

Petr Onufer

„KRITICKÉ TÁZÁNÍ SE NEPROVOZUJE POMOCÍ ORÁKULA“ (k dílu Williama K. Wimsatta)

Dnes již klasická studie Intencionální klam (The Intentional Fallacy, 1946) je podepsána dvěma autory: Williamem K. Wimsattem (1907–1975) a Monroem C. Beardsleym (1915–1985). O jejich autorském podílu lze jen spekulovat: knižně však Intencionální klam vyšel poprvé ve Wimsattově souboru studií *Jazyková ikona: studie o básnickém významu* (The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry, 1954), kde spolu s tematicky spřízněnou studií *Afektivní klam* (The Affective Fallacy, 1946) tvořil první oddíl knihy. Sám Wimsatt se v předmluvě Jazykové ikony vyjadřuje k celé věci takto: „Obzvláště se cítím zavázán Monroevi Beardsleymu, který se ke mně připojil při psaní prvních dvou esejí a který mě zapletl do téměř nepřetržité, někdy i let trvající debaty, jež dodnes patří k mým nejhezčím osobním zážitkům.“ Tak či onak, ve všech odborných pracích, které měl překladatel k dispozici (viz výběrová bibliografie), se Wimsattovi připsuje studie jako celek. Ze se Wimsatt na jejím autorství podílel rozhodujícím způsobem, se zde pravděpodobně už proto, že jeho pozdější dílo tvoří s Intencionálním klamem koherentní celek, na rozdíl od dalšího díla M. C. Beardsleyho. Básnické slovo, skutečnost básně, autonomnost textu, odmítnutí autorské explikace jakožto závazného interpretačního postupu apod., to vše jsou témata, jež zde Wimsatt začal a jímž se už nepřestal věnovat.

Austin Warren, spoluautor *Theorie literatury* (Theory of Literature, New York, 1946, česky Votobia, 1996, přel. M. Calda), označil v časopise Yale Review W. K. Wimsatta za jednoho ze dvou či tří nejlepších literárních teoretiků anglicky mluvícího světa. Jeho kolega René Wellek, druhý z autorů výše zmíněné knihy, šel ještě o něco dál: Wimsatta vidí rovnou jako klíčovou postavu poválečné americké literární kritiky. Ve svém monumentálním sedmisvazkovém díle *Historie moderní kritiky 1750–1950* (A History of Modern Criticism 1750–1950) věnoval Wellek Wimsattovi závěrečnou kapitolu šestého svazku s tím, že jde o kritika, jenž „nejlépe shrnul a formuloval revidovaná stanoviska „nové kritiky“, přestože se vlastně sám za ortodoxního „nového kritika“ nepovažoval. Citované tvrzení poukazuje na zvláštní postavení, jež Wimsatt v americké literární kritice zaujímal: stál jaksi *in-between*, mezi myšlenkovými proudy, a je proto těžké jej nějak zaškatulkovat. Mimo jiné i pro jeho

široký záběr: Wimsatt patřil k předním odborníkům na anglickou literaturu osmnáctého století (psal například o Samuelu Johnsonovi: *Styl prózy Samuelu Johnsona* /The Prose Style of Samuel Johnson, 1941/, Alexandru Popeovi: *Portréty Alexandra Popea* /The Portraits of Alexander Pope, 1966/ atd.), zabíral se literárněteoretickými otázkami (ve zmíněné Jazykové ikoně, v navazující knize *Ohavné protiklady* /Hateful Contraries, 1965/ a v posmrtně vydané práci *Den leopardů* /Day of the Leopards, 1976/), historii literární kritiky (v práci *Stručné dějiny literární kritiky* /Literary Criticism: A Short History, 1975/, společně s Cleanthem Brooksem) atd. Pokud bychom jej však mermomocí chtěli k nějakému myšlenkovému proudu zařadit, bylo by asi skutečně nejméně zkrslující vnímat jej právě v kontextu „nové kritiky“, jak to činí René Wellek. (Ostatně, s trochou nadsázky lze ono zmíněné Wimsattovo postavení mezi chápat jako naplnění jednoho ze základních novokritických požadavků na po-
dařené dílo, totiž jako „smíření rozporů“.)

S „novou kritikou“ spojuje Wimsatta především jeho pečlivě interpretační úsilí, založené na *close reading* a s tím související zaměření na poezii, snaha o „objektivnost“ při posuzování literárních děl a důraz kladený na jazykovou strukturu i slovo — jak naznačuje už název jeho rané a zřejmě nejznámější práce: *Jazyková ikona: studie o básnickém významu*. Dodejme, že výrazu „ikona“ užívá Wimsatt výhradně v peircovském (respektive morrisovském), tj. smířlivém smyslu, v žádném případě jím nechce vyvolat nějaké náboženské konotace. Máloco je mu totiž více proti mysli než snaha učinit ze slova fetiš a z literatury náboženství: „prorocství“ Matthewa Arnolda, podle něhož má být náboženství nahrazeno poezií, označuje za „odporné“; z obdobných důvodů zatracuje i jungovskou „mytologickou“ kritiku, reprezentovanou jmény jako Northrop Frye či Leslie Fiedler. Více než nějaký literárněteoretický systém se zde projevuje Wimsattovo katolictví: myšlení, které stavi umění nad řád, myšlení, které se řádu vymyká, je pro něho nepřijatelné.

Jako každý vyhraněné dílo vzbuzovalo samozřejmě i to Wimsattovo celou řadu polemických reakcí: jeho kritici mu vyčítali leccos, od neúcty k autorskému úsilí přes staromilství či „těžkopádnou“ argumentaci až po zaslepený formalismus. Snad největší množství polemických ohlasů vzbudil právě Intencionální klam; za všechny jmenujeme alespoň studii už zmíněvaného Leslieho Fiedlera *Archetype a signatura* (Archetype and Signature, 1951, česky: Souvislosti č. 1–2/2002). Intencionální klam ostatně označuje za „poněkud nevyrovnaný článek“ i René Wellek, ačkoli jinak mluví o kritické díle s nejvyšším respektem. Nutno ovšem podotknout, že sám Wimsatt některá svá tvrzení obažená v Intencionálním klamu později do určité míry korigoval, dokonce je mně ubral i na břitkosti formulací týkajících se autorského záměru. (Člověk si tu chce nepochybně vzpomenout na to, jak v pokročilém věku zmiřoval mnohá svá tvrzení z mladých let T. S. Eliot: smířlivost je zdá se údělem stárnoucích kritiků, a to nejen těch „nových“.)

Přes to všechno stojí Wimsattova raná studie za pozornost. Přinejmenším proto, že — navzdory psychoanalytické kritice, jež ji šňahem odmítala; navzdory dekonstrukci, již někdy sloužila za terč, jindy za munici; navzdory teorii intertextuality, jež

ji považovala za naivní — zas tolik nezestárila. Alespoň pro nás ne: otevřeme-li dnes české literární časopisy (o novinách nemluvě), najdeme tam — v různé podobě a s různou četností — právě tu argumentaci, proti níž Wimsatt tolik brojí. právě ten „intencionalismus“, jež lze charakterizovat onou magicou „formulkou“: „Abychom posoudili básníkův výkon, musíme vědět, co zamýšlel.“

VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE

- Bloom, Harold (ed.): *The Art of the Critic*, vol. 9, New York 1990.
 Brady, Frank — Palmer, John — Price, Martin (eds): *Literary Theory and Structure. Essays in Honor of W. K. Wimsatt*, New Haven 1973.
 Fiedler, Leslie: Archetype and Signature, *Seewanee Review*, 1951, česky „Archetyp a signatura“, přel. Petr Onufel, in *Souvislosti* č. 1—2/2002, s. 221—235.
 Hilský, Martin: *Angloamerická „nová kritika“*, Praha 1976.
 Welke, René: „William K. Wimsatt“, in *A History of Modern Criticism 1750—1950*, vol. VI., New Haven 1986, 281—293.
 Wimsatt, William K.: *Day of the Leopards*, New Haven 1976.
 Wimsatt, William K.: *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, New York 1954.
 Wimsatt, William K. — Brooks, Cleanth: *Literary Criticism: A Short History*, Chicago 1957.

William K. Wimsatt, Monroe C. Beardsley INTENCIONÁLNÍ KLAM

I

Nárok autorského „záměru“ na kritické posouzení byl v poslední době několikrát zpochybněn, zejména v diskusi nazvané *Osobní hereze* a vedené mezi pány profesory Lewisem a Tillyardem. Přesto lze pochybovat o tom, jestli se onen nárok a většina jeho romantických důsledků staly předmětem nějakého rozsáhlejšího zkoumání. Autoři této stati daný problém nadnesli ve *Slovníku literární kritiky*, v krátkém textu nazvaném „Záměr“, avšak nebyli s to sledovat jeho implikace nějak zevrubněji. Tvrdili jsme tehdy, že coby měřítko pro posuzování úspěšnosti literárního uměleckého díla není úmysl či záměr autora ani platný, ani žádoucí, a máme za to, že se tento princip v dějinách kritických postupů různým způsobem hluboce projevuje. Jde totiž o princip, který — ať už jej odmítneme či přijmeme za svůj — odkazuje k opačným pólům klasicistního „napodobení“ a romantického výrazu. Přinášeli s sebou celou řadu konkrétních pravd týkajících se inspirace, autentičnosti, biografie, literární vědy i mnohých tendencí v současné poezii, především její aluzivnosti. A konečně i v literární kritice se jen stěží najde problém, u něhož by kritikův přístup nebyl určen jeho vnímáním „záměru“.

„Záměr“, ve významu, jež tu budeme používat, odpovídá tomu, co *ten či onen zamýšlel*, jak praví více či méně explicitně přijímaná formula. „Abychom posoudili básníkův výkon, musíme vědět, co zamýšlel.“ Záměr je tedy úmysl či plán zrozený v autorově mysli. Má evidentně blízko k autorově přístupu k vlastnímu dílu, k tomu, jak se cítil, k tomu, co ho k psaní vlastně přimělo.

Naši diskusi proto začneme sadou tvrzení, zhuštěných a zobecněných natolik, že je pokládáme za axiomatické.

1. Báseň nevzniká náhodou. Slova básně, jak poznamenal profesor Stoll, se rodí v hlavě, netahají se z klobouku. Přesto však z tvrzení, že zamýšlejší intelekt je *příčinou* básně, nutně nevyplývá, že by se měl úmysl či záměr stát *měřítkem*, podle něhož bude kritik posuzovat hodnotu básníkovy výkonu.

1. *Dictionary of World Literature*, Joseph T. Shipley (ed.), New York 1942, s. 326—329.

2. Vnučuje se otázka, jak chce kritik na otázku po záměru získat odpověď. Jak vlastně zjistí, oč se básník snažil? Pokud totiž básník ve svém úsilí uspěl, pak to, oč se snažil, ukazuje báseň sama. A pokud neuspěl, pak báseň jeho záměr adekvátně nedokládá, a kritik se tudíž musí vydat za hranice básně – za dokladem záměru, který se v básni uspokojivě nenaplnil. *Jen jediné věci je třeba bedlivě se střežit*,³ říká jeden významný intencionalista⁴, a právě v tom bodě si jeho teorie protřepe, *totiž že básníkův záměr se musí posuzovat v okamžiku tvůrčího aktu, to jest uměním básně same*,“

3. Posuzovat báseň je stejně jako posuzovat pudink či stroj. Člověk od ní chce, aby fungovala. Záměr tvůrce artefaktu dovozujeme jen díky tomu, že artefakt funguje. *Báseň nemá znamenat, má být*. Báseň může být jen skrze svůj význam – jelikož je jejím médiem jsou slova –, avšak přesto je, prostě je, v tom smyslu, že nás nic neopravňuje ke tázání, jaká její část je zapsaná či plánovaná. Poezie je totiž výkonem stylu, jímž se v okamžiku shromáždí celý komplex významů. Poezie slaví úspěch proto, že všechno či většina z toho, co je v ní řečeno či naznačeno, je relevantní; a to irrelevantní je odstraněno, zrovna jako žmolky z pudinku či „mouchy“ ze soustrojí. V tomto ohledu se poezie liší od praktických sdělení; ta slaví úspěch pouze a jedině tehdy, když jejich záměr dovodíme správně. Jsou tedy abstraktnější než poezie.

4. Význam básně může být samozřejmě osobní, v tom smyslu, že báseň vyjadřuje osobnost či duševní stav spíše než hmotný předmět, jako například jablko. Jenže i krátká lyrická báseň je dramatická, je reakcí mluvčího (ať je koncipován sebaobstraktněji) na určitou situaci (ať je sebevic zobecněná). Myšlenky a postupy básně bychom proto ihned měli přisuzovat dramatickému mluvčímu, a když už i autorovi, pak jediné skrze biografický odkaz.

5. V určitém smyslu může autor revizi své práce dosáhnout svého původního záměru lépe. Jde však o velmi abstraktní smysl. Autor totiž zamýšlel napsat lepší dílo, lepší dílo jistého druhu, a teď to tedy dokázal. Ale z toho přece vyplývá, že jeho původní konkrétní záměr vlastně jeho záměrem nebyl. *Provdá, toho člověka jsme hledali*,⁵ připouští venkovský konstábl Thomase Hardyho, *„a přece to není tentýž člověk, kterého jsme hledali. Protože člověk, kterého jsme hledali, není ten člověk, kterého jsme chtěli.“*

„Cožpak snad neplatí, že kritik je soudce,“ ptá se zas profesor Stoll, *„jenž nezkoumá vlastní vědomí, nýbrž určuje autorovu významy či záměry, jako by báseň byla zavěť, smlouvou či ustanovením? Kritikovi báseň nepatří.“* Precizně tak diagnostikuje dvě podoby nezodpovědnosti, přičemž sám dává přednost jen jedné. My se na věc díváme jinak. Báseň nepatří kritikovi, ale ani autorovi (od autora se totiž oddělí při svém zrodu a vydává se do světa sama, aniž je v autorově moci něco s ní zamýšlet či kontrolovat ji). Báseň patří veřejnosti. Výraz ji totiž dává jazyk, to podivné veřejné vlastnictví, a báseň vypráví o lidském bytí, tj. o předmětu veřejného vědění. Co se pak o básni říká, podléhá stejnému zkoumání jako kterýkoli jiný výrok z oblasti lingvistiky či obecné psychologie.

2. J. E. Spingarn, „The New Criticism“, in *Criticism in America*, New York 1924, s. 24–25.

Ananda K. Coomaraswamy, kritik našeho textu ze *Slovníku literární kritiky*, je toho názoru³, že se na umělecké dílo lze tázat dvojím způsobem: (1) zda umělec dostal svému záměru, (2) zda umělecké dílo „*vůbec mělo být vytvořeno*“, a zda je tudíž „*hodno přežít*“. Příklad (2), tvrdí Coomaraswamy, není „kritika uměleckého díla jakožto uměleckého díla“, ale spíše kritika morální; o uměleckou kritiku jde v případě (1). My však tvrdíme, že (2) nemusí být morální kritika: že zjistit, zda jsou umělecká díla hodna přežít a zda měla být vytvořena, lze i jinak, totiž pomocí objektivní kritiky uměleckých děl jako takových, pomocí kritiky, jež nám umožní rozlišit mezi podařenou vraždou a podařenou básní. Podařená vražda je příklad, který používá Coomaraswamy, a v jeho systému je mezi vraždou a básní rozdíl toliko „morální“, nikoli „umělecký“, neboť zdaří-li se obojí podle plánu, jde o „umělecký“ úspěch. My tvrdíme, že (2) je hodnotnější způsob tázání než (1), a vzhledem k tomu, že dokáže – na rozdíl od případu (1) – odlišit poezii od vraždy, náleží označení „umělecká kritika“ po právu jemu.

II

Konstatování, že intencionální klam je záležitost romantická, bude spíše definicí než literárněhistorickým výrokem. Když rétor v prvním století po Kristu napíše, že „*vznešenost je ozvěnou velké duše*“, anebo když nám sdělí, že „*Homér vstupuje do vznešených skutků svých hrdinů*“ a „*sdílí zplna inspiraci bojem*“, nepřekvapí nás zjištění, že Salisbury tohoto rétora považuje za vzdáleného zvěstovatele romantismu a že jej srdečně zdraví. Člověk by si mohl s chutí podebatovat o tom, zda lze označit Longina za romantika, není však pochyb, že tomu tak v určitém smyslu je.

Goethe stanovuje pro „*konstruktivní kritiku*“ tři otázky: „*Co se autor rozhodl vykonat? Byl jeho úmysl rozumný a jasný? A nakolik v jeho provedení uspěl?*“ Vynecháme-li prostřední otázku, dostane se nám v podstatě systému Croceova – vyvrcholení a výsostného filosofického vyjádření romantismu. Krásné je podle něj úspěšné užití intuíce, osklivé zas to neúspěšné; to intuíce čili soukromá stránka umění je pravým estetickým faktem, médium čili veřejná stránka však estetiznu vůbec nepodléhá.

V bazilice Santa Maria Novella sice pořad visí Cimabueova Madonna; hovoří však k dnešním návštěvníkům stejně jako k Florentinům třináctého století?

„Historická interpretace se v nás snaží [...] znovuvytvořit psychologické podmínky, jež se v průběhu dějin proměnily. Umožňuje nám tím vidět umělecké dílo (fyzický objekt) tak, jak jej jeho autor viděl v okamžiku jeho vytvoření.“⁴

3. Amanda K. Coomaraswamy, „Intention“, in *American Bookman*, I, 1944, s. 41–48.

4. Je ovšem pravda, že Croce sám se ve svých dílech Ariosto, Shakespeare a Corneille, Obrana poezie i jinde použil do přesvědčivých polemik s určitým druhem emotivně zabarveného genetismu; přesto jeho *Estetika* ke kognitivnímu intencionalismu silně inklinuje.

První zvýraznění je Croceho, druhé naše. Výsledkem Croceho systému je dvojnásobný důraz kladený na historii. Tvoří-li takové pasáže výchozí pozici, může kritik sepsat pěknou analýzu významu „ducha“ Shakespearovy či Corneillovy hry – což je činnost, která vyžaduje pečlivé studium historie, nicméně stále zůstává estetickou kritikou –, anebo se může stejně hodnověrně pustit do eseje sociologické, biografické či jinak neestetické a historizující.

III

„[...] šel [jsem] k básníkům, jak tragédií, tak dithyrambů i k ostatním [...] Probíraje tedy jejich básně, o kterých se mi zdálo, že jsou od nich nejlépe vypracovány, vytvářel se jich, co jimi myslí [...] Tu se vám stýdlím povědět, občané, pravdu [...] Bez-málo všichni, kteří při tom byli, dovedli o nich lépe mluvit než básníci sami o svých vlastních výtvorech. Poznal jsem tedy zanedlouho zase i o básnících, že netvoří svá díla moudrostí, nýbrž jakýmsi přirozeným nadáním a nadchnutí bohem.“

Ona opakovaně vyslovovaná nedůvěra vůči básníkům, již slyšíme od Sókrata, je snad součástí přísného asketismu, který bychom jen stěží chtěli sdílet; přesto Platónův Sókrates nahlédl pravdu o básnické myslí, pravdu, kterou už svět vidí jen zřídka – i proto, že tolik kritiky, a začasto té nejinspirativnější a nejpřipomínanější, vzešlo od básníků samých.

Básníci ovšem odkaziva uměli vyslovit leccos, co by kritik s profesorem nesvedli a nemohli; jejich poselství vzrušovalo víc: poezie by prý měla vznikat přirozeně, tak jako listí na stromech, poezie je prý lávou imaginace či pokojným usebráním emocí. Je však zapotřebí uvědomit si podstatu a závažnost takovýchto svědčení. Mezi takovými vyjádřeními a jakýmsi upřímnými radami, jež autoři tak často dávají, je totiž jen nepatrně odstiněný rozdíl. K tomu Edward Young, Carlyle, Walter Pater:

„Z etiky znám dvě zlatá pravidla, jež jsou neméně zlatá v kompozici i v životě.
1. Poznej sám sebe; 2. Važ si sám sebe.“

„K nalezení a udržení čtenářů je třeba znát toto velké tajemství: nechť je ten, kdo chce dojmout a přesvědčit ostatní, napřed dojat a přesvědčen sám. Horatiovo pravidlo Si vis me flere lze použít i v širším než doslovném smyslu. Každému básníku, každému spisovateli můžeme říci: Buď pravdivý, chceš-li, aby ti věřili.“

„Pravda! Bez té nemůže být žádné hodnoty, žádné dovednosti. A co víc, všechna krása není než jemností pravdy, a to, čemu říkáme vyjádření, než jemnějším způsobem říci ve vztahu k oné vnitřní vizi.“

[5. Obrana Sókrata, přeložil František Novotný, Praha, OIKOYMENH 2003, s. 48 – pozn. překladatele.]

A takovýto obrázek předkládá Housmanova malá rukověť básnické mysli:

„Poté, co jsem si u oběda dal půllitr piva – pivo je mozkovým sedativem a odpoledne jsou pro mne nejméně intelektuální části života –, vypravil jsem se na dvou- anebo tříhodinovou procházku. A jak jsem si tak vykračoval, nemyslel na nic konkrétního, jen se tak dával na věci kolem a pozoroval postup ročních dob, na mysl mi s náhlou a neočekávanou nálehavostí plynuly tu jeden dva verše, ondy celá sloka najednou.“

Toto je logické završení výše citované série výroků. Máme tu vyznání popisující, jak se básně píšou, vyznání, které by jakožto definice poezie obstálo stejně dobře jako ono „pokojné usebrání emocí“ – a které by si také mladý básník jakožto praktického zásadu klidně mohl vzít k srdci. Dej si půllitr piva, dopřej si odpočinku, jdi na procházku, na nic konkrétního nemysli, divěj se na věci, oddej se sobě samému, pravdu hledej ve vlastní duši, naslouchej zvuku svého vnitřního hlasu, objev a vyjev vraie věřit.

Bude nespíš pravda, že pro básníky jsou to skvělé rady. Mladistvá imaginace zažehnutá Wordsworthem či Carlylem bude mít pravděpodobně k básněni mnohem blíž než mysl studenta unuděného Aristotelem či Richardsem. Umění, jak inspirovat básníky, či jak alespoň v mladých lidech vzbudit cosi poezii podobného, pokročilo za našich dnů pravděpodobně mnohem dál než kdy předtím. Zajímavým dokladem toho, co dokáže udělat i dítě, jsou například sbírky tvůrčího psaní, jaké vydává Lincoln School.⁶ Ale to vše zdá se spadat do oblasti umění vzdáleného kritice – do disciplíny psychologické, do systému rozvoje osobnosti, do jakési jógy, již by si snad mladý básník mohl ku svému prospěchu povšimnout, jež však nemá se schopností veřejně hodnotit básně nic společného.

Coleridge a Arnold byli lepší kritici než většina básníků, a pokud u Arnolda a snad i u Coleridge způsobily kritické sklonky vyschnutí poezie, není to v rozporu s naším tvrzením, že se posuzování básní liší od umění psát je. Coleridge nám sice nabízl klisovité „utišující“ příběhy a prozrazuje nám své, nač mu sily stačí, o genezi básně, které říká „psychologická zvláštnost“, avšak jeho definice poezie a básnické „imaginace“ lze jinde nalézt vyjádřeny docela jinak.

Velice by se tedy hodilo, kdyby se mezi hesla intencionální školy – jako například „upřímnost“, „věrnost“, spontánnost“, „autentičnost“, „opravdovost“ či „originalita“ – a termíny jako „integrita“, „relevantnost“, „jednota“, „funkce“, „dospělost“, „lehkost“, „adekvátnost“ či jiné přesněji, hodnotití termíny dalo položit rovnítko – jinými slovy, kdyby „výraz“ znamenal vždy estetický počín. Jenže tak tomu není. „Estetické“ umění, říká profesor Cour Ducas, duchaplný teoretik výrazu, je prý vědomé zpředmětnění pocitů, při němž je kritickým momentem jeho vnitřní součást.

6. Viz Hughes Mearns, *Creative Youth*, Garden City 1925, zvl. s. 10, 27–29. Básnické inspiraci se v poslední době věnuje značná pozornost – srov. například Rosamond E. M. Harding, *An Anatomy of Inspiration*, Cambridge 1940; Julius Portnoy, *A Psychology of Art Creation*, Philadelphia, 1942; Rudolf Arnheim et al., *Poets at Work*, New York 1947; Phyllis Bartlett, *Poems in Process*, New York 1951; Brewster Ghiselin (ed.), *The Creative Process: A Symposium*, Berkeley and Los Angeles 1952.

Není-li ono zpředmětnění adekvátní, umělec jej poopraví. To však může znamenat, že co do zpředmětnění nitra onen dřívější pokus neuspěl, případně „to také může znamenat, že slo o úspěšné zpředmětnění nitra, které jsme však, když se proti nám jasně postavilo, zavrhl o popření ve prospěch zpředmětnění jiného.“⁷ Jaké je ale měřítko, podle něhož zavrhuje a popíráme nitro? To už profesor Ducassee neřká. Ať už je však jakékoli, je v definici umění toto měřítko jednou ze složek, kterou na zpředmětnění zredukovat nelze. Hodnocení uměleckého díla zůstává veřejné; dílo se poměruje něčím vně autora.

IV

Existuje kritika poezie a existuje také autorská psychologie, která na sebe – pokud ji vztáhneme k přítomnosti či budoucnosti – bere podobu inspirativní propagace; i autorská psychologie však může být historická, a potom se stává literární biografií, což je sám o sobě zcela legitimní a atraktivní předmět studia, jeden z možných přístupů k osobnosti (jak by řekl profesor Tillyard), přičemž básně je pouze přístupem obdobným. Ono osobní pojetí, odlišující se od disciplin poetických, však lze v říši literární vědy vymezit i bez postranních úmyslů.

Z hlediska významu básně se od sebe také liší vnitřní a vnější výpověď. A pouze verbálním a povrchním paradoxem jsou tvrzení, že (1) co je vnitřní, je zároveň veřejné: lze to odhalit skrze sémantiku a syntax básně, skrze naši obvyklou znalost jazyka, skrze mluvnice, slovníky a všechnu literaturu, která je jejich zdrojem, obecně řečeno skrze vše, co vytváří jazyk a kulturu; zatímco (2) co je vnější, je soukromé či idiosynkratické, neboť to není součástí díla coby jazykového faktu: sestává totiž z odhalení (třebas v časopisech, v dopisech či v převyprávěných rozhovorech) toho, jak či proč ten který básník vytvořil tu či onu básně – pro kterou dámu psal, na kterém trávníku přitom seděl, případně o smrti kterého přítele či příbuzného vypráví. Lze také vypořazovat (3) jakýsi prostřední druh výpovědi, týkající se charakteru autora či soukromých a polosoukromých významů, jež slovům či tématům přisvojuje autor či klišé, k níž náležel. Slovní význam přitom patří do historie slov; a biografie autora, jeho použití slova či asociace, jež pro něj slovo má, jsou za součástí historie světa a jeho významu.⁸ Tyto tři druhy výpovědi, zejména (2) a (3), se však navzájem natolik jemně prostupují, že není vždy snadné vést mezi jednotlivými příklady čáru; a odstup pro kritiku vyvstává potíže. Užití výpovědi biografické s sebou nemusí nést intencionalismus, neboť sice může jít o výpověď o tom, co autor zamýšlel, ale také o významech jeho slov a o dramatické podstatě jeho výtvaru. Na druhou stranu však o tohle

všechno jít nemusí. A kritik, který se zabývá výpovědní typu (1) a okrajově také typu (3), vytvoří v dlouhodobé perspektivě rozdílný druh komentáře než ten, který se zabývá typy (2) a (3), zejména když se (3) mísí s (2).

Kupříkladu celý ten nabýlanský parádemarš knižky *Cesta do Xanadu* od profesora Lowese se odbová v prostoru ohraničeném typy (2) a (3), případně nebojácně křížuje romantický prostor typu (2). „Kublaj Chán,“ tvrdí profesor Lowes, „je utkáán z víze, ale každický obraz objevující se v jeho osobě se už předtím někde vyskytl. A zdá se, že na jeho návratu není nic nahodilého či libovolného.“ Tento výrok není docela jasný – a to ani tehdy ne, když profesor Lowes vysvětluje, že už předem existovaly jakési trsy asociací, podobné vázaným atomům, které se pak v hluboké studnici Coleridgeovy paměti svázaly do komplexního vztahu s jinými trsy a poté byly vyvrženy v podobě básni. Pokud by totiž na způsobu, jakým se obrazy vrací na povrch, opravdu nebylo nic „nahodilého či libovolného“, mohlo by to znamenat, že (1) Coleridge nedokázal vytvořit něco, co už předtím neměl, že byl ve svém tvůrčím úsilí omezen tím, co četl nebo jinak prožil, anebo že (2) byl po absorbování jistých trsů předstát nucen vydat je ze sebe právě tak, jak to učinil, a že tedy lze popsat hodnotu básně pomocí zkušenosti, již musel vykreslit. S dvěma naposledy zmíněnými hypotézami (jde o jakousi posedlost asociacemi, kterou ve svém díle *Biographia* odmít sám Coleridge) nelze souhlasit. Nepochybně přece existovaly i jiné kombinace, jiné básně, až u lepších či horších, jež také napsali lidé, kteří četli Bartrama, Purchase, Bruce a Milтона. A toto bude platit, i kdyby se už tak objevuhodný soupis Coleridgeovy teby díky budoucímu bádání rozrostl sebeciv. Navíc profesor Lowes zdá se předstírá, že nám jeho květnaté flokulce (podobné té citované) či názvy kapitol (jako například Utvářející duch či Kouzelná syntéza) prozrazují o samotných básních nesmírně mnoho; skutečnost je však jiná.

V oněch elegantních názevch kapitol se skrývá jakýsi osídlný příslib změny; člověk čeká, že se ve výkladu pokročí do nové fáze, a přitom se mu dostane – dalších a dalších zdrojů, dalšího a dalšího povídání o „produdici podstatě asociace.“⁹

„Wohin der Weg?“ tímto mottem profesor Lowes svou knihu předznamenal. „Kein Weg! Ins Unbetretene.“ Nutno konstatovat, že právě proto, že je *unbetreten*, neprošlápaná, vede ta cesta pryč od básně. Bartramovy *Cesty* sice obsahují celou řadu poznátek o historii určitých slov a určitých romantických konceptů, jež se objevují v Kublaj Chánovi. A velká část oné historie pak přešla či postupně přecházela do samotné látky našeho jazyka. Je snad možné, že ten, kdo Bartrama četl, ocení básně víc než ten, kdo jej nečetl. Nebo snad bude někdo díky vyhledání výraziva z Kublaj Chána ve slovníku či díky přečtení citovaných knih znát básně lépe. Básni samotné však mnoho nepřidá, budeme-li vědět, že Bartrama četl i Coleridge. Existuje celý soubor života, smyslové a duševní zkušenosti, který podkládá a v určitém smyslu zapřičiňuje každou básně, ale nemůže a nepotřebuje být rozpoznán ve slovní, a tedy

7. Curt Ducassee, *The Philosophy of Art*, New York 1929, s. 116.

8. A pokud souzní s přírodním vzorcem básně, může k uchopení významu přispět i historie slov, jež se odehrála až poté, co byla básně napsána; jen kvůli předsudku o záměru by taková historie neměla zůstat stranou.

9. Pro čtenáře se zájem o studium básně budou patrně nejužitečnější kapitoly VII (Vzorec básně) a XVI (Známa a povědomá krajina).

intelektuální skladbě, kterou báseň je. Činnost naší mysli odřezává kořeny všem objektům naší rozmanité zkušenosti i veškeré jednotě, činnost naší mysli rozpouští kontext — jinak bychom totiž o žádných objektech či idejích vůbec hovořit nemohli.

Je velmi pravděpodobné, že objemná kniha profesora Lowese neobsahuje nic, co by mohlo čtenářský zážitek z *Písně o starém námořníku* či z Kublaj Chána zmenšit. Teď si však ukážeme případ, kdy přílišná zaujatost typem (3) vede tak daleko, že zkrásil kritikův úsudek o básní (i když zde nejde o tak markantní případ, jako jsou ty, které dnes nalézáme po našich literárních časopisech).

V jedné slavné básní Johna Donna se objevuje toto čtyřverší:

*„Pohyb zemský strach jen přináší a děs,
jaký kdy význam měl, to člověk neví,
však nenadálé otřesy nebes
nevinné jsou, ač obrovské se jeví.“*

Před nedávnem napsal v důkladném pojednání o Donnově učenosti jeden kritik o tomto čtyřverší následující:

„Emocionálního tepu situace se [Donne] dotýká umnou aluzí ke staré a nové astronomii [...] Nejradikálnějším principem nové astronomie je „pohyb zemský“; nejkomplexnějším pohybem té staré zase „otřesy nebes“ [...] Básník musí vyzvat svou milou, aby se po jeho odchodu uklidnila a utišila; a obraz založený na naposledy zmíněném pohybu (otřesy) a hluboce zakořeněný v tradiční astronomii příhodně naznačuje napětí dané chvíle, aniž vzbouzí „strach a děs“ implicitně obsažený v obrazu pohyblivci se země.“¹⁰

Celý výklad je hodnověrný a vychází z dobře doložené tézy, že se Donne hluboce zasloužil o novou astronomii a její ohlas v oblasti teologie. V různých dilech přý Donne prokazuje znalost Keplerova díla *De stella nova*, Galileovy práce *Siderius nuncius*, knihy Williama Gilberta *De magnetie* či Claviova komentáře k Sacroboscově pojednání *De sphaera*. K nové vědě odkazuje i ve svém Kázání v Paul's Cross či v dopise siru Henrymu Goodyerovi. V básní *Výročí* píše, že „nová filosofie nám klade otázky“. V básní *Elegie na prince Jindřicha* zas říká, že „seběmenší záchvěv nitra“ světem „otřásá“.

Namítnout něco na taková tvrzení je obtížné, a použít přitom argumenty téže povahy nemožné. Není důvod, proč by Donne nebyl mohl napsat sloku, v níž by dva druhy nebeského pohybu vyjadřovaly dvě různé emoce při loučení. A jestliže se do astronomických metafor ponoříme docela a budeme vnímat Donna jen na jejich pozadí, možná i uvěříme, že tak onu sloku napsal. Ale ještě nám zbývá sám text, onen analyzovatelný nositel komplikované metafory; ještě se musíme vypořádat s ním. A pak lze

vypozorovat: (1) že pohyb země je podle kopernikovské teorie pohybem nebeským, tj. plynulým a pravidelným, a jakkoli může vyvolávat náboženské či filosofické obavy, nemůže být spojován s nepravdivostí a pozemskostí onoho prudkého hnutí, jemuž se mluvčí básně snaží zabránit; (2) že existuje i jiný pohyb země, totiž zemětřesení, které se vyznačuje právě těmito vlastnostmi a bývá spojováno s přívalem slz a bouří vzhledů ve druhé sloce básně; (3) že „otřesy nebes“ jsou náležitým protějškem zemětřesení, jelikož v obou případech jde o třes či vibraci; a že se sice oproti zemětřesení jeví „otřesy nebes“ obrovské, nejsou však o mnoho větší (dají-li se dva takové druhy pohybu porovnávat) než pohyb, který země vykoná za rok; (4) že úvaha, „jaký kdy význam“ to celé mělo, nasvědčuje tomu, že je daná událost minulostí, jako zemětřesení, nikoli jako neustále se opakující nebeský pohyb země. Poznáni Donnova zájmu o novou vědu snad může odkrýt nový významový odstín či podtext inkriminované básně, ačkoli i toto tvrzení jde proti duchu básnického slova. Avšak učinit z heliocentrické a geocentrické antiteze jádro metafory znamená znevažovat anglický jazyk, upřednostňovat soukromou výpověď na úkor veřejné, vnější na úkor vnitřní.

V

Přináší-li se sebou rozdíl mezi jednotlivými druhy výpovědi jistě důsledky pro historického kritika, přináší je v nemalší míře i pro současného básníka a jeho kritiky. Připadne — vzhledem k tomu, že každé pravidlo určené básníku je jen jinou stranou soudu kritikova a že minulost je doménou vědce, a kritikovu, zatímco budoucnost a přítomnost náleží básníku a kritickým arbitřům vkusu — můžeme konstatovat, že problémům, jež v literární vědě vyvolává intencionální klam, odpovídají ve světě progresivního experimentu problémy jiné.

Na intencionálním klamu je tak kupříkladu nejspíš založen nesprávný soud v otázce „aluzivnosti“, již tak nálehavě klade poezie Eliotova. Četnost a hloubka literární aluze v poezii Eliotově i dalších dovedla ke *Zlaté ratoletě* a alžbětinskému dramatu tolik lidí pachticích se za plnými významy, že se jaksí samozřejmě vžil názor, že pokud nevyšleďujeme, co ten který básník četl, nepochopíme, co tvrdí — což je přesvědčení intencionálními implikacemi přímo prodchnuté. Zdravý postoj, jenž celou potíž částečně řeší, tu zaujmá F. O. Matthiessen:

„Naslouchá-li člověk při čtení těmto řádkům pozorně a je-li sdostatek citlivý k náhlým obrátům jejich směřování, toto směřování má samo o sobě a patřičně živě zprostředkuje kontrast mezi opravdovou Temží a její idealizovanou vizí z dob, než protékala megalopolí, lhostejno, zda čtenář pozná, že použitý refrén pochází od Shakespeara či nik.“

Eliotovy aluze fungují, když je rozpoznáme — a do značné míry i tehdy, když je ne rozpoznáme, a to díky své působivosti a síle.

¹⁰ Charles M. Coffin, *John Donne and the New Philosophy*, New York 1927, 92–98.

Občas ale zjistíme, že jsou aluze podpořeny poznámkami; zajímavou otázkou pak je, zda poznámky slouží k tomu, aby nás dovedly někam, kde se nám dostane poučení, anebo zda jsou spíš světybnyými ukazateli poukazujícími na povahu aluzí. „*Téměř vše důležité [...] co je potřeba vědět, abychom mohli Poustou zemi ocenit*“, poznamenává Mathiessen na adresu knihy slečny Westonové, „*je včleněno do struktury básně samé či do Eliotových Poznámek*.“ Připustíme-li, že toto tvrzení platí, může se nám začít zdát, že přamálo záleží na tom, jestli si Eliot své zdroje vymyslel (tak jako si Sir Walter Scott vymýšlel předznamenání svých kapitol s tím, že pocházejí ze „starých her“ a „anonymních autorů“, případně jako když Coleridge připojil na okraj textu *Pisně o starém námořníkovi* glosy). Aluze na Danta, Webstera, Marvella či Baudelairea sice nepochybně přinášejí něco navíc, neboť tito autoři existovali, je však sporné, zda lze říci totéž o aluzi na téměř zapadlého Alžbětince:

„Zaždy ale občas zaznívá mi
zvuk out a trubek, Sweeney odvážá se
až k paní Porterové ve studánce.“¹¹

„Srov. Day, *Parlament včel*“, říká v Poznámkách Eliot,

„Když posloucháte, náhle zaslechnete
zvuk rohů, lovu, který přivést chce
Actaeona k Dianě ve studánce,
kde všichni spatří její nahou kůži.“¹²

Ironií zavrhuje sama citace: kdyby byl ty verše napsal sám Eliot, aby si tak opatřil patřičné pozadí – což si lze celkem snadno představit –, neubralo by jim to nic na platnosti. Podezření ještě vzroste po přečtení následující Eliotovy poznámky: „*Neznám původ balady, z níž pocházejí tyto verše: dostala se ke mně z australského Sydney*.“ Důležitým slovem této poznámky – odkazující na paní Porterové a její dceři, jež si myjí nohy v sodovce – je „balada“. Kdyby totiž bylo lze cítit „baladitost“ z veršů samých, nebylo by poznámky příliš zapotřebí. Bádání se proto konečně musí zaměřit na integraci takových poznámek coby součástí básně; tam, kde poskytují zvláštní informaci o významu určitých frází básně, by se one poznámky měly stát předmětem stejného zkoumání jako ostatní slova, z nichž básně sestává. Mathiessen má za to, že one poznámky byly dání, již Eliot „*musel zaplatit, aby se vyhnul tomu, co by býval považoval za utlumení energie své básně skrze odkazy nabídnuté v textu samém*.“¹³ Lze se však ptát, jestli poznámky a jejich potřeba vůbec nejsou vlastně stejným utlumením. F. W. Bateson přesvědčivě tvrdí, že by byla Tennysonova báseň *Malý námořník* lepší, kdyby se v ní vynechala polovina stok, a že nejlepší verze balad jako Sir Patrick Spens vděčí za svou pů-

sobivost odvaze, s níž pěvec bere za samozřejmou historiku, již komentuje. Co když má pak básník pocit, že v určitém méně známém kontextu nemůže brát za samozřejmé nic, a namísto toho, aby psal informativně, opatří svůj text poznámkami? Ke cti lze to-
muto plánu připsat, že takové poznámky alespoň nepředstírají dramaticitost, jak by to-
mu bylo, kdyby byly psány ve verších. Na druhou stranu však mohou poznámky vzbu-
zovat dojem nezapojeného materiálu, který leží vedle básně a je sice pro význam
slovního symbolu nezbytný, ale není do něj integrován, takže symbol zůstává neuplný.

Výše provedenou analýzu jsme chtěli ukázat, že ačkoli mívají poznámky sklon k to-
mu, aby se ospravedlňovaly jakožto vnější signály poukazující na autorský záměr, měly
by se posuzovat jako všechny ostatní části celkové kompozice (zvláštního uspořádání
slov v konkrétním kontextu); teprve při takovémto posouzení se může ukázat, že jsou
svou podstatou součástí básně, popřípadě se může projevit i jejich imaginativní soudzení
slova. Vzhledem k tomu, že Mathiessen je kupříkladu přesvědčen, že Eliotovy názvy a motto
jsou podobné jako poznámky informativním aparátům. Zatímco jej však některé po-
známky znepokojují a myslí si, že se Eliot „*jakoby vysmívá sám sobě, když píše poznám-
ku a zároveň chce s její pomocí něco sdělit*“, věří Mathiessen, že motto je „*prostředek*“,
na který se „*ani v nejmenším nevztahuje výtku nedostatečné stavebnosti*.“ „*Záměrem*,
říká, „*je zde umožnit básníkovi, aby v básni zabezpečil sevířené vyjádření*.“ [...] V každém
případě je motto použito tak, aby tvořilo integrální součást účinku básně. Ostatně ve
svých poznámkách ospravedlňuje pomocí záměru svou básnickou praxi i Eliot:

„Oběšenec, existující v tradičních kartách, vyhovuje mému záměru dvojím způso-
bem: protože v mé mysli souvisí s Frazerovým Oběšeným bohem a protože si ho
spojují s postavou v kápi v pašázi o cestě učeňníků do Emauz ve zpěvu V. [...] Mu-
že s troji holi (skutečnou historickou kartu) si zcela libovolně spojuje se samotným
Králem rybářem.“¹⁴

A snad bychom ho měli brát vážněji právě tady, když si v dané poznámce nedává
pozor na jazyk, než v jeho harvardských přednáškách, kde se zamýšlí nad obtížností
určení, co ta která báseň znamená, a žertovně přitom dodává, že ho napadlo před-
znamenat druhé vydání *Popeleční středy* citátem z *Dona Juana*:

„*Já nechci tvrdit, že snad vždycky vím,
co zamýšlím, když jedním šlechnet;
dopředu, pravda, příliš nemyslím,
snad tehdy jen, když hledám pošetění*.“

Dopouštěl-li se Eliot i jeho současníci nějaké typické chyby, pak nejspíš přílišného
plánování. Aluzivnost v poezii je jednou z několika kritických otázek, jimiž chceme
ilustrovat abstraktnější otázku intencionalismu; dnes je možná ilustraci nejpodstatněj-

[11. T. S. Eliot: *Pustino*, přeložil Jiří Valja, in *Pustá země*, Praha, Protis 1996, s. 85 – pozn. překladatele.]

[12. Ibid., s. 98 – pozn. překladatele.]

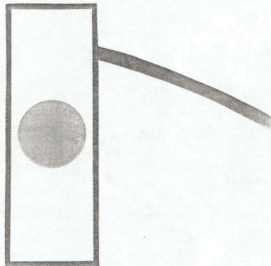
[13. Ibid., s. 96 – pozn. překladatele.]

ši. Mohlo by se zdát, že coby básnická praxe je aluzivnost v některých současných básních krajním důsledkem intencionalistických předpokladů romantismu, zatímco coby kritická otázka základní předpoklad intencionalismu bere v potaz a zvláštním způsobem nasvětluje. Následující příklad z Eliotovy poezie nám může posloužit k tomu, abychom si shrnuli praktické implikace našich konstatování. V Eliotově *Milostné písní* J. Alfreda Prufrocka se těsně před koncem objevuje verš „*Už jsem slyšel, jak mořské panny, jedna druhé, / zazpívaly si,*“¹⁴ což se do jisté míry podobá verši z *Písně* Johna Donna „*Mořských panen zpěv jak slyšet mám.*“¹⁵ Pro čtenáře obeznámené s Donnovou poezií pak vyvstává kritická otázka: je Eliotův verš aluzí na verš Donnův? Myslí Prufrock na Donna? Myslí na Donna Eliot? Jsme toho názoru, že existují dva radikálně odlišné způsoby, jak na onu otázku hledat odpověď. Jednak (1) básnická analýza a výklad zkoumající, zda vůbec dává smysl, že by Eliot–Prufrock skutečně přemýšlel o Donnovi. Když se dříve v básni Prufrock ptá „*a bylo by to stálo za to všem [...]/ kdyby byl vesmír splácán do koule,*“¹⁶ jeho slova čerpají půlku svého smutku a ironie z některých rázných a vášnivých veršů Marvellovy básně *Upejpavé milence*.

Výkladač tu však může ve svém zkoumání klidně dumat nad tím, nakolik se mořské panny, jež Donne vidí coby „*stvoření podivná*“, podobají mořským pannám z Prufrocka, jež jsou zdá se spíše symbolem romantiky a dynamiky a literární legitimizací (mají-li ji vůbec zapotřebí) nakonec čerpají ze sonetu Gérarda de Nerval. Takováto metoda zkoumání snad povede k závěru, že je daná podobnost mezi Eliotem a Donnem bezvýznamná a že je lépe nad ní nepřemýšlet, anebo také – v čemž tkví její nevýhoda – k žádnému určitému závěru vést nemusí. V každém případě si dovoluujeme prohlásit, že jde o opravdovou a objektivní kritickou cestu, na rozdíl od té, k níž může právě nejistota výkladu přivést jiný druh kritika: tj. (2) na rozdíl od cesty biografického či genetického zkoumání, využívající skutečnosti, že je Eliot dosud naživu; takový kritik – s uvažováním chlapíka, který se chystá uzavřít sázku – napíše Eliotovi a optá se ho, co zamýšlel či zda přitom myslel na Donna. Nebudeme zde zvažovat všechny možnosti – jestli by Eliot odpověděl, že nezamýšlel zhola nic a že na nic nemyslel (což by takovou otázku zodpovědělo zcela přiměřeně), anebo jestli by v nestřeženém okamžiku neposkytl jasnou a (v mezích možností) nevyvratitelnou odpověď. Tvrdíme jen, že taková odpověď na takové tázání nemá s básní Prufrock co do činění; nejde tu o tázání kritické. Kritické tázání se na rozdíl od sázek takovýmto způsobem neprovazuje. Kritické tázání se neprovazuje pomocí orákula.

Z angličtiny přeložil Petr Onufar.

Nesmrtelní:smrtelní



[14. Přeložil Zdeněk Hron, in T. S. Eliot: *Zpustlá země*, Praha, BB art 2002, s. 13 – pozn. překladatele.]

[15. Přeložil Zdeněk Hron, in *Škola noci*, Praha, Československý spisovatel 1978, s. 87 – pozn. překladatele.]

[16. Ibid., 1978, s. 12 – pozn. překladatele.]