

CLEANTH BROOKS: „Jazyk paradoxu“. In: *Revolver*  
 Revue 58 (2005), s. 109–118.

Petr Onufer

## „CELOU VĚC NADSAZUJI, OVŠEM“

(K DÍLU CLEANTHA BROOKSE)

Čtete-li dnes, po bezmála šedesáti letech od jejího prvního vydání, nejslavnější knihu Cleantha Brookse *Dobře tepaná urna* (*The Well Wrought Urn*, 1947), chápeme jen stěží, proč ve své době vzbudila množství polemických ohlasů: Cleanth Brooks (1906–1994) si ke svým úvahám nad poezií vybírá básníky klasické (Donna, Miliona, Graye, Wordsworthe, Keatse, Tennysona, Yeatse atd.), jeho interpretace jednotlivých básní jsou dobře vyargumentované a uměřené a obecné závěry, k nimž autor dospívá jakoby mimoděk, standardní a téměř nezpochybnitelné. A přesto v sobě dílo neslo jakýsi provokativní podtón. Už v základním úmyslu autora interpretovat báseň bez ohledu (či spíše bez *úzkostlivého* ohledu) na historický kontext, v němž báseň vznikla: „*Rádi dnes říkáme, že báseň je vyjádřením své doby; že musíme dbát na to, abychom se jí ptali jen na to, na co se jí ptala její doba; že ji musíme posuzovat jen podle kánonů její doby. Máme pocit, že každý pokus vnímat ji sub specie aeternitatis musí vyústit v iluzi. Snad ano. Jestli však má být poezie poezií, jestli má existovat smysluplně, musí být takový pokus učiněn.*“ Jako nástroj pro onen pokus, jímž *Dobře tepaná urna* bezpochyby je, používá Brooks *close reading* – a jeho pojetí tohoto interpretačního postupu ukazuje, proč bývá považován za nejtypičtějšího představitele americké „nové kritiky“. Brooksovo „pečlivé čtení“ (jak bývá dané slovní spojení z nedostatku lepších ekvivalentů převáděno do češtiny) se totiž vedle „neutrální“ pozornosti k textu, ke vzájemným vztahům detailů a celku básně či k zvukové stránce jazyka vyznačuje až zarputilým soustředěním na pojmy, jež právě „nová kritika“ začala razit: paradox, ironie, struktura, komplexnost, tradice aj. Se zmíněnými pojmy Brooks pracuje poměrně volně; nedefinuje je předem, nevytváří nějaký pevný kritický systém, obsah daných pojmů se vlastně *implicite* utváří až při vlastním čtení Brooksových textů. Zdá se téměř, jako by tak kritik (bezděčně?) předváděl tvůrčí postupy, jichž podle něho samého užívá umění: „*Metoda umění však, o tom jsem hluboce přesvědčen, nemůže být přímá nikdy – je vždy nepřímá.*“ To však neznamená, že je pro Brookse kritika uměleckou disciplínou. Autor se považuje spíše za vědce; svou metodu pak označuje za „syntetickou“. A jeho psaní skutečně jakousi „syntézu“ nabízí: najdeme v něm stopy kritického díla T. S. Eliota, I. A. Richardse, A. Tatea, J. C. Ransoma aj., tedy autorů často velice odlišných, až protikladných – a přece jejich různé pod-

něty dokáže Brooksovo psaní absorbovat a „smířit“, aniž sklouzává do relativismu či eklektičnosti (jako by i zde kritik – bezděčně? – skutkem předváděl svou klíčovou metaforu: paradox). Za připomenutí stojí v této souvislosti výrok Harolda Blooma, který označil Brookse za „vyjednače mezi Eliotem a Richardsem“. Nutno ovšem podotknout, že Eliotův i Richardsův vliv je patrný zejména v autorových raných pracích, jako například *Moderní poezie a tradice* (*Modern Poetry and the Tradition*, 1939) či už zmíněná *Dobře tepaná urna*, z níž pochází i studie *Jazyk paradoxu*, přetištěná v přítomném čísle *Revolver* Revue. Ve svých pozdějších dílech, kupříkladu *Skrytý bůh: studie o Hemingwayovi, Faulknerovi, Eliotovi a Warrenovi* (*The Hidden God: Studies in Hemingway, Faulkner, Eliot, and Warren*, 1963), *William Faulkner: země Yoknapatawpha* (*William Faulkner: Yoknapatawpha Country*, 1963) nebo *Formující radost: studie o spisovatelově řemesle* (*Shaping Joy: Studies in the Writer's Craft*, 1971) se už Brooks od mnohých „novokritických“ postulátů dosti vzdaluje.

Že je Brooks přesto i ke konci své kritické kariéry vnímán jako typický „nový kritik“ (o čemž svědčí mimo jiné i ostrá polemika, která se kolem jeho díla rozpoutala na sklonku sedmdesátých let v časopise *Southern Review*), za to může nejspíš jeho celožitovní pedagogické angažmá, při němž „novokritické“ zásady výkladu textu uplatňoval naopak velice důsledně, a to nejen ve svých přednáškách, ale i v sérii komentovaných antologií – *Jak rozumět poezii* (*Understanding Poetry*, 1937), *Jak rozumět próze* (*Understanding Fiction*, 1943) a *Moderní rétorika* (*Modern Rhetoric*, 1949) –, na nichž spolupracoval s Robertem Pennem Warrenem a jež po řadu let určovaly způsob vysokoškolské výuky. Právě jejich oblibě (a oblibě jejich nápodob, které na sebe nedaly dlouho čekat) přičítají někteří autoři mnohaletou dominanci „nové kritiky“ i mimo univerzitní prostředí.

Za učebnici svého druhu by se dalo považovat i další výrazné Brooksovo dílo, závěrečný oddíl *Stručných dějin literární kritiky* (*Literary Criticism: A Short History*, 1957, spolu s W. K. Wimsattem), pojednávající o angloamerické literární kritice 20. století. Podle Reného Welleka se právě zde, v metakritickém úsilí, projevuje vlastní Brooksova kritická pozice nejjasněji: „*Brooksovy komentáře ostatních kritiků jsou nepochybně jakousi sebeobranou, fungují jako apologia pro domo sua. Jeho kritika kritiky má však objektivní cíl a hodnotu, přičemž „objektivní“ zde znamená, že Brooks úspěšně osvětluje myšlenky, které jsou mu často cizí.*“ Je ovšem zapotřebí dodat – a to už Wellek v citované pasáži ze své *Historie moderní kritiky 1750–1950* (*A History of Modern Criticism 1750–1950*) neříká –, že Brooks k osvětlováním „myšlenkám, které jsou mu cizí“, dává najevo citelný odpor. Příčí se mu především kritické směry, které zavádějí studium literatury daleko od výkladu textu, směry, které literaturu obestírají „falešnou metafyzikou“ (jako například americká „mytologická“ kritika), směry, které z literatury činí náboženství. (V tom se Brooks ostatně shoduje nejen s W. K. Wimsattem – srov. RR č. 55/2004 –, ale i s mnoha dalšími autory, kteří jsou s „novou kritikou“ spojováni, namátkou s Eliotem, Ransomem). Je totiž přesvědčen, že „*ze splnutí poezie a náboženství nevzejde nic lepšího než deformovaná poezie a náhražkové náboženství. Právě ti kritici, kteří o náboženství projevují*

hluboký zájem, mají rovněž zájem na tom, aby hranice literatury a náboženství zůstaly zřetelné a literatura si uchovala svou nezávislost.“ Je brooksovsky paradoxní, že se tento dalekosáhlý postoj projevuje v nenápadné, pečlivé analýze textu, rezignující na ambiciózní konstrukce a vznešené závěry.

#### VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE:

- Bloom, Harold (ed.): *The Art of the Critic*, Vol. 9, New York 1990.  
 Brooks, Cleanth: *The Well Wrought Urn*, New York 1947.  
 Brooks, Cleanth: *Modern Poetry and the Tradition*, Chapel Hill 1939.  
 Brooks, Cleanth: *William Faulkner: The Yoknapatawpha Country*, New Haven 1963.  
 Brooks, Cleanth: *Shaping Joy: Studies in the Writer's Craft*, New York 1971.  
 Brooks, Cleanth – Warren, Robert Penn: *Understanding Poetry*, New York 1938.  
 Eliot, Thomas Stearns: *O básnictví a básnících*, přeložil Martin Hilský, Praha 1991.  
 Hilský, Martin: *Angloamerická „nová kritika“*, Praha 1976.  
 Richards, Ivor Armstrong: *Principles of Literary Criticism*, London 1925.  
 Wellek, René: „Cleanth Brooks“, in *A History of Modern Criticism 1750–1950*, Vol. 6, New Haven 1986, s. 188–213.  
 Wimsatt, William K. – Brooks, Cleanth: *Literary Criticism. A Short History*, Chicago 1957.

## Cleanth Brooks JAZYK PARADOXU

Málokteří z nás jsou připraveni přijmout tvrzení, že jazyk poezie je jazykem paradoxu. Paradox je jazykem sofistiky, je tvrdý, nápaditý, vtipný; jen stěží je jazykem duše. Ještě tak připustíme, že jako dovolenou zbraň může paradoxu užít takový Chesterton. Připustíme jej v epigramu, zvláštním poddruhu poezie, a v satíře, již však ani přes její užitečnost nejsme za poezii ochotni uznat. Předsudky nás nutí k názoru, že paradox je spíše intelektuální než emocionální, spíše obratný než hluboký, spíše racionální než božsky iracionální.

Přesto je pro poezii paradox v určitém smyslu jazykem přiměřeným a nevyhnutelným. Jazyk očištěný od sebemenší známky paradoxu vyžaduje pravda vědce; pravda, již vyslovuje básník, může být zdá se nahlédnuta pouze v intencích paradoxu. Celou věc nadsazují, ovšem; možná i samotný název této stati lze brát jenom jako paradox. Existují však důvody k domněnce, že můj nadsazený výrok může osvětlit některé doposud přehlížené rysy poezie.

Poučný je v této souvislosti třeba případ Williama Wordsworthe. Jeho poezie zdánlivě mnoho příkladů jazyka paradoxu neslibuje. Wordsworth většinou dává přednost přímému útoku. Drží se jednoduchosti, chová v sobě nedůvěru vůči všemu, co působí vychytrale. A přece je typická Wordsworthova báseň založena na paradoxní situaci. Vezměte si jen jeho oslavované verše

*„Je krásný večer, klidná nálada  
posvátný čas ztich jak řeholnice,  
jež u vytržení dech ztrácí [...]“<sup>1</sup>*

Básník je naplněn zbožností, ale dívka, jež kráčí vedle něj, se zbožnými myšlenkami nezaobírá. Dalo by se očekávat, že i ona bude reagovat na posvátnou chvíli, že bude jak večer sám, že se připodobní řeholnici; zdá se však, že neživá příroda je zbožnější než ona. Přesto

*„Snad nepoznalas vzněty vznešené,  
tvé nitro ale méně božské není:“*

1. Přeložil Zdeněk Hron, in *Jezerní básníci*, *Mladá fronta* 1999, s. 39.

*rok v lůně Abrahámově už spíš  
a vnitřní svatyně v chrám se ti mění,  
Bůh s tebou je, když my to nevíme.“*

Tak či onak, skrytý paradox (který si nadšený čtenář možná ani neuvědomí) je naprosto nezbytný, dokonce i pro onoho čtenáře. Proč je zbožnost nevinny dívky hlubší než zbožnost básníka, který kráčí vedle ní a pozoruje sebe sama? Protože je ona dívka naplněna nevědomou náklonností ke vsí přírodě, nejen k tomu, co je velkolepé a velebné. Člověk si tu připomene verše Wordsworthova přítele Coleridge:

*„Nejlíp se modlí ten, kdo nejlíp miluje  
vše velké i vše maličké.“*

Dívčina nevědomá náklonnost je nevědomá zbožnost. Je spjata s přírodou „po celý rok“ a její oddanost je trvalá, zatímco oddanost básníkova je občasná a pomíjivá. S daným paradoxem však ještě nejsme hotovi. Nejenže se totiž v básni skrývá, ale něčím ji i formuje, ačkoli – vzhledem k tomu, že jde o Wordsworthe – poměrně jemně. Přirovnání večera k řeholnici tu má více než jeden rozměr. I pro necitlivého a nepříliš bystrého čtenáře večerní klid zjevně znamená „zbožnost“. Přitom koresponduje s rouchem řeholnice stavěným na odív. Naznačuje tak nejen svatost, ale – v celku básně – i svatouškovství, s nímž kontrastuje dívčina bezstarostná nevinnost, symbol její skryté, ustavičné zbožnosti.

Nebo si vzpomeňte na Wordsworthův Sonet napsaný na Westminsterském mostě dne 3. září 1802. Věřím, že ji většina čtenářů považuje za jednu z Wordsworthových nejúspěšnějších básní; navzdory tomu má většina studentů nesmírné potíže, když přijde řeč na její kvality. Snaha o vysvětlení oněch kvalit skrze vznešenost pocitu brzy selže. Na této rovině báseň říká pouze následující: že majestátní pohled, který nabízí město v ranním světle, pohne každou trochu citlivou duší. O moc víc se však o tom pohledu nedozvíme; jen to, že je v ranním světle město krásné a přílišně tiché. Snaha vyzdvihnout báseň pro dokonalost jejích obrazů rovněž nedopadne dobře; malebné detaily bude student hledat marně, realistické tahy štětcem tu nejsou téměř žádné. Básník vlastně jen seskládá jednotlivosti:

*„[...] nahé, v tichu svém,  
divadla, lodě, střechy, věže, chrámy,  
do polí, do nebe jsou zotvírány“<sup>2</sup>*

Získaný dojem je rozmazaný – střechy a věžičky rozložené po panoramatu a třpytící se v ranním světle. Nedostí na tom, některé verše sonetu jsou velice fádni a obsahují otřepaná přirovnání.

Čtenář se může ptát: odkud tedy čerpá báseň svou sílu? Jsem přesvědčen, že z paradoxní situace, z níž celá báseň vychází. Mluví je upřímně překvapen a leccos ze svého úžasu a překvapení dokáže vložit do básně. Básníku se zdá podivné, že „město halí se jak oděvem / nádherou jitra“. Mount Snowden, Skiddaw, Mont Blanc – tahle místa se nádherou halí po právu a přirozeně, avšak ponurý, horečnatý Londýn nepochybně nikoliv. Takový je smysl užaslého zvolání:

*„Slunce si nemohlo líp nařásit  
svou první svěžest v horách, v údolí [...]“*

„Průzračný vzduch“ odhaluje město, o jehož existenci básník ani nevěděl: i člověkem vybudovaný Londýn je součástí přírody, osvětluje jej skutečné slunce, a výsledkem je překrásný dojem.

*„Řeka se vznáší, sobě po vůli [...]“*

Řeka je tím „nejpřirozenějším“, co si lze představit; má ohebnou, klikatou linii přírody samé. Básník dříve nebyl s to tuto řeku považovat za opravdovou – nyní se však řeka, zbavená bárek, ukazuje ve své přirozenosti, nyní se osvobozuje ze svíravé, mechanické šablony: je jako narcisy či horské bystřiny, stejně nevyumělkovaná, vrtošivá a „přírodní“. Báseň končí, jak si jistě vzpomenete, tímto dvojverším:

*„Bože, ty domy spí snad, říká cit.  
To mocné srdce stojí na chvíli!“*

Město si v básníkově ranním zření zasloužilo, aby bylo vnímáno nikoli jako něco mechanického, nýbrž jako živý organismus. Otřelá metafora spících domů se tak zvláště obnovuje. Básník o domech nemůže říci nic více vzrušujícího, než že *spí*. Doposud je ze zvyku bral za mrtvé – za mechanické, neživé; říci, že *spí*, však znamená říci, že jsou živé, že se podílejí na životě přírody. Stejným způsobem se oživuje i prastará metafora velkoměsta jako tepajícího srdce říše. Teprve tehdy, když básník spatří město skrze závoj smrti, dokáže je nazřít jako skutečně živé – překypující jediným životem, který básník dokáže přijmout za svůj, totiž organickým životem „přírody“.

Nemám v úmyslu přehánět Wordsworthovo vlastní povědomí o zmíněném paradoxu. Jak je u něj obvyklé, dává v dané básni přednost čelnímu útoku. Stejně jako v celé řadě dalších jeho děl je však i zde paradoxní sama situace. V předmluvě k druhému vydání *Lyrických balad* napsal Wordsworth, že jeho cílem „bylo dodat běžným denním událostem zajímavosti [...] – především s ohledem na způsob, jakým si ve stavu vzrušení spojujeme jednotlivé ideje“.<sup>3</sup> K Wordsworthovu cíli se později vy-

jádril i Coleridge, a to způsobem, jenž Wordsworthovo využití paradoxu vysvětluje ještě zřetelněji: „*Pan Wordsworth si [...] měl stanovit za cíl pokusit se kouzlem novosti osvěžit každodenní události a probouzet pocit příbuzný s nadpřirozeností tím, že by burcoval mysl z letargie zvyku a obracel ji ke kráse a divům světa kolem nás.*“<sup>4</sup> Zkrátka a dobře, Wordsworth se vědomě pokoušel ukázat svému publiku, že všední je ve skutečnosti nevšední, že prozaické je ve skutečnosti poetické.

Coleridgeovy obraty – „*kouzlo novosti osvěžující každodenní události*“, „*burcovat mysl z letargie*“ – ukazují, jak silně se romantismus zaobíral úžasem, překvapením, zjevením, jež stavějí matný, dobře známý svět do nového světla. Právě v tom je možná *raison d'être* většiny romantických paradoxů. Avšak z obdobných důvodů používají paradox i básníci novoklasicističtí. Jen se podívejte na verše z Popeovy Úvahy o člověku:

*„Neví, zda tělu nebo myslí přednost dát,  
zrozen než k smrti, dumá, by moh' chybovat.  
Při všem svém rozumu v nevědomosti dlí,  
ať přemítá, či vůbec nemyslí.*

*Způli ku vzletu stvořen a způli k pádu,  
Pán všeho tvorstva, jež mu chystá zradu.  
Sám soudí pravdu, věčně se v omyl vplétá.  
Je slávou, žertem, a hádankou světa!“*

Po pravdě řečeno, paradoxy tu slouží spíše ironii než úžasu. I Pope však mohl tvrdit, že se zaobírá věcmi každodenními, lidskými, že probouzí lidskou mysl, aby se tak člověk spatřil v novém, oslepujícím světle. Zatímco ve Wordsworthových sonetech nalezneme implicitní ironii, v Popeovi je zas přítomen jistý posvátný úžas. Není samozřejmě důvodu, proč by se obojí nemělo vyskytovat zároveň; a také se tak děje. Úžas splývá s ironií v mnohých básních Blakeových; splývá v Coleridgeově *Písni o starém námořníku*. Značně se ovšem různí důraz. Grayova Elegie psaná na hřbitově vesnickém používá typické wordsworthovské „situace“, v níž se nad venkovskou scénou a rolníky uvažuje z hlediska „lepších lidí“. Avšak rovnováha se tu silně vychyluje směrem k ironii, spíše než k překvapivým zjištěním se tu dochází k ironickým poznatkům:

*„Můž' socha s urnou, kam je nápís vryt,  
dech, který prchl, tělu vrátit znovu?  
Můž' prázdnou chvalou duch se oživit,  
smrt sluch přát ledný pochlebnému slovu?“<sup>5</sup>*

4. *Ibid.*, s. 140.

5. Přeložil Jaroslav Vrchlický, in *Moderní básníci angličtí, Vilémek 1898*, s. 63.

Nechci zde však vypočítávat možné variace. Mnohem spíše mě zajímá náš poznatek, že paradoxy pramení ze samé povahy básnickova jazyka: jazyka, v němž hrají stejně důležitou úlohu konotace i denotace. A nemyslím tím, že by snad konotace měly obstarávat jakési prýmky či ozdůbky, cosi vnějškového vůči opravdové podstatě, již třímáme v rukou. Myslím tím, že básník soustavu významů, notaci, nepoužívá vůbec – na rozdíl od takového vědce. Básník si do značné míry musí vlastní jazyk vytvářet průběžně.

Jak si povšiml T. S. Eliot, v poezii „se jazyk neustále jemně přetváří, slova se neustále kladou do juxtapozic v nových a náhlých kombinacích“. Toto dění je vpravdě neustálé: nemůže zůstat za hranicemi básně, lze je jen nasměrovat a kontrolovat. Věda má nutně tendenci pojmy ustalovat, zmrazit je na přesné významy; tendence básnickova je naopak podvatná. Pojmy se neustále navzájem modifikují a narušují tak své slovníkové významy. Jako jednoduchý příklad lze znovu uvést první verše Wordsworthova večerního sonetu. Juxtapozice zde nejsou nijak překvapivé. A přece si povšimněte jednoho: večer je „*jako řeholnice, jež u vytržení dech ztrácí*“; slovní spojení „*u vytržení dech ztrácí*“ naznačuje mimořádné vzrušení, přesto večer charakterizuje „*klidná nálada*“. Jistě, nakonec se žádná kontradikce nekoná: jde o jistý druh klidu a jiný druh vzrušení, a oba tyto stavy mohou klidně nastat zároveň. Básník však nedisponuje vhodným termínem. A i kdyby nějaký mnohoslabičný výraz k dispozici měl, nebylo by mu to v řešení jeho problému nic platné. Musí pracovat s kontradikcí i kvalifikací zároveň.

K problému lze možná přistupovat následovně: básník musí při své práci používat analogií. Jak ukázal I. A. Richards, k vyjádření všech křehkých emocionálních stavů je zapotřebí metafora. Básník musí při své práci používat analogií, ale metafory neleží na téže rovině, nepasují přesně do téhož prostoru. Ty roviny se neustále střetávají, nevyhnutelně překrývají a odlišují a navzájem si odporují. I toho nejpřímochařejšího a nejjednoduššího básníka to k paradoxům ponouká daleko častěji, než si myslíme. K takovému poznání ovšem dospějeme jedině při dostatečné vnímavosti.

Když tu tak rozkládám o obtížnosti básnickova úkolu, nechci tím vzbudit dojem, že jde o úkol, jenž básníka musí nezbytně přemoci, nebo dokonce dojem, že svou metodou nemůže básník dosáhnout jemného, precizního výsledku. Řečeno se Shakespearem,

*„pomocí klíček, fint a falší,  
oklikou trefuje se do černého“<sup>6</sup>*

Shakespeare tu měl na mysli anglické kuželky, při nichž je koule vytížena excentricky, takže ji zručný hráč může vrhnout pěknou křivkou. Když daný příměr trochu rozvedeme, lze říci, že věda používá dokonalou kouli, a proto dokáže útočit zpřímá. Me-

6. *Hamlet, II, 2*, přeložil Milan Lukeš, in *Pět her, Odeon 1980*, s. 370.

toda umění však, o tom jsem přesvědčen, nemůže být přímá nikdy — je vždy nepřímá. To ale neznamená, že mistrný hráč kouli nepošle tam, kam chce. Vážné potíže vyvstanou jedině tehdy, pokud si svou hru splete s vědou a nepochopí pravou povahu příslušného nástroje. Bylo až dojemně naivní, když nás před několika lety vyzýval pan Stuart Chase, abychom kouli vytížili správně — abychom zacházeli s jazykem jako se soustavou významů.

Řekl jsem už, že k paradoxům nutí povaha jeho nástroje i zdánlivě jednoduchého a přímočarého básníka. Pak by nás nemělo překvapit, že mnozí básníci používají paradoxu vědomě, aby tak dospěli k jinak nedosažitelnému zhuštění a přesnosti. Jako každá metoda nese s sebou i tato svá rizika. Nejde však o nepřekonatelné nástrahy; báseň není nijak předurčena k povrchní, nablýskané sofistice. Daná metoda je totiž rozšířením běžného jazyka poezie, nikoli jeho překroucením.

Rád bych čtenáře odkázal na konkrétní příklad. Dostatečně výrazně by tu měla zapůsobit Donnova Kanonizace. Jistý paradox obsahuje už základní metafora, jež prochází celou básní (a zrcadlí se v názvu). Básník v ní odvážně pojímá lásku pozemskou jako lásku božskou. Kanonizována tu není dvojice svatých poustevníků, kteří zavrhlí svět a tělo. Poustevnou je tělo druhého; milenci tu však vlastně svět stejně zavrhnou, čímž se jejich nárok na svatost vynalézavě obhájí. Báseň tedy nabízí parodii křesťanské svatosti; jde však o parodii jaksí zarputile vážnou, parodii, jíž moderní člověk, přivyklý jednoduchému ano či ne, může jen stěží rozumět. Moderní člověk odmítá přijmout paradox jako seriózní rétorický prostředek; a jelikož jej dokáže akceptovat jen jako laciný figl, nevyhne se následujícímu dilematu. Buď platí: Donne nebere vážně lásku, pouze si tu — jako v nějakém mechanickém cvičení — ostří svůj vtip. Anebo: Donne nebere vážně svatost, pouze se tu kochá cynickou, oplzlou parodií.

Pravdivý není ani jeden soud. Interpretace básně ukáže, že Donne bere vážně lásku i svatost; a dále, že paradox je zde jen nevyhnutelným nástrojem. Avšak k tomu, abychom to jasně pochopili, je zapotřebí číst pečlivěji, než to většina z nás dělá.

Báseň dramaticky otevírá podrážděná nota. Druhá osoba, již mluví oslovuje, není nijak blíže určena. Lze se domnívat, že jde o někoho, nejspíš o přítele, jenž proti milostnému vztahu mluvího vznáší námitky. V každém případě ona osoba reprezentuje praktický svět, jenž považuje lásku za potřebnou afektovanost. Abychom užíli metaforu, na níž báseň stojí: onen přítel představuje svět, jehož se milenci zřekli.

Donne tuto metaforu naznačuje už v první sloce, když příteli navrhuje opovržením hodnou alternativu:

*„vyčti mi dnu či ochrnutí,  
šedý vlas, bída ať tě k smíchu nutí“<sup>7</sup>*

7. Přeložil Zdeněk Hron, in Komu zvoní hrana, Československý spisovatel 1987; veškeré následující citace z Donnovy básně pocházejí z této překladu.

Nabízí se následující čtení: 1. Jak je libo, jen si klidně považuj mou lásku za slabost, za nemoc, ale omez se laskavě na ostatní mé slabosti, na mé ochrnutí, nadcházející stáří či na mou bídu. Ty totiž vyléčíš snáz; budeš-li mi však vyčítat lásku, mrháš jen svým i mým časem. 2. Pročpak se nestaráš o vlastní prospěch — jdi si po svých a vydobud' si vlastní bohatství a slávu. Co je ti po tom, jestli se já toho všeho v cestě za láskou vzdám.

Stručně, přehledně a s opovržením jsou dvě hlavní podoby světského úspěchu nastíněny ve verších:

*„hold vzdávej nebo pomysli  
na pravé krále či ty na minci“*

Dej se ke dvoru, a až tam budeš, zírej si donekonečna na králův obličej, anebo se vrhni na obchod, pokud se ti zlíbí, a dívej se na jeho obličej vyražený na mincích. Mě však nech na pokoji.

Tento konflikt mezi „reálným“ světem a milencem pohrouženým do světa lásky prochází celou básní. Dominuje zejména druhé sloce. Muka lásky, tolik palčivá pro milence, zde nemají na reálný svět ani ten nejmenší vliv —

*„Či lodi vzdech můj potopil?“*

Téhož se týká i čtvrtá sloka, v níž stojí v kontrastu slovo „kroniky“, odkazující k světské historii, k její pompě a velkoleposti, k příběhům králů a knížat, a slovo „sonety“, jež asociuje plytké, afektované jemňůtky. Celý konflikt se pak znovu vynoří v poslední sloce a rozřeší se tak, že oba nezemští milenci, tito svatí lásky, kteří se vzdali světa, dosáhnou paradoxně světa plnějšího. Paradox tu však stále obsahuje — a zároveň posiluje — dominantní metafora: tím, že se vzdá tohoto světa, získá lepší svět i svatý poustevník.

Než však začneme rozebírat vývoj daného motivu, bude potřeba si ukázat, co se ještě ve druhé sloce odehrává. Právě ve druhé a ve třetí sloce totiž básník proměňuje počáteční podrážděnou notu ve zcela odlišný tón, jímž báseň končí.

Modulace tónu dosahuje Donne něčím, čemu by snad bylo možné říkat analýza milostné metafory. Ukazuje zde, stejně jako v mnoha dalších básních, že si je plně vědom, co činí. Celou druhou sloku plní konvencionalizovanými figurami petrarkovské tradice: vítr mileneckých vzdechů, povodeň mileneckých slz atd. — samé výstřední figury, jimiž by si milence mohl dobírat pohrdlivý světský přítel. Z toho plyne, že si básník absurditu petrarkovských metafor uvědomuje. Ale co z toho? Právě absurdita žvatlání, jímž by se měli milenci podle všech očekávání dorozumívat, dodává básníkovým slovům váhu: ať se světu zdá láska obou milenců sebeabsurdnější, nijak mu neuškodí. Onen praktický přítel nemusí mít obavy: války i právnícké spory se budou vést pořád.

Začátek třetí sloky naznačuje, že se v této jemné ironii bude pokračovat. Podobných absurdit, jež lze na milence vztáhnout, předvádí básník příteli nekonečnou zásobárnu:

*„za mury můžete nás mít,  
jsme svíce, na náš účet je nám mřít“*

Takovýchto fantastických přirovnání si milenci klidně mohou vymyslet spousty: vědí, co si o nich svět myslí. Najednou však už nejde o žádnou otřepanou petrarkovskou konvenčnost; figury ve třetí sloce mají vtip a švih. Poslední z nich, připodobnění milenců k fénixovi, je už naprosto vážná; tón básně se změnil z ironického a žertovného ve vzdorný, ač uměřený a láskyplný.

Básníkovo implicitní vědomí očividného pobláznění milenců metaforu v důsledku očišťuje a znovuoživuje; ukazuje, v jakém smyslu ji básník přijímá, a připravuje nás tak na jemné a vážně míněné metafory, které dominují posledním dvěma slokám básně.

První verš čtvrté sloky

*„Umírat můžem láskou, když ne žít“*

vyvolává dojem láskyplného odhodlání. Milenci jsou připraveni zemřít; neváhají, jsou plni důvěry. (Lze si povšimnout, že se tu dál rozvíjí základní metafora světce; ve svém odmítání světa sdílejí milenci leccos z pevného odhodlání světce. Mimochoodem, slovo „legenda“ –

*„když hrob náš příběh nepřijme,  
svou legendu pak veršům svěříme“*

znamenal v Donnově době „život světce“.) Milenci jsou ochotni vzdát se tlusté a vznešené kroniky a místo toho vzít zavděk nicotným, nevýznamným „sonetem“; je-li však urna dobře tepaná, krásná, uchová popel člověka památněji než pompézní a groteskní pomník. Tato figura však dosahuje ještě dál: úhledné sonety nejenže uchovají popel milenců coby jejich pozemský pomník; legenda milenců, jejich příběh, jim totiž vynese kanonizaci. A jakožto svaté lásky je budou vzývat další milenci.

V poslední sloce se motiv komplikuje ještě víc. Odmítnutím života získávají milenci život plnější. K tomuto paradoxu už dříve poukazovala metafora fénixe. Zde se mu dostává ještě působivějšího zdramatizování. Když se milenci stanou poustevníky, zjistí, že svět neztratili, nýbrž ho jeden ve druhém získali, a k tomu svět hlubší, smysluplnější. Donne se nespokojuje s tím, že by tento objev milenců zobrazoval jako cosi, co se jim jen tak přihodilo, nýbrž ukazuje, že k němu dospěli vlastním konáním. Jsou jako svatí, jako miláči boží:

*„vám do skel očí přišla celá Zem,  
že zřeli jste v těch zrcadlech“*

Jako by to vše způsobila nějaká mocná ruka. A co že si to „zřeli“ milenci v očích? Země, města a dvory, tedy to, co zavrhli v první sloce básně. Nezemští milenci jsou tak rázem nejvíce „pozemští“ ze všech.

Báseň se uzavírá triumfálním tónem. Tento tón je ale výsledkem předchozího vývoje a přispěly k němu různé prvky. Jedním z nejdůležitějších prvků, jež se na působivosti závěrečného paradoxu podílejí, je obraz fénixe. Věnujme mu na chvíli pozornost.

Přirovnání milenců k fénixovi je velmi umně spojeno se dvěma předcházejícími, v nichž jsou milenci zobrazeni jako hořící svíce, respektive jako orel a holubice. Přirovnání k fénixovi v sobě oba tyto obrazy propojuje: fénix je pták a hoří jako svíce. Báseň nabízí sled vybraných námětů: figura fénixe tu zdá se přichází na mysl v přirozeném proudu asociací. „I k nadávkám se pro svou lásku známe,“ tvrdí mileneček a v zoufalství ze sebe sype jeden příměr za druhým, jak ho jen namátkou napadají. Zdá se tedy, že přirovnání k fénixovi je jen další bizarností, a to bizarností ze všech nejkřiklavější. Jenže právě tento naprosto fantastický příměr, zdánlivě jen chvatně nahozený, rozvíjí básník dál. A přirovnání pak nejlépe popisuje milence samé a obhajuje jejich zřeknutí se světa. Fénix je totiž jedna bytost, nikoli dvě, „ač dva, také jedním jsme“, a když hoří, nestráví se jako svíce, nýbrž se znovu zrodí. Jeho smrt je životem: „po smrti (zázrak!) můžem vstát.“ Básník tu své fantastické tvrzení doslova ospravedlňuje. V šestnáctém a sedmáctém století znamenalo slovo „smrt“ mimo jiné také zážitek naplnění milostného aktu. Milenci jsou po onom aktu stejní. Jejich láska se nevyčerpala pouhou tělesnou žádostí. V tom tkví jejich nárok na kanonizaci. Jejich láska je jako fénix.

Doufám, že jsem nevyvolal dojem, že si s významem slova *smrt* dělám, co chci. Citovaný význam lze v dobové literatuře hojně doložit. V tomto smyslu jej užívá Shakespeare i Dryden. Krom toho si nemyslím, že bych celou věc nepatřičně zdůrazňoval. Dané slovo zaujímá v textu klíčové místo. Závisí na něm přechod k příští sloce,

*„Umírat můžem láskou, když ne žít:  
když hrob náš příběh nepřijme“*

Ze všeho nejdůležitější je, že sexuální podtón slova „umírat“ si neprotiřečí s ostatními významy. Básník tu říká: „Naše smrt je vlastně jen hlubší život“; „můžeme klidně vyměnit život (svět) za smrt (lásku), neboť smrt je naplněním života“; „konec konců, člověk neočekává, že bude láskou žít, nýbrž si myslí, že bude (a touží po tom, aby mohl) láskou *umírat*.“ Z hlediska celé pasáže však také básník tvrdí: „jelikož naše láska není světská, můžeme se světa vzdát“; „jelikož naše láska není jen pouhým chtičem, můžeme se vzdát chtičů ostatních, jako touhy po bohatství či moci“; „jelikož“ – a to je řečeno s ironií člověka, jenž zná svět až příliš dobře – „jelikož naše láska přetrvává své naplnění, jsme malým zázrakem, jsme světci lásky.“ Svou ironickou něhou a realismem tato pasáž žije a podporuje onen nádherný paradox, jímž báseň končí.

Pro rozvinutí a udržení závěrečného účinku je podstatný ještě jeden faktor. Báseň je dokladem teze, již hlásá; je zároveň tvrzením i jeho potvrzením. Básník tu vlastně přímo před našima očima vystavěl uvnitř písně své „sídlo“, s nímž se podle něj milenci mohou spokojit. Onou dobře tepanou urnou, jež uchová popel milenců a předčí knížecí hrobku, je báseň sama.

A nakolik nezbytné jsou ony paradoxy? Vždyť Donne mohl rovnou napsat: „Láska / chatce je víc než dost.“ Báseň Kanonizace tuto obdivuhodnou tezi obsahuje, kromě ní však nabízí i leccos navíc. Donne mohl být stejně přímočarý jako o mnoho mladší autor následujících řádků: „Znám na Západě místočko / kde zbudujem si hnízdečko / a svět ať si jde klidně po svých.“ Mohl dokonce napodobit jednoho ještě daleko metafyzičtějšího lyrika, který tvrdí: „Jsi šlehačkou v mé kávě.“ Všech těchto postřehů se sice Kanonizace dotýká, jde však mnohem dál, nejen v důstojnosti, ale i v přesnosti.

Dovoluji si prohlásit, že to, co vyjadřuje Kanonizace, může básník vyjádřit jen jedním způsobem: pomocí paradoxu. Přímější metody jsou možná lákavé, jenže obsah sdělení oslabují a zkreslují. Tento výrok se snad bude zdát méně překvapivý, když si uvědomíme, že skrze paradox musí být sděleno nesmírné množství podstatných věcí, o nichž básník mluví. Tak většinou vypadá jazyk milenců — dobrý příklad nabízí právě Kanonizace; takový jazyk většinou užívá náboženství — „Kdo by chtěl zachránit svůj život, ten o něj přijde“; „Poslední budou první a první poslední.“ Vskutku se zdá, že je-li nějaký postřeh dostatečně důležitý, aby z něj vzešla výtečná báseň, musí být vyjádřen zmíněným způsobem. Zbavena svého paradoxního charakteru, vytvářeného dvěma nerozlučně spjatými rysy, totiž ironií a úžasem, stane se Donnova báseň souhrnem biologických, sociologických a ekonomických „faktů“. Co se stane s Donnovými milenci, když je budeme vnímat „vědecky“, bez dobrodiní nadpřirozenosti, již je básník obestřel? Ostatně, co bude s milenci Shakespearovými? Shakespeare totiž v *Romeovi a Julii* používá základní metaforu Kanonizace. Když tu spolu milenci poprvé hovoří, pohrávají si s analogií mezi milencem a poutníkem do Svaté země. Julie říká:

*„Křivdiš své ruce, poutníčku můj milý,  
vždyť poutá moji ruku oddaně,  
tím dotykem se obě políbily,  
jak k modlitbě jsou k sobě spoutané.“<sup>8</sup>*

Vědecky vzato se tu z milenců stávají zvířata Aldouse Huxleyho, zvířata, která „se ruku v ruce tiše potí“.

Z dnešního hlediska se zdá, že Donnova imaginace je posedlá problémem jednoty: v jakém smyslu splývají milenci v jednu bytost — v jakém smyslu dochází duše sjednocení s Bohem. Jak jsme viděli, jeden typ splynutí se často stává metaforou pro ten druhý. Nebude snad příliš přitažené za vlasy, když budeme vnímat oba typy jako příklady a metafory splynutí, jež způsobuje sama tvůrčí imaginace. Takové sloučení totiž není logické; zdánlivě protiřečí vědě a zdravému rozumu; spájí nesouhlasné a protikladné. Klasický popis povahy a síly zmíněného sloučení najdeme, jak jinak, u Coleridge. Podle něj se „odhaluje v rovnováze či smíření opačných či nesouhlasných vlastností: stejnosti s odlišností, obecného s konkrétním, myšlenky s obrazem,

jedinečného s typickým, smyslu pro novost a neotřelost se starými a důvěrně známými předměty, obyčejného emocionálního stavu s navyklým pořádkem“. Tento znamenitý výrok osvětluje mnohé, zároveň ale skýtá celou řadu paradoxů. Coleridge evidentně nemohl popsat účinky imaginace nijak jinak.

Podivnou paralelu nalezneme v jedné ze Shakespearových básní.

*„Rozum všecek zmaten tím,  
spatřiv srústat rozdělení,  
přičemž jeden druhým není,  
a přec v jedno spojeným“<sup>9</sup>*

Nevím, co Shakespearova báseň Fénix a hrdlička oslavuje. Možná doopravdy byla napsána u příležitosti sňatku sira Johna Salisburého a Ursuly Stanleyové; možná je oním fénixem Lucy, hraběnka z Bedfordu, anebo je snad báseň jenom pojednáním o platonické lásce. Protože se si tu však nevědí rady ani sami shakespearovští badatelé, myslím, že nikomu neublíží, když si báseň troufale přivlastníme pro vlastní záměry. Báseň samozřejmě nabízí příklad kouzelné síly, již chtěl popsat Coleridge. Navrhuji, abychom ji na chvíli jako báseň o oné síle chápali.

*„Láskou pláli takou, cit  
jediný že do dvou spředen,  
životy dva a přec jeden,  
počet láskou byl tu smyt.“*

*Oddělení — sví jak dřív,  
dálky — prostor není zřítí,  
jenž by dělil jejich žití,  
v jiných by to býval div [...]*

*Nebylo tu já už já,  
vědomí to potlačeno,  
jediný jen — dvojí jméno —  
nezván jedním, nebyl dva.“*

Přesně tak! Podstata je jediná, jedinečná, sjednocená. Pojmenování je však dvojitá, a při dnešní mnohosti vědeckých disciplín dokonce mnohonásobné. Má-li básník zůstat věrný své poezii, nesmí volit ani dvojí, ani jedinečné pojmenování: jediným řešením pro něj může být paradox. Od Shakespearových časů potíže narostly: když se bojácný básník dostal do střetu s problémem „jediného s dvojitým jménem“, až příliš

8. Přeložil Jiří Josek, in *Romeo a Julie, Romeo 1999*, s. 55.  
9. Přeložil Antonín Klášterský, in *Historie II—Básně, SNKLU 1964*, s. 546; veškeré následující citace z Shakespearovy básně pocházejí z téhož překladu.

často před ním utekl. Dějiny poezie od Drydenových dob do dnešních dnů by mohly mít podtitul „Polovičatý fénix“.

V Shakespearově básni zůstává nad splynutím fénixe a hrdličky Rozum bezradně stát; brzy se však vzpomene alespoň natolik, aby uznal krach:

*„Láska, ta má rozum vždycky,  
Rozum ho však postrádá.“*

A pak právě Rozum spustí krásný truchlozpěv, jímž se báseň uzavírá:

*„Krása, vzácnost s věrností,  
vděk, v prostotě je vší,  
v popelu zde tomto tlí.*

*Fénix v hnízdě, smrt jež spíná,  
do věčnosti padla klína  
vznešená hruď hrdliččina [...]*

*Věrnost není, jest jen zdání,  
marné krásou holedbání:  
krása, věrnost v prach se sklání.*

*Sem k té urně ti ať jdou,  
krásní kdo neb věrní jsou,  
s tichou za ně modlitbou.“*

Když už jsme si báseň přivlastnili pro vlastní záměry, nedopustíme se snad přílišného násilí, jestliže přidáme ještě jeden poznatek. Urna, do níž jsme uloženi, urna, jež uchovává popel fénixe, je jako dobře tepaná urna z Donnovy Kanonizace, jež uchovává popel fénixovských milenců: je to sama báseň. Člověk si tu vzpomene na Keatsovu Řeckou vázu, jež v sobě pro Keatse měla pravdu a krásu, podobně jako v sobě Shakespearova urna nesla „krásu, vzácnost s věrností“. V jistém smyslu však všechny takovéto urny a vázy obsahují popel fénixe. Urny neslouží jenom památečným účelům, ačkoli se někdy zdá, že pro profesory literatury jsou důležité především proto. Fénix povstává ze svého popela, anebo by z něj měl povstat. Nijak tomu však nenapomůžeme, budeme-li jeho popel prosívat a vážit, případně zkoumat jeho chemické složení. Musíme být připraveni přijmout paradox imaginace, jinak se „krása, vzácnost s věrností“ z řeřavých uhlíků nikdy nevyklubou a nám přes všechnu naši bolest zbude jen škvára.