archaickou důstojnost primitivního umění. Pocit archaičnosti se znovu vynoří, jakmile začne vysoké umění využívat lidových forem, například u Shakespeara v jeho pozdním tvůrčím období nebo v bibli, jejíž příběhy někdy končí pohádkou o nešťastné dívčině, hrdinném drakobijci, zlé čarodějnici a nádherném městě zářícím drahokamy. Archaičnost je základním rysem společenského využívání archetypů. Sovětské Rusko bylo například velmi hrdé na svou výrobu traktorů, přesto by trvalo pěkně dlouho, než by srp na sovětské vlajce nahradil traktor.

Na tomto místě musíme zmínit a vyloučit mylnou teorii o mytologické smlouvě. Omezíme-li diskusi na zjistitelné skutečnosti týkající se současné struktury společnosti, dospěje politická teorie k pojmu společenská smlouva. Pokud však tyto skutečnosti přeneseme na bajku o události příliš dávné, než aby byla vypravěčova tvrzení rušena nějakými důkazy, a pokud posloucháme pohádky o tom, že se lidé své moci vzdali, postoupili ji někomu jinému nebo o ni byli podvodně připraveni, stane se politická teorie jednou z Platónových neodbytných lží. Protože jediným důkazem pro onu dávnou událost je její analogie se současnými skutečnostmi, tyto skutečnosti srovnáváme s jejich vlastními stíny. K podobnému fabulačnímu vývoji došlo i v literární vědě, jež se zabývá mýtem, a dosud neopustila stadium historické smlouvy.

Archetypální kritika, která se zabývá rituálem a snem, se bude pravděpodobně velmi zajímat o výsledky současné antropologie v oblasti rituálu a psychologie v oblasti snů. Největší hodnotu má pro ni pojednání o rituálním základu naivního dramatu ve Frazerově *Zlaté ratolesti* (Golden Bough) a práce o snovém východisku naivní romance z pera Junga a jeho stoupců. Předměty studia antropologie, psychologie a literární vědy však dosud nejsou dostatečně odděleny, proto se musíme vyvarovat nebezpečí determinismu. Podle literárního vědce je rituál *obsahem* dramatického děje, nikoli jeho zdrojem nebo původcem. Z pohledu literární vědy je *Zlatá ratolest* esejem o rituálním obsahu naivního dramatu: rekonstruuje archetypální rituál, z něhož se mohly logicky, ovšem nikoli chronologicky, vyvinout strukturální a žánrové principy dramatu. Historická existence takového rituálu literárního vědce vůbec nezajímá. Nápadné analogie Frazerova hypotetického rituálu se skutečnými rituály jsou pravděpodobné a soubor podobných analogií tvoří část Frazerovy argumentace. Analogie však nutně není zdrojem, vlivem, příčinou nebo zárodečnou podobou, tím méně totožností. *Literární vztah* rituálu (stejně jako kteréhokoli jiného aspektu lidského konání) k dramatu je pouze vztahem obsahu k formě, nikoli vztahem zdroje k odvozené podobě.

Struktury rituálu a snu ve studovaném díle zajímají kritika bez ohledu na to, odkud se v něm vzaly. Klasičtí filologové inspirovaní Frazerem vytvořili všeobecnou teorii o velkolepém rituálním obsahu řeckého dramatu. *Zlatá ratolest* je sice považována za antropologické dílo, více než antropologii však ovlivnila literární věda a možná se nakonec ukáže, že je dílem literárněvědným. Mají-li divadelní hry rituální strukturu (je například spíše skutečností než názorem, že jedním z hlavních témat *Ífigenie v Tauridě* je lidská oběť), kritik se zvláštního historického sporu o rituálním *původu* řeckého dramatu nemusí účastnit. Rituál jako obsah děje, zejména děje dramatického, je totiž latentně přítomný již v řádu slov a nepodléhá přímému vlivu. I v devatenáctém století platí, že s primitivními a populárními hrami, například s již zmíněným *Mikádem*, se vrací

celý Frazerův kritický aparát: králův syn, falešná oběť, analogie se skytským svátkem a další věci, o nichž sir William S. Gilbert neměl ani ponětí. Díky nim lze totiž udržet pozornost publika a zkušený dramatik to dobře ví.

Prestiž dokumentární kritiky, jež se zabývá jen zdroji a historickým přenosem, vedla archetypální kritiku k mylnému pocitu, že všechny rituální prvky by se měly sledovat jako královský rodokmen přímo a tak daleko, kam až dovolí dobrovolné potlačení nedůvěry. Velké chronologické mezery obvykle překonává nějaká teorie o rasové paměti nebo konspirativní pojetí dějin, podle něhož ezoterické kultury a tradice po staletí žárlivě strážily nějaké tajemství. Zajímavé je, že drželi se archetypální kritika historického rámce, téměř vždy vytvoří hypotézu o postupném úpadku dávno zmizelého zlatého věku lidstva. Úvod josefovské tetralogie Thomase Manna sleduje například některé hlavní mýty až do období Atlantidy, která je však mnohem užitečnější spíše jako archetypální než jako historická představa. Když v devatenáctém století archetypální kritika oživila oblibu slunečních mýtů, pokusili se jí někteří vysmát snášením hodnověrných důkazů o tom, že slunečním mýtem je i Napoleon. Jenže vysmát se můžeme jen historické deformaci metody. Z archetypálního hlediska se na Napoleona jako na sluneční mýtus díváme pokaždé, když hovoříme o úsvitu jeho kariéry, zenitu jeho slávy či o jeho temném konci.

Společenské a kulturní dějiny, tedy antropologie v širším smyslu, budou vždy spoluvytvářet kontext literární vědy a čím bude rozdíl mezi antropologickým a literárněvědným přístupem k rituálu jasnější, tím užitečnější bude jejich vzájemný vliv. Totéž platí o vztahu psychologie k literární vědě. První a nejnápadnější jednotkou poezie, jež je rozsáhlejší než jednotlivá báseň, představuje souborné dílo básníka. Proto bude vždy součástí literární vědy také biografie. Životopisec bude přirozeně zajímat poezie jejich básníka především jako osobní dokument svědectví o jeho soukromých snech, asociacích, ambicích a vyjádřených nebo potlačených tužbách. Také toto studium tvoří podstatnou část literární kritiky. Samozřejmě nemluvíme o pošetilcích

přenášejících svou vlastní klinicky zjistitelnou erotičnost na předem vyhlédnutou obět, ale o seriózních autorech, kteří obstojí v psychologii i v literární vědě a kteří si uvědomují, že velká část jejich závěrů jsou jen dohady a že všechny závěry musí být jen předběžné.

Zmíněný přístup je nejjednodušší a nejužitečnější u takzvané tematicky založených tvůrců nízké mimésis — zejména u romantických básníků, jejichž duševní pochody jsou často součástí tématu. U jiných spisovatelů, například u dramatika, který si už nad prvním napsaným slovem uvědomí, že „ti, kdož žijí, aby rozdávali radost, se musí líbit, aby přežili“,²⁴⁾ hrozí nebezpečí vyčlenění z jejich literární komunity. Představme si kritika, který zjistil, že v Shakespearových hrách se neustále opakuje určitá struktura. Je-li Shakespearovo používání této struktury jedinečné, nezvyklé či dokonce výjimečné, může mít aspoň částečně psychologické důvody. Vyskytne-li se důkaz o jejím záměrném využití i přes odmítavý postoj publika, pravděpodobnost přítomnosti osobní psychologické motivace bude velmi vysoká. Pokud však stejnou strukturu nalezneme i u pultuctu Shakespearových současníků, musíme počítat s konvencemi. Objevíme-li ji u tuctu dramatiků z různých období i kultur, je nutné vzít v úvahu žánr a strukturální požadavky dramatu. Stále stejné postupy nacházíme například v Shakespearových komediích. Proto by měl literární kritik srovnat i postupy jiných dramatiků a vypracovat morfologickou studii komedie, jinak nebudeme schopni ocenit Shakespearovy odborné kvality a opakované postupy v jeho komediích nebudeme chápat jako jakési komediální umění fugy.

Psycholog bude v básni hledat totéž co ve snu, směšici latentního a zřejmého obsahu. Pro literárního kritika je zřejmým obsahem básně její forma, latentní obsah se pak stává obsahem skutečným, *dianoioi* či tématem básně.²⁵⁾

24) [Odkaz na slova Samuela Johnsona (1709–1784) z „Projevu u příležitosti otevření Divadla v Drury Lane“ (Prologue at the Opening of Theatre in Drury Lane): „For we that live to please, must please to live“ (Neboť my, kdož žijeme, abychom rozdávali radost, se musíme líbit, abychom přežili).]

25) Toto vyjádření je poněkud neuvážené, neboť *dianoia* se vztahuje k formě.

Dianoia je na archetypální rovině sen, obraz konfliktu mezi touhou a skutečností. Může se zdát, že se pohybujeme v kruhu, ale není to tak docela pravda. Literární kritik naráží na problém, jenž pro čistě psychologickou analýzu neexistuje, na problém sdělitelného latentního obsahu, srozumitelného snu a Platónova pojetí umění jako snu vědomé mysli. Psycholog chápe všechny snové symboly jako soukromé, proto je interpretuje pomocí soukromého života toho, komu se zdály. Pro literárního kritika žádná soukromá symbolika neexistuje, a pokud ano, snaží se, aby soukromou nezůstala.

Tento problém zaznamenáme již u Freuda, jenž kladl do souvislosti působivost Sofoklova *Krále Oidipa* s dramataci oipovského komplexu. Dramatické a psychologické prvky však můžeme propojit, aniž bychom odkazovali na soukromý život Sofokla, o němž nevíme vůbec nic. Jung a jeho škola kladou důraz na neosobní obsah a vysvětlují sdělitelnost archetypů teorií kolektivního nevědomí. Pokud však mohu soudit, tato hypotéza není pro literární vědu podstatná.

Co platí o autorově záměru, platí také o pozornosti čtenářů a diváků. Obojí má dostředivý směr a v reakci na umění i v umělecké tvorbě nalezneme určité asociace, jež si čtenáři plně neuvědomují. Samo vědomí dokáže z komplexní reakce pojmout jen velmi málo detailů. Proto je možné chválit Tennysonův cudný jazyk a zároveň jej číst pro silnou erotickou smyslnost. Proto může současný literární kritik čerpat při výkladu uměleckého díla z bohatých zdrojů moderního vědění a nebát se anachronismu.

Zdravý nemocný (Le Malade Imaginaire) je hra o muži, jenž nebyl z hlediska názorů sedmnáctého století a nepochybně i z hlediska samotného Moliéra nemocný, jen si to o sobě myslel. Moderní kritik by mohl namítat, že život tak jednoduchý zase není: je docela dobře možné, že *malade imaginaire* může být *malade véritable* [skutečně nemocný] a že Arganův problém tkví v neochotě sledovat, jak odrůstají jeho děti, tedy v infantilní regresi, kterou jeho (druhá) žena zřejmě pochopila, proto jej rozmazuje a mumlá mu slova jako „pauvre petit fils“ [ubohý

chlapečku].²⁶⁾ Takový kritik by našel klíč k Arganovu chování v jeho neuvážené poznámce po scéně s Ludvičkou (jejíž erotičnosti by si rovněž všiml): „Il n'y a plus d'enfants“ [ono již není děti].²⁷⁾ Ať už je tato interpretace správná či nikoli, neodchyluje se od Molièrova textu, přestože o Molièrovi samotném nám neříká zhola nic. Molièrova hra patří k žánru komedie a musí končit šťastně: Argan musí přijít k rozumu a jeho žena, jejíž dramatická funkce spočívá v podporování jeho posedlosti, musí být „odhalena“ jako nepřítel. Děj hry je tedy rituálem směřujícím k odmítnutí obětního beránka, po němž následuje svatba. Tématem je pak snová struktura iracionální touhy, která je v rozporu se skutečností.

Detaily a praxí archetypální kritiky se bude zabývat další esej, nyní nás zajímá pouze její místo v celkovém kontextu literární vědy. Z archetypálního hlediska je umění součástí civilizace, přičemž civilizaci jsme definovali jako proces vytváření lidské formy z přírody. Podoba této formy je patrná z civilizačního vývoje: tvoří ji město, zahrada, statek, ohrada pro ovce a podobně, jakož i samotná lidská společnost. Archetypální symbol je obvykle přírodní objekt, jemuž člověk připsal nějaký význam, a jako takový patří ke kritickému chápání umění jako civilizačního produktu a jako vize cílů lidské činnosti.

Tato vize má některé aspekty civilizace idealizovat a jiné zase zesměšňovat nebo ignorovat; společenský kontext umění je jinými slovy rovněž kontextem morálním. Se svou společností se musí smířit všichni umělci: mnozí z nich, často i ti velcí, jsou ochotni stát se jejími mluvčími. Z hlediska morálky básník odráží a z dálky pozoruje skutečný výsledek společenského snažení. Společnost se většinou domnívá, že by jí měl umělec pomáhat formulovat uskutečnitelné hypotézy a napodobováním lidského jednání a myšlení naznačovat jejich možnosti. Pokud tak nečiní, jeho hypotézy by měly být jasně označeny za hříčky nebo fantazie. Podob-

26) [Srov. překlad Svatopluka Kadlece „bobečku“. In *Spisy Molièrovy IV*. Praha: SNKLU, 1956.]

27) [Ibid., II. 11, s. 308.]

ným způsobem se na umění dívá i marxismus, proto opakuje argument obsažený v závěru Platónovy *Ústavy*. Z něj se v podstatě dozvídáme, že z hlediska spravedlnosti a řádně odvedené práce je postel znázorněná malířem jen vnější imitací postele zhotovené řemeslníkem. Umělec je tak nucen ukazovat svět, který realizuje opravdový dělník, jinak jej musí opustit.

V tomto eseji jsme vyšli z principu, že básnické události a myšlenky jsou hypotetickými imitacemi dějin a diskurzivního psaní, jež jsou pro změnu verbálními imitacemi lidského jednání a myšlení. Tak přistupujeme k poezii jako k druhotné imitaci skutečnosti. Mimésis však přitom nechápeme jako platónské „rozpomínání“ (recollection), ale jako osvobození vnějškovosti a přírody v obrazu a umění. Z tohoto pohledu musí být předmětem uměleckého díla dílo samé.²⁸⁾ Umělecké dílo nemůže jen něco popisovat a nikdy se nemůže vztahovat k žádnému systému jevů, kritérií, hodnot či konečných příčin. Všechny tyto vnější vztahy totiž vedou k „falešné představě o záměru“. Poezie je nositelem morálky, pravdy a krásy, básník však o tyto věci neusiluje, jde mu o vnitřní verbální sílu. Básník *jakožto* básník chce pouze napsat báseň a zpravidla to není on, ale jeho ego, kdo se od svého díla odvrací a sleduje mámivé bludičky bažin.

Základní morální axiom literární kritiky lze vyjádřit tvrzením, že lev uléhá vedle beránka. K liberálnímu vzdělání totiž patří Bunyan i hrabě z Rochesteru,²⁹⁾ Sade i Jane Austenová, „Povídka mlynářova“ (The Miller's Tale) i „Povídka jeptiščina“ (The Second Nun's Tale), přičemž jediným morálním kritériem pro jejich posouzení je konvence (decorum). Morální postoj básníka vychází ze struktury daného díla. Už jen skutečnost, že *Zdravý nemocný* je napsán jako komedie, činí z Arganovy ženy pokrytce, protože aby mohla hra šťastně skončit, autor se jí musí nějak zbavit.

Hledání krásy je však ještě větším bláznovstvím než hledání pravdy a dobra, jelikož pro naše ego znamená daleko větší pokušení. Krása, stejně jako pravda i dobro, je vlastnost, kterou lze v určitém smyslu připsat každému

28) Toto vyjádření jsem převzal z přednášky Jacquese Maritaina.

29) [John Wilmot, hrabě z Rochesteru (1647–1680), byl anglický satirický básník.]

velkému umění. Záměrná snaha o vytvoření krásy však oslabuje tvůrčí energii. Krása v umění je totéž co štěstí v morálce: může doprovázet naše jednání, ale nemůže být jeho cílem. Člověk nemůže „usilovat o štěstí“,³⁰ jen o něco, co mu může štěstí přinést. Výsledkem snah o krásu je přinejlepším přitažlivost, krásu přitom reprezentuje slovo líbeznost, tedy vlastnost závislá na pečlivém výběru předmětu a techniky. Náboženský malíř může tvořit líbezná díla, dokud si kostely objednávají Madony, jakmile chtějí Ukřížování, musí znázorňovat krutost a hrůzu.

Mluvíme-li o „krásném“ těle, míváme na mysli tělo člověka v dobré fyzické kondici ve věku od osmnácti do třiceti let. Vidíme-li pak u Degase tlusté matrony v sedací láně, interpretujeme svůj šok z nevhodného zobrazení jako estetický soud. Znamená-li krása líbeznost nebo přitažlivost, nabývá konzervativní význam zvláště tehdy, když o ni usiluje umění. Taková krása se snaží určovat objekt umělcova díla nebo metodu jeho zobrazení a mobilizuje všechny pruderní síly, aby udržela umělcovo vidění v mezích neplodného a nanicovatého pseudoklasicismu. Tímto způsobem zmařil Ruskin mnohé ze svých nejlepších kritických postřehů, Tennyson zase oslaboval svěžest své poezie, a k čemu vede neurotické nutkání zkrášlit, co se dá, vidíme jasně u některých méně významných krasoduchů téhož období. Výsledkem bývá přehnané velebení stylu. Všechny prvky uměleckého díla, dokonce i dramatu, potom působí stejně a připomínají všechna ostatní autorova díla, včetně toho nejlepšího. Poctivou pýchu řemeslníka nahradí marnivost ega.

Přestože třetí, formální fáze vyprávění a významu zahrnuje vnější vztahy literatury k událostem a myšlenkám, vrací nás k estetickému chápání uměleckého díla jako předmětu rozjímání, jako *techné*, jež má sloužit spíše k okrase a radosti než k běžnému užívání. Estetické předměty pak oddělujeme od jiných artefaktů a nutně předpokládáme, že estetická zkušenost se liší od zkušeností jiné-

30) [Narážka na americké *Prohlášení nezávislosti* (Declaration of Independence), jež usilování o štěstí („the pursuit of happiness“) prohlašuje za jedno z nezadatelných lidských práv.]

ho druhu. Zatímco bibliograf se dívá na literaturu jako na hromadu všech napsaných knih, divadelních her a básní, estetická kritika ji chápe jako samostatný soubor zvláštních (a někdy neurčitě posvátných) představ. Tento pohled na literární zkušenost má samozřejmě svou platnost a lze proti němu mít námitky jen tehdy, když vylučuje jiné přístupy.

Archetypální kritika chápe literaturu jako absolutní formu a literární zkušenost jako součást životního kontinua, v němž jednou z funkcí básníka je znázorňovat cíle lidského snažení. Přiřadíme-li tento přístup ke třem ostatním, stane se literatura etickým nástrojem. Překonáme tak Kierkegaardovo dilema „buď anebo“ mezi estetickým modlářstvím a etickou svobodou, aniž bychom cítili pokušení zbavit se přitom umění. Jakmile totiž přijmeme platnost archetypálního chápání literatury, musíme odmítnout vnější cíle morálky, krásy a pravdy. Vnějškovost činí z těchto hodnot modly, tedy cosi démonického. Jestliže však v konečném důsledku neurčuje hodnotu umění žádné společenské, morální nebo estetické kritérium, nemůže být archetypální fáze, v níž tvoří umění součást civilizace, fází konečnou. Chceme-li přejít od civilizace, pro niž je poezie stále něčím užitečným a funkčním, ke kultuře, jejíž poezie je sebevědomá, nezaajatá a liberální, potřebujeme ještě jednu fázi.

ANAGOGICKÁ FÁZE: SYMBOL JAKO MONÁDA

Při studiu různých fází literární symbolizace jsme stoupali po stupnici podobné té, kterou používala středověká kritika. Nejprve jsme sice dali jiný význam pojmu „doslovný“. Naše druhá, deskriptivní fáze pak odpovídá historické a doslovné fázi středověkého schématu, tedy přinejmenším tomu, co čteme u Danta. Třetí rovina, rovina komentáře a interpretace, je vlastně druhou, alegorickou rovinou středověku. Čtvrtá rovina, studium mýtů a poezie jako způsobu společenské komunikace, je třetí rovinou morálního a tropického významu, jež se zabývá

společenským i metaforickým aspektem významu. Středověké rozlišování mezi alegorií, tedy tím, čemu má člověk věřit (*quid credas*), a morálkou, tedy tím, co má člověk dělat (*quid agas*), se odráží v našem pojetí formální fáze jako fáze estetické a spekulativní. Archetypální fáze je fáze společenská a tvoří součást kontinua lidského snažení. Nyní se pokusíme vytvořit moderní paralelu ke středověkému pojetí anagogie neboli univerzálního významu.

Čtenář zřejmě postřehl stále bližší příbuznost jednotlivých fází symbolizace s pěti mody z prvního eseje. Doslovný význam má v našem pojetí mnoho společného s technikami tematické ironie, s níž přišel symbolismus, i s názorem mnoha „nových“ kritiků, že poezie je především (tj. doslova) ironickou strukturou. Popisný symbolismus, jehož nejjednoznačnějším příkladem je dokumentární naturalismus devatenáctého století, zřejmě úzce souvisí s nízkou mimésis, formální symbolismus, který lze nejlépe zkoumat u renesančních a neoklasicistních autorů, zase souvisí s mimésis vysokou. Těžištěm archetypální kritiky je podle všeho modus romance, v němž balady a lidová vyprávění nejspíše splývají s populárními příběhy. Pokud má zmíněná paralela platnost, poslední fáze symbolizace se bude stejně jako ta předchozí zabývat mytopoetickým aspektem literatury. Mýtus však bude mít užší význam jako příběhy a témata související s božskými nebo kvazibožskými bytostmi a silami.

Archetypy a mýty jsme spojovali zejména s primitivní a populární literaturou. Populární literaturu bychom tedy mohli téměř definovat, třebaže nepřímou, jako literaturu, jež přináší ničím neomezený pohled na archetypy. Činí tak ve všech rovinách: v pohádkách a lidových vyprávěních, u Shakespeara (ve většině jeho komedií), v bibli (která by byla populární, i kdyby nebyla posvátná), u Bunyana, Richardsona, Dickense, Poea a samozřejmě také v ohromném množství efemérních blábolů. Na začátku knihy jsme poznamenali, že popularitu a hodnotu nelze uvést v soulad. Přesto existuje nebezpečí redukce, tedy předpokladu, že literatura omezí svou *podstatou* něco primitivního a populárního. Tento názor byl velmi oblíbený v devate-

náctém století a svou platnost neztratil ani dnes, ale kdybychom jej přijali, archetypální kritika by přišla o třetí a nejdůležitější zdroj svých argumentů.

Mnozí kultivovaní a těžko srozumitelní spisovatelé, jejichž dílo vyžaduje trpělivé zkoumání, jsou zjevně mytopoetičtí autoři. Jako příklad lze uvést Danta a Spensera a téměř všechny „složitě“ autory poezie a prózy dvacátého století. Dílo takových autorů často vychází z naivního dramatu (*Faust*, *Peer Gynt*) nebo z naivní romance (např. Hawthorne a Melville; mohli bychom také srovnávat složité alegorie Charlese Williamse a C. S. Lewise, jež vycházejí z velké části z ustálených postupů dětského časopisu *Boy's Own Paper*).³¹⁾ Kultivovaná mytopoeia, jak ji nalezneme např. v pozdních dílech Henryho Jamese a u Jamese Joyce, působí úžasně složitě, její komplikovanost však mýtus spíše odhaluje, než zakrývá. Přesto se nelze domnívat, že primitivní a populární mýtus je zabalený do ohromné záplavy slov jako mumie, k čemuž by vedl již zmíněný redukcionismus. Naopak, kultivovaná a rafinovaná literatura směřuje ke středu imaginativní zkušenosti stejně jako literatura primitivní a populární.

Literární badatel ví, že komedie *Dva kavalíři z Verony* (*The Two Gentlemen of Verona*) je raná Shakespearova hra a *Zimní pohádka* (*The Winter's Tale*) zase hra pozdní. Očekával by proto, že *Zimní pohádka* bude kultivovanější a složitější, nikoli archaičtější, primitivnější a mnohem více inspirovaná dávnými mýty a rituály. Tato hra je navíc populárnější, aniž by divákům nižší střední třídy poskytovala to, co chtějí. Její vnitřní dramatické formy vyjádřil Shakespeare s rostoucí působivostí a intenzitou, čímž ve svém posledním tvůrčím období dosáhl samotné podstaty dramatu: romantické podívané, z níž se vyvinuly všechny divadelní formy, včetně tragédie a společenské komedie, a k níž se všechny neustále vrací. Pocit soustředěného

³¹⁾ [Anglický křesťanský básník, dramatik a romanopisec Charles (Walter Stansby) Williams (1886–1945) psal tzv. metafyzické thrillery a spolu s C. S. Lewi-sem, J. R. R. Tolkienem a Owenem Barfieldem založil spolek Předtuchy (*The Inklings*). Časopis *The Boy's Own Paper* (Chlapcovy noviny) vycházel v letech 1879–1912.]

významu, v němž spočívá veškerá literární zkušenost, pocit, že se blížíme pochopení a že se nacházíme v samotném středu řádu slov, v nás budí i nejlepší scény z Shakespearovy *Bouře* nebo vrcholné pasáže Dantova „Očistce“. Literární kritika jako vědění, kritika, jejímž úkolem je neustále pojednávat o svém předmětu, přitom ví, že střed řádu slov skutečně *existuje*.

V opačném případě by nic nebránilo tomu, aby konvenční a žánrové analogie tvořily nekonečnou řadu volných asociací, jež jsou možná inspirující a dokonce provokativní, avšak nikdy nevytvářejí skutečnou strukturu. Studium archetypů je studiem literárních symbolů jako součástí celku. Pokud nějaké archetypy existují, musíme učinit další krok a představit si možnost existence soběstačného vesmíru literatury. Buď je archetypální kritika iluzí a nekonečným, bezvýhodným labyrintem, nebo musíme předpokládat, že literatura je absolutní forma, a nikoli pouhý pojem, jímž označujeme soubor existujících literárních děl. Mytický pohled na literaturu ostatně vede k přesvědčení, že celý řád přírody je napodobován odpovídajícím řádem slov, ale o tom jsme se zmínili již dříve.

Jsou-li archetypy sdělitelnými symboly a mají-li nějaký střed, měli bychom předpokládat, že tímto středem bude skupina univerzálních symbolů. Nechci tím říct, že existuje nějaká kódová kniha archetypů, kterou by se naučily všechny lidské společnosti nazpaměť. Některé symboly zkrátka zobrazují věci, jež jsou společné všem, a mají proto potenciálně neomezenou komunikační schopnost. Patří k nim symboly jídla a pití, hledání a cesty, světla a tmy i symboly sexuálního uspokojení, nabývající obvykle podobu svatby. Univerzálnost mýtů o Adónidovi a Oidipovi a univerzálnost mnohých konkrétních asociací, například asociace hada s falem, však předpokládat nelze. Setkáme se totiž se skupinou lidí, kteří o nich nic nevědí. Nezbyvá nám proto než se domnívat, že je tito lidé buď znali, ale zapomněli, nebo je znají, ale nechtějí to přiznat. Pak už zůstává jen možnost, že vůbec nepatří k lidské rase. Z lidské rasy však lze někoho téměř s jistotou vyloučit jen tehdy, pokud nerozumí našemu pojetí potravy. Symbolika jíd-

la je totiž univerzální a má nekonečně široký dosah. Její srozumitelnost tedy není nijak omezena.

V archetypální fázi je literární dílo mýtem. Jako mýtus sjednocuje rituál se snem, který tak omezuje: sen se stává možným a přijatelným pro probouzející se společenské vědomí. Jako morální skutečnost civilizace je literatura ztělesněním ducha, jenž vystupuje ve snu jako cenzor. Ten však působivost snu zeslabuje. Podíváme-li se na sen jako na celek, všimneme si tří věcí. Za první, hranice snu netvoří skutečné, ale představitelné. Za druhé, hranicí představitelného je svět naplněné touhy, svět zbavený všech úzkostí a zklamání. Za třetí, svět snu se nachází jen v mysli toho, kdo sní.

V anagogické fázi napodobuje literatura absolutní lidský sen a tím lidskou myšlenku na pomezí skutečnosti, nikoli v jejím středu. Přejít od deskriptivní fáze symbolismu k fázi formální vyvolal imaginativní revoluci. Imitace přírody přešla od zobrazování její vnější podoby k formálnímu uspořádání, jehož obsahem byla příroda. Přesto je básně ve formální fázi přírodou obsažena, stejně jako archetypální fáze vykazuje poezii do hranic přirozenosti a hodnověrnosti. V anagogické fázi přestává být příroda něčím obsahujícím a sama se stává obsahem. Univerzální archetypální symboly — město, zahrada, hledání a svatba — již nejsou vytouženými formami, jež by vytvořil člověk v rámci přírody, ale jsou formami přírody samé. Příroda se nachází v mysli věčného člověka, jenž staví města za Mléčnou dráhou. Není už skutečností, ale představitelnou nebo imaginativní hranicí touhy bez konce, touhy věčné, a proto apokalyptické. Jako apokalypsu chápou především imaginativní představu celku přírody obsažené v nekonečném a věčném živém organismu, jenž není totožný s lidským, přestože má k člověku blíže než k neživé hmotě. Blake napsal: „The desire of man being infinite, the possession is infinite and himself infinite“ [lidská touha je nekonečná, proto je nekonečná posedlost i sám člověk]. Pokud by někdo považoval Blakea za předpojatého, mohli bychom citovat Hookera: „That there is somewhat higher than either of these two (sensual and intellectual perfection), no other

proof doth need than the very process of man's desire, which being natural should be frustrate, if there were not some farther thing wherein it might rest at the length contented, which in the former it cannot do." [Existence něčeho vyššího než tyto dvě hodnoty (smyslová a intelektuální dokonalost) nepotřebuje žádného důkazu, postačí samotná touha, jež je člověku vlastní a jež by byla marností, nebýt něčeho vzdálenějšího, v čem může na rozdíl od zmíněných hodnot v posledku spokojeně spočinout.]³²⁾

Vraťme se k rituálu. V rituálu lze spatřovat imitaci přírody, v níž je silný prvek toho, co nazýváme jejím kouzlem. Na počátku je zřejmě úmyslná snaha znovu zachytit ztracený soulad s přírodním cyklem. Záměrné obnovení něčeho, co již člověku není vlastní, je příznačným rysem lidského rituálu. Aby bylo dosaženo přesného a správného napodobení pohybů nebeských těles a aby byly zaznamenány odpovídající reakce vegetace, došlo k převedení rituálního konání do podoby kalendáře. Samotné žně však ještě nejsou rituálem jen proto, že rolník musí sklídit úrodu v určitém ročním období. S rituálem spojujeme spíše vůli sladit lidské a přírodní síly. Tak vznikají například oběti za bohatou úrodu, dožínkové písně a jiné lidové zvyky. Magický prvek rituálu směřuje k všehomíru, kde už hloupá a lhostejná příroda neobsahuje lidskou společnost, nýbrž je v ní sama obsažena: člověk rozhoduje o tom, kdy vysvitne slunce nebo přijde déšť. Všimněme si také, že rituál se postupně nestává pouze cyklickým, ale encyklopedickým. V anagogické fázi napodobuje poezie lidské jednání jako absolutní rituál a tím napodobuje činnost všemocné lidské společnosti, jež vládne všemi přírodními silami.

Z anagogického hlediska sjednocuje poezie absolutní rituál a neomezené společenské jednání s absolutním snem a neomezeným individuálním myšlením. Její prostor tvoří nekonečná a neohraničená hypotéza: nemůže jej obsáhnout žádná existující civilizace ani žádný soubor morálních hodnot, a to ze stejného důvodu, z jakého nelze omezit žádnou strukturu obraznosti jedinou alegorickou interpretací. *Dia-*

32) [Richard Hooker (asi 1554–1600) byl filozof, duchovní a zakladatel anglikánské teologie.]

noia umění již není *mimésis logou*, ale Logem, utvářejícím slovem, jež je rozumem i tvůrčím aktem neboli *praxis*, jak se domníval Goethův Faust. *Éthos* umění již není skupinou postav v přirozeném prostředí, ale univerzálním člověkem, který je zároveň božskou bytostí, nebo spíš božskou bytostí, o níž se vyjadřujeme pomocí antropomorfních pojmů.

Typ literatury navýsost ovlivněné anagogickou fází představuje posvátná kniha nebo apokalyptické zjevení. Ústředním obrazem boha, ať už v podobě tradičního božstva, oslavovaného hrdiny nebo zbožňovaného básníka, se snaží poezie vyjádřit neomezenou moc v lidské podobě. Mnohé posvátné knihy jsou rovněž náboženskými dokumenty, a jsou tedy směsicí imaginace a existenciálních představ. Ztratí-li svůj existenciální obsah, stanou se čistě imaginativními; podobným vývojem prošla například antická mytologie po nástupu křesťanství. Všechny posvátné knihy samozřejmě náležejí mytickému či teogonickému modu. Vztah k anagogii nalezneme i v obsáhlé encyklopedické struktuře poezie, která se jeví jako jeden samostatný svět a své kultuře slouží jako nevyčerpatelná studnice imaginativní představivosti. V poezii, stejně jako v případě teorie gravitace nebo teorie relativity ve světě fyziky, objevíme vztahy či analogické souvislosti se všemi částmi literárního vesmíru. Podobná díla vytvářejí konečnou podobu mýtů a souborné systémy archetypů. Obsahují to, co jsme v předchozím eseji nazvali analogiemi zjevení, a v jiných modech tvoří jejich protějšky například Dantovy a Miltonovy eposy.

Anagogickou perspektivu nemusíme nutně vztahovat jen k všeobsáhlým dílům. Jejím principem totiž není předpoklad, že předmětem poezie je všechno, nýbrž že cokoli může být předmětem básně. Pocit nekonečně proměnlivé jednoty poezie nemusí explicitně vyjadřovat jen apokalyptický epos, ale může být implicitně obsažen v kterékoli básni. Řekli jsme, že liberálního vzdělání bychom dosáhli už pouhým sledováním vývoje archetypů jedné konvenční básně, například *Lycidas*, v literatuře. Středem literárního vesmíru je tedy kterákoli báseň, již zrovna čteme. Taková báseň se nám bude následně jevit jako mikrokosmos

veškeré literatury, jako individuální manifestace absolutního řádu slov. Z anagogického hlediska je symbol monády; všechny symboly přitom sjednocuje jeden nekonečný a věčný symbol, kterým je Logos, jde-li o *dianoiu*, a absolutní tvůrčí akt, jde-li o *mythos*. Joyce mu z hlediska předmětu říká „epiphany“ [epifanie], Hopkins z hlediska formy „inscape“ [jedinečnost].

Podíváme-li se na elegii *Lycidas* z anagogického hlediska, všimneme si, že jejím tématem je bůh ztělesňující slunce, jež zapadá do oceánu, a život rostlin, jež na podzim vadnou. Z tohoto pohledu je *Lycidas* Adónidem nebo Tammuzem, jehož „annual wound“ [každoroční zranění], jak jinde píše Milton, bylo předmětem rituálního žalozpěvu středozevního náboženství a jež zahrnul do pastorální elegie již Theokritos, jak zřetelně naznačuje název Shelleyho skladby *Adonis* (Adonais). Básnickým archetypem *Lycida* je Orfeus, který byl hozen do řeky a zemřel stejně mladý jako Adónis. Kněžským archetypem je Petr, jenž by se bez Kristovy pomoci utopil v „galilejském jezeře“. Každý aspekt básně *Lycidas* s sebou přináší otázku předčasné smrti a vztahuje ji k životu člověka, poezie a církve. Všechny zmíněné aspekty jsou pak obsaženy v postavě Ježíše Krista, mladého umírajícího, a přece věčně živého boha; Slova, jež obsahuje veškerou poezii; hlavy a těla církve; dobrého pastýře, jehož pastorální svět nezná zimu; slunce spravedlivosti, jež nikdy nezapadá a jehož moc může vyzvednout *Lycida* z vodních vln stejně jako Petra a spasit duše tohoto světa, což se Orfeovi nepodařilo. Kristus nevstupuje do básně jako postava, ale proniká každý její verš natolik, že celá báseň — mohu-li to tak říct — vstupuje do něj.

Anagogická kritika má obvykle přímý vztah k náboženství, a proto ji odhalujeme zejména v neohrožených výrociích básníků. Objevuje se například v těch pasážích Eliotových *Čtyř kvartetů* (Four Quartets), v nichž jsou básníková slova zasazena do kontextu Slova vtěleného. Jasnější vyjádření nalezneme v dopise R. M. Rilkeho. Stojí tam, že básník má zjevovat perspektivu skutečnosti jako anděl, jenž obsáhne všechn čas a prostor: ač slepý, hledí do sebe.³³⁾

33) Dopis Ellen Delpové z 27. října 1915.

Rilkeho příměr je modifikací používanějšího boha nebo Krista a je o to cennější, oč víc je výslovně nekřesťanský. Ilustruje také nezávislost anagogické perspektivy, tedy básníkovy snahy promlouvat spíše z okraje skutečnosti než z jejího středu, na přijetí konkrétního náboženství. Podobné názory lze odvodit či vytušit z Valéryho pojetí absolutní inteligence ztělesněného originální postavou pana Testa, z Yeatsových tajemných výroků o úskocích věčnosti a o člověku jako původci veškerého stvoření, života a smrti, jak o něm čteme ve sbírce *Věž* (The Tower) i jinde, z Joyceova neteologického užití teologického pojmu epifanie a z rozjásaných chvalozpěvů na univerzální lidské tělo od Dylana Thomase.³⁴⁾ Všimněme si přitom, že čím zřetelněji rozlišujeme funkci básníka a kritika, tím snadněji bereme vážně to, co o svém díle řekli velcí autoři.

Anagogická kritika vede k představě, že literatura existuje v jakémsi vlastním světě, nekomentuje život nebo skutečnost a naopak je zahrnuje do systému verbálních vztahů. Takovou literaturu už nemůže kritik chápat jako maličký palác umění, z něhož se shlíží na nepředstavitelně ohromný „život“. „Život“ se totiž stal semeništem literatury, obrovskou masou potenciálních literárních forem, z nichž do většího světa literatury dorostou jen některé. Podobné světy existují pro všechny druhy umění. „Vytváříme si obrazy skutečností,“ říká Wittgenstein, obrazy však míní reprezentativní ilustrace, jež obrazy vlastně nejsou. Skutečné obrazy jsou skutečnosti a existují jen ve světě výtvarného umění. „Tout, au monde, existe pour aboutir à un livre“ [v našem světě lze sáhnout jen po knize], říká Mallarmé.

Dosud jsme se zabývali symboly jako izolovanými jednotkami. Stejného významu ovšem nabývá jednotka vztahu mezi dvěma symboly, jíž v hudbě odpovídá fráze. Již od dob Aristotela kritici celkem souhlasně tvrdí, že touto

34) Mohli bychom také zmínit velké přemítání o čase ve druhé části Proustova *Času nalezeného* (Le Temps retrouvé, 1927). Je však otázkou, zda v ní anagogickou literární perspektivu s Kantovým pojetím „transcendentální estetiky“ v předem daném vědomí prostoru a času spojuje i něco jiného než pochybné slovní hříčky.

jednotkou je metafora. Krajní podoba metafory je tvrzením o totožnosti typu „A je B“ nebo — řečeno odpovídající hypotetickou formou — „necht X je Y“ (písmena jsem zaměnil kvůli eufonii). Metafora se tak odvrací od běžného deskriptivního významu a představuje strukturu, která je doslova ironická a paradoxní. V běžném deskriptivním významu platí: jestliže A je B, pak B je A. Tím však sdělujeme pouze fakt, že A je samo sebou. Metafora ztotožňuje dvě věci, jež si zároveň ponechávají svou formu. Řekneme-li tedy, že „hrdina byl lev“, ztotožňujeme hrdinu se lvem a obě postavy identifikujeme zároveň *jako* hrdinu a *jako* lva. Literární dílo tedy vděčí za svou jednotu procesu identifikace něčeho s něčím, za svou různorodost, srozumitelnost a hloubku zase identifikaci něčeho *jako* něco.

V rovině doslovného významu má metafora podobu jednoduché juxta pozice. Ezra Pound vysvětlil tento aspekt metafory na ilustrativní figuře čínské ideogramu, jenž složitý básnický obraz vyjadřuje spojením skupiny prvků bez jakékoli predikace. V jeho slavném školním příkladu, ve dvouveršové básni „Ve stanici metra“ (In a Station of the Metro), jsou vedle sebe položeny dva obrazy, tváře v davu a korunní plátky na černé ratolesti, aniž by je spojoval nějaký predikát.³⁵⁾ Predikace totiž patří do oblasti tvrzení a deskriptivního významu, nikoli do literární struktury poezie.

V deskriptivní rovině narazíme na dvojí perspektivu verbální struktury a jevů, k nimž se tato struktura vztahuje. Význam je v obecném smyslu, který kritice nepostačuje, „doslovný“ a jednoznačně spojuje slova se skutečnostmi. Z deskriptivního hlediska jsou tedy všechny metafory přirovnání. Pišeme-li běžnou diskurzivní prózu a použijeme-li metaforu, netvrdíme, že A je B, „ve skutečnosti“ říkáme, že A je s B v některých ohledech srovnatelné. Totéž říkáme, když z básně vyvozujeme deskriptivní význam nebo význam, který lze parafrázovat. Verš „hrdina byl lev“ je tedy v deskriptivní rovině přirovnáním, jehož autor vyne-

35) [Celá Poundova báseň zní takto: „The apparition of these faces in the crowd: / Petals on a wet, black bough“ (Zjevení těch tváří v davu / korunní plátky na vlhké, černé ratolesti).]

chal slovo „jako“, aby dosáhl větší živosti a jasněji ukázal, že tato analogie je jen hypotetická. Ve Whitmanově básni „Z kolébky věčně se houpající“ (Out of the Cradle Endlessly Rocking) nalezneme stíny „twining and twisting as if they were alive“ [tančící a kroužící, jako by byly živé] a měsíc oteklý „as if with tears“ [jako od slz].³⁶⁾ Jelikož neexistuje básnický důvod, proč by stíny nemohly být živé a měsíc uslzený, můžeme v opatrných slovech „jako (by)“ vidět vliv diskurzivního prozaického vědomí nízké mimésis.

V rovině formální, kde symboly představují básnické obrazy nebo přírodní jevy, jež jsou předmětem nebo obsahem básně, je metafora analogií přirozeného poměru. Metafora je doslova juxta pozicí — říkáme jen „A, B“. Z hlediska deskriptivního tvrdíme, že „A je (jako) B“. Formálně však říkáme „A je jako B“. Analogie poměru tedy vyžaduje čtyři slova, z nichž dvěma je společný jeden faktor. Verš „hrdina byl lev“ jako forma vyjádření, jejímž vnitřním obsahem je příroda, tedy sděluje, že hrdina má k lidské odvaře stejný poměr jako lev k odvaze zvířat. Odvaha je přitom společným faktorem dvou slov.

V archetypální rovině, kde je symbol shlukem asociací, spojuje metafora dva samostatné obrazy, z nichž každý je konkrétním zástupcem nějaké třídy nebo druhu. Růže v Dantově „Ráji“ i růže v Yeatsových raných lyrických básních jsou ztotožňovány s různými věcmi, obě však zastupují všechny růže — samozřejmě básnické, nikoli botanické. Archetypální metafora tedy využívá takzvanou konkrétní univerzálii, tedy jednotlivost ztotožněnou s odpovídající třídou, například Wordswothův „tree of many one“ [jeden strom z mnoha]. V poezii ovšem neexistují žádné *skutečné* univerzálie, jen básnické. O všech čtyřech zmíněných aspektech metafory pojednává Aristotelés ve své *Poetice*, třebaže někdy jen stručně a kuse.

V anagogickém významu se metafora projevuje ve své radikální formě jako „A je B“. V této rovině se setkáváme s poezií v její celistvosti. Spojení „A je B“ lze hypoteticky

36) [Viz Walt Whitman: *Stébla trávy. Výbor poesie a prózy*. Přel. Jiří Kolář a Zdeněk Urbánek. Praha: Naše vojsko, 1956, s. 175.]

aplikovat na cokoli, protože neexistuje metafora, kterou by mohl čtenář předem zpochybňovat. Svět literatury je tedy světem, kde je každá věc potenciálně identická se všemi ostatními. To však neznamena, že jsou si kterékoli dva samostatné předměty podobné jako vejce vejci, ani že jsou identické. Identická nejsou ani dvojčata, protože pak by šlo o jednu a tutéž osobu. Dospělý muž nicméně cítí, že je toutéž osobou jako ve svých sedmi letech, třebaže obě podoby jeho identity, muž i chlapec, mají jen velmi málo podobných nebo obdobných rysů. Pokud jde o formu, obsah, osobnost, prostor a čas, muž i chlapec jsou zcela odlišní. Zmíněný obraz mě napadá jako jediná ilustrace procesu identifikace dvou samostatných forem. Poezie tedy postupuje, jako by všechny básnické obrazy byly obsaženy v jednom univerzálním textu. Totožnost je opakem podobnosti nebo obdoby a absolutní totožnost není uniformita ani monotónnost, ale jednota různých věcí.

Identifikace nepatří jen do struktury poezie, ale i do struktury literární kritiky, přinejmenším do komentáře. Interpret vytváří metaforickou strukturu snad ještě zřetelněji než básník. Když například svatý Pavel interpretuje příběh o Abrahamových ženách v Genesis, říká, že Agar „jest“ hora Sinai v Arábii.³⁷⁾ Jak říká Coleridge, poezie je identita vědění.³⁸⁾

Svět poezie je však světem literatury, nikoli samostatným existenciálním světem. Slovo apokalypsa znamená zjevení, a stává-li se umění apokalyptickým, zjevuje. Zjevuje nejen svou existencí, ale i svými prostředky: nepopisuje ani nereprezentuje pouhý obsah zjevení. Přejde-li básník a kritik od archetypální fáze k anagogii, přiblíží se fázi, jejíž vnější cíl může tvořit jen náboženství či něco obdobně nekonečného. Pokud smí básnická imaginace mluvit pouze o přirozenosti lidských a podlidských bytostí a neukázní se způsobem, jakým byla ukázněna imaginace Hardyho a Housmana,³⁹⁾ bývá stížena klaustrofobií. Básníci jsou šťastnější spíše ve službách náboženství než politiky, pro-

37) [Gal 4, 25.]

38) Viz *Coleridge's Miscellaneous Criticism*, ed. T. M. Raysor (1936), s. 343.

39) [Alfred Edward Housman (1859–1936) byl anglický básník, filolog a textolog.]

tože transcendentální a apokalyptická perspektiva náboženství představuje ohromnou emancipaci imaginativního ducha. Bacon před dávnými lety poznamenal: kdyby si lidé museli ke svému zármutku vybrat mezi ateismem a pověrou, vědec by si musel vybrat ateismus, ale básník pověru, neboť svým zmatením hodnot mu i pověra dává větší prostor než dogmatické popření imaginativního nekonečna. I to nejezoteričtější náboženství, i ta nejprimitivnější pověra přicházejí k básníkovi *jakožto* básníkovi jako duchové k Yeatsovi jen proto, aby poskytly metafory jeho poezii.

Studium literatury nás přivádí k chápání poezie jako imitace nekonečného společenského jednání a nekonečného lidského myšlení, k myslí člověka, který je všemi lidmi, a k univerzálnímu tvůrčímu slovu, které je všemi slovy. Z ontologického hlediska o tomto člověku a slovu můžeme jako kritici říct jen jediné: nemáme důvod předpokládat jejich existenci nebo neexistenci. Můžeme je nazvat božskými, chceme-li slovem božský označit neomezenou či projektovanou lidskou bytost. K tvrzením, jež z těchto představ vyvozují náboženství, však kritik *jakožto* kritik nemá co říct. Chce-li křesťanství ztotožňovat nekonečné Slovo a nekonečného Člověka z literárního světa se Slovem Božím, s osobou Ježíše Krista, s historickým Ježíšem, s biblí nebo s církevním dogmatem, kterýkoli básník nebo kritik to může přijmout, aniž by tím jeho dílo utrpělo — podle jeho povahy a situace tím dílo dokonce může získat větší jasnost a hloubku. Poezie jako celek však tato ztotožnění přijmout nemůže a totéž platí pro literární kritiku. Literární kritik, stejně jako historik, musí přistupovat ke každému náboženství stejně, jako přistupují jednotlivá náboženství k sobě navzájem: musí je chápat jako lidské hypotézy, ať už je v jiných kontextech považuje za cokoli. Rozprava o univerzálním Slově v úvodu upanišady Čhándógja (kde je symbolizuje posvátné slovo „Aum“) je pro literární vědu stejně důležitá i nicotná jako úvod čtvrtého evangelia. Coleridgeův názor, že cílem jeho kritické práce je „Logos“, byl jistě správný. Názor, že jeho básnický Logos bude nevyhnutelně obsažen v osobě Ježíše Krista a literární kritika se stane jakousi přirozenou teologií, již tak správný není.

Absolutní Logos kritiků se sám o sobě nikdy nemůže stát objektem víry nebo ontologickou osobou. Pojetí absolutního Slova předpokládá, že existuje něco jako řád slov a že kritika, která jej studuje, dává nebo by mohla dávat smysl. Aristotelova *Fyzika* končí představou nehybného prvního hybatele na okraji fyzického univerza. To v podstatě znamená, že fyzika má nějaké univerzum. Systematické studium pohybu by nebylo možné, kdyby všechny jeho fenomény neměly vztah k jednotlivým principům a kdyby tyto principy neměly vztah k absolutnímu jednotlivému principu, jenž není dalším fenoménem pohybu. Jestliže teologie ztotožňuje Aristotelova nehybného hybatele s tvořícím Bohem, je to její věc, fyziky se to netkne. Podobně jako středověcí myslitelé může i současný křesťansky orientovaný kritik chápat absolutní Slovo jako analogii Krista. V dané kultuře však může s literaturou souviset kterékoli náboženství, a kritika se proto musí držet zpátky. Literární věda zkrátka patří mezi vědy „humanitní“, které mohou — jak napovídá už jejich označení — na nadpřirozeno pohlížet jen z pozice člověka.

Velká podobnost anagogické kritiky s náboženstvím vedla mnohé k domněnce, že obě oblasti mohou být ve vzájemném vztahu pouze tehdy, pokud je jedna z nich nadřazena druhé. Ti, kdo budou podobně jako Coleridge upřednostňovat náboženství, povedou literární kritiku vstříc přirozené teologii. Ti, kdo si podobně jako Arnold zvolí kulturu, zredukují náboženství na zpředmětněný kulturní mýtus. Je však nutné, aby si obě oblasti zachovaly autonomii. Oblast kultury vkládá mezi náboženství a každodenní život celkovou vizi možností a na této celkovosti trvá, neboť každá snaha státní nebo náboženské moci kulturu jakkoli eliminovat se obrátí proti moci samotné. Kultura pomáhá náboženství potírat intelektuální modlářství, tedy neustále se vracející tendenci nahradit objekt náboženského uctívání jeho stávajícím významem a stávajícími postoji. Neměli argument na podporu nějaké náboženské nebo politické doktríny z intelektuálního hlediska čestný a nezaručuje-li autonomii logickému uvažování, postrádá jakoukoli hodnotu, stejně jako každý náboženský nebo politický mýtus,

jenž popírá autonomii kultury. Autonomii kultury lze pak přechodně definovat jako absolutní soubor imaginativních hypotéz společnosti a její tradice. Obrana autonomie kultury je podle mého soudu společenským úkolem „intelektuála“ v moderním světě: obhajoba její podřízenosti absolutní syntéze jakéhokoli druhu, ať už náboženského nebo politického, by byla skutečnou *trahison des clercs* [zradou vzdělanců].

Imaginativní kultura již ze své podstaty překonává hranice toho, co je přirozeně možné a morálně přijatelné. Argument, že v žádné dokonalé lidské společnosti není pro básníky místo, zůstává nevyvratitelný, i kdyby touto společností byl lid Boží. Dokud bude mít náboženství podobu jedné ze společenských institucí, bude umění omezovat úplně stejně, jako by je omezoval marxistický nebo platónský stát. I křesťanská teologie je revoluční dialektikou a nerozlučnou jednotou teorie a společenské praxe. Náboženství jako společenské instituce nemohou navzdory své rozšířené perspektivě *zahrnovat* umění neomezené hypotézy. Umění zase přes veškerou snahu zničit všechny existenciální překážky, jež se mu připlou do cesty, nemůže dost dobře nevyklouzat účinné kyseliny satiry, realismu, oplzlosti a fantazie. Umělec často zjišťuje, že „muss als Teufel schaffen“, jak říká Bůh ve *Faustovi*, což podle mě znamená něco víc než jen „pracovat jako ďábel“. Mezi náboženským vyjádřením „toto existuje“ a básnickým „předpokládejme však, že existuje i toto“ vždy musí být určité napětí, dokud se možné a skutečné nesetkají v nekonečnu. V dokonalém lidském státě básníky nikdo nechce, vždyť jak sami říkají: v Boží obci může strašáka tolerovat jedině sám Bůh.