

Chci v této přednášce obhájit názor, že literární kritika má hranice, a že když je přestoupí v jednom směru, přestává být literární, zatímco když je překročí ve směru druhém, přestává být kritikou.

V roce 1923 jsem napsal článek *Funkce kritiky*. O deset let později jsem zřejmě o něm měl dosti vysoké mínění, protože jsem ho zařadil do svých *Vybraných esejů*, kde ho lze také najít. Když jsem si nedávno tento esej přečetl, dost mě to zarazilo a v duchu jsem se ptal, proč tehdy vznikl celý ten rozruch — ovšem potěšilo mne, že jsem v článku nenašel nic, co by protirečilo mým dnešním názorům. Až na hádku s Middletonem Murrým o „vnitřním hlase“ — což je spor, v němž se podle mne projevuje stará *aporia* „autorita versus individuální úsudek“ — jsem se nemohl rozpomenout na žádné okolnosti a příčiny mého tehdejšího hněvu. Článek obsahuje celou řadu sebejistých a rozčilených výroků adresovaných zřejmě jednomu či několika zavedeným kritikům starším než jsem byl tehdy já, jejichž práce neodpovídaly mým představám o literární kritice. Nemohu si však vzpomenout na jedinou knihu či esej, nebo na jméno jediného představitele té impresionistické kritiky, která před třiceti lety vzbudila můj lýtý hněv.

Zmiňuji se teď o tom článku jen proto, abych připomněl, do jaké míry „zastaralo“ to, co jsem napsal v roce 1923. V roce 1925 uveřejnil Richards *Principy literární kritiky*. Od doby, kdy tato vlivná kniha vyšla, se v literární kritice mnoho změnilo a můj článek byl otištěn o dva roky dříve. Kritika se vyvíjela a rozvíjela několika směry. Lidé dnes často používají termínu „nová kritika“, aniž si uvědomují rozrůzněnost jevů,

kteří tento pojem obsahuje. Ale rozšířenost tohoto termínu podle mne dokazuje, že významní současní kritici, ať už se od sebe navzájem liší sebevíc, vždy se nějakým významným způsobem společně odlišují od kritiků předchozí generace.

Před mnoha lety jsem poukazoval na to, že každá generace si musí vytvořit svou vlastní literární kritiku. „Každá generace,“ řekl jsem tehdy, „nazírá umění z hlediska svých vlastních hodnotových kategorií, vznáší své požadavky na umění a po svém chápe jeho funkci.“ Když jsem tato slova říkal, zajisté jsem měl na mysli mnohem víc než pouhé proměny vkusu a módy: přinejmenším jsem tím myslel to, že na každou generaci, která posuzuje mistrovská díla minulosti z jiné perspektivy, působí víc vlivů než na předchozí generaci. Pochybuji však, že jsem měl na mysli to, že důležité kritické dílo může pozměnit a rozšířit sám pojem „literární kritika“. Před několika lety jsem upozornil na postupné a nepřetržité proměny významu slova „vzdělání“ od šestnáctého století až po současnost, změny, které nevyplývaly jen z toho, že neustále rostl počet vzdělávacích předmětů, ale že vzdělání bylo dostupné stále většímu počtu lidí. Kdybychom mohli stejným způsobem vysledovat vývoj termínu *literární kritika*, zjistili bychom něco obdobného. Srovnajte takové mistrovské dílo literární kritiky, jakým jsou Johnsonovy *Životy básníků*, s následujícím velkým kritickým dílem, Coleridgeovou knihou *Biographia literaria*. Nejde jen o to, že Johnson představuje závěrečnou fázi literární tradice, k níž sám patří, zatímco Coleridge hájí zásluhy a kritizuje nedostatky nového stylu. Z hlediska toho, co právě říkám, spočívá daleko významnější rozdíl mezi nimi v rozsahu a rozmanitosti zájmů, které Coleridge ve svých úvahách o poezii uplatnil. Prosadil názor, že pro literární kritiku je relevantní filozofie, estetika a psychologie, a jakmile tyto disciplíny zavedl do literární kritiky, mohli je pak budoucí kritici ignorovat jen na vlastní nebezpečí. Johnsona oceníme jen tehdy, vynaložíme-li na to svou historickou představivost, zatímco s Coleridgem bude mít současný kritik mnoho společného. Lze říci, že současná kritika se odvozuje přímo od Coleridgea. A kdyby Coleridge žil dnes, bezpochyby by se zajímal stejně o spo-

lečenské vědy (sociologii), o lingvistiku a sémantiku, jako ho přitahovaly vědní obory jeho doby.

Zkoumání literatury ve světle jedné nebo více takových vědních disciplín je jedna z dvou hlavních příčin proměn v současné literární kritice. Tu druhou příčinu jsme si ještě plně neuvědomili. Vzrůstající pozornost věnovaná studiu anglické a americké literatury na našich univerzitách a školách způsobila, že mnoho kritiků je učitelé a mnoho učitelů kritiky. Tím vůbec nechci říct, že tato situace je politováníhodná: skutečně zajímavou literární kritiku píše dnes většinou literáti působící na univerzitách a literární vědci, kteří svou kritickou činnost nejdříve provozovali v učebnách. A dnes to ani jinak být nemůže, protože seriózní žurnalistika není na patřičné úrovni, a navíc představuje, až na vzácné výjimky, velmi nejistý zdroj obživy. Znamená to pouze tolik, že dnešní kritik bude mít poněkud jiný kontakt se světem a bude psát pro poněkud jinou čtenářskou obec než jeho předchůdci. Mám dojem, že seriózní literární kritika se dnes píše pro jinou vymezenější, třebaže ne nutně menší čtenářskou obec než v devatenáctém století.

Nedávno mne zaujala poznámka Aldouse Huxleyho uveřejněná v jeho předmluvě k anglickému překladu knihy francouzského psychiatra dr. Huberta Benoita, která pojednává o psychologii zenového buddhismu. Huxleyho poznámka se shoduje s dojmem, který tato pozoruhodná kniha vyvolala ve mně samotném, když jsem ji četl ve francouzštině. Aldous Huxley srovnává západní psychiatrii s orientální filozofií taoismu a zenového buddhismu.

„Cílem západní psychiatrie je,“ píše, „napomoci narušenému jedinci, aby se zařadil do společnosti méně narušených jedinců — jedinců, kteří se podle všeho dobře přizpůsobují sobě navzájem a místním institucím. Nikdo však nezkoumá, zda jsou schopni přizpůsobit se základnímu řádu věcí... Ale existuje ještě jiný druh normálnosti — normálnost dokonalého fungování... Dokonce i člověk, který se dokonale přizpůsobil narušené společnosti, se může, bude-li chtít, přizpůsobit přirozenému řádu.“

Na první pohled není jasné, jak jsou tato slova použitelná pro předmět mých úvah. Ale zrovna tak, jako se

západní psychiatrie jeví z hlediska zenového buddhismu jako zmatená či pochybená, pokud jde o smysl léčení, a její přístupy je potřeba obrátit v pravý opak, slabiny současné kritiky možná spočívají v nejasné představě o tom, čemu má kritika sloužit. Bohatost a rozmanitost kritiky možná zatemnily její nejvlastnější smysl. Každý jednotlivý kritik může sledovat určitý cíl, může se pustit do úkolu, jehož smysl není třeba ospravedlňovat, a přesto kritika sama může ztratit cíl. Je-li tomu skutečně tak, není to překvapivé: všichni přece víme, že přírodní vědy a dokonce i humanitní obory dosáhly takového stupně vývoje a vyžadují si takové znalosti, že nikdo nemůže znát víc než svou specializaci. A jedním z nejdiskutovanějších problémů našich univerzit je snaha sestavit takové učební osnovy, v nichž by se specializované studium kombinovalo s širším vzděláním.

Nemůžeme se samozřejmě vrátit ke světu Aristotela nebo Tomáše Akvinského, nemůžeme se vrátit k literární kritice před Coleridgem. Můžeme však něco učinit pro to, abychom se neutopili ve vlastní kritické činnosti: neustále se ptát, kdy kritika přestává být literární kritikou a stává se něčím jiným.

Čas od času s pocity jistého zmatku zjišťuji, že se o mně hovoří jako o jednom z předchůdců moderní kritiky, třebaže jsem už příliš starý na to, abych byl sám za moderního kritika pokládán. Nedávno jsem četl knihu, jejíž autor nepochybně je moderním kritikem, a objevil jsem tam zmínku o „nové kritice“, čímž autor myslí, jak sám říká, „nejen americké kritiky, ale celé kritické hnutí odvozené od T. S. Eliota.“ Nevím, proč mě autor tak ostře odděluje od amerických kritiků, a zároveň nevidím žádné kritické hnutí odvozené od mé osoby, třebaže doufám, že jako vydavatel jsem nové kritiky, nebo alespoň některé z nich, povzbudil a poskytl jim prostor v časopise *Criterion*. Abych však ospravedlnil tuto zdánlivou skromnost, měl bych naznačit, co pokládám za přínos i omezení své literární kritiky. Moje nejlepší literární kritika — kromě několika notoricky známých výroků, jejichž úspěch ve světě ve mně budí opravdové rozpaky — sestává z esejů o básnících a dramatických básnících, kteří mě ovlivnili. Je to vedlejší produkt mé soukromé básnické dílny,

pokračování toho myšlení, které utvářelo mou vlastní poezii. S odstupem času vidím, že nejlépe jsem psal o básnících, jejichž dílo mne ovlivnilo a jejichž poezii jsem důvěrně poznal dávno před tím, než jsem o nich chtěl psát či dostal k tomu příležitost. Má kritika se podobá Poundově v tom smyslu, že její klady i omezení lze plně odhadnout jen tehdy, zhodnotíme-li ji ve vztahu k mé vlastní poezii. Poundova kritika však má didaktičtější motiv: domnívám se, že ji psal především pro mladé básníky, jejichž styl nenabyl ještě definitivního tvaru. Ale Poundovu ranou, a doposud snad nejlepší kritickou knihu *Duch romance* inspirovala právě láska k básníkům, kteří ho ovlivnili — tato kniha organicky rozvíjí, stejně jako tomu bylo v mém případě, Poundovo myšlení o jeho vlastní tvorbě.

Kritika poezie psaná básníkem, neboli kritika z dílny, jak tomu říkám já, má jedno zřejmé omezení: v kompetenci takového básníka není posuzovat to, co nemá vztah k jeho vlastnímu dílu nebo co je mu nesympatické. Další omezení kritiky z dílny spočívá v tom, že kritikův soud nemusí být spolehlivý, týká-li se věci přesahujících jeho vlastní umění. Moje hodnocení zůstalo v průběhu mého života poměrně stále — zvláště to platí o mých názorech na celou řadu žijících básníků. To však není jediný důvod, proč mám na mysli kritiku poezie, když dnes hovořím o kritice. Když kritici v minulých dobách vynášeli obecné soudy o literatuře, měli většinou na mysli právě poezii. Kritika prózy je relativně nedávný jev a nejsem kvalifikován o ní hovořit. zdá se mi však, že kritika prózy vyžaduje jiný systém měr a vah než poezie. Pro nějakého kritika kritiky, který není ani básníkem ani prozaikem, by mohlo být zajímavé zkoumat rozdílné způsoby, jimiž kritik musí přistupovat k rozdílným literárním žánrům, i různé kritické nástroje, kterých je k tomu zapotřebí. Když však hovoříme o kritice, je nevhodnější pokládat za její předmět poezii již z toho důvodu, že formální vlastnosti poezie se nejméně vzpírají generalizaci. Mohlo by se stát, že v poezii je styl vším. To zdaleka není pravda. Ale iluze, že v poezii se nejvíc přibližujeme čistě estetické zkušenosti, způsobuje, že hovoříme-li o literární kritice jako takové, jeví se poezie pro tento účel jako nejvhodnější literární žánr.

Značná část současné kritiky rodící se v bodě, v němž kritika splývá s literární vědou a literární věda s kritikou, spočívá ve vysvětlování původu díla. Abych objasnil, co mám na mysli, zmíním se o dvou knihách, které měly v tomto ohledu dosti neblahý vliv. Neříkám, že jsou to špatné knihy. Naopak: jsou to knihy, které by měl znát každý. První je *Cesta do Xanadu* Johna Livingstona Lowese — kniha, kterou doporučuji každému, kdo ji nečetl a zabývá se poezií. Ta druhá jsou *Plačky nad Finneganem* od Jamese Joyce — kniha, kterou doporučuji (alespoň pár stránek) každému zájemci o poezii. Livingston Lowes byl vynikající vědec, dobrý učitel, a milý člověk, jemuž se například já cítím v jistých soukromých důvodech velice zavázán. James Joyce byl geniální člověk, můj osobní přítel, a zmiňuji-li zde *Plačky nad Finneganem*, pak ne proto, abych chválil či haněl knihu, která patří do kategorie monumentálních děl. Avšak *Cesta do Xanadu* a *Plačky nad Finneganem* mají společné jen jedno: o obou můžeme říct, že jedna taková kniha stačí.

Těm, kdo nikdy nečetli *Cestu do Xanadu* vysvětlím, že je to fascinující dílo literární detekce. Lowes vysledil všechny knihy, které Coleridge četl (a Coleridge nenasytně četl vše, co mu přišlo pod ruku) a ze kterých si vypůjčoval obrazy nebo výrazy objevující se v *Chánovi Kublajovi* a ve *Starém námořníkovi*. Coleridge četl také obskurní a zapomenuté knihy — například každý cestopis, který se mu dostal do ruky. A Lowes jednou provždy dokázal, že básnická originalita z větší části spočívá v originálním způsobu spojování těch nejrozdílnějších a nejněsourodějších prvků do nového celku. Zcela přesvědčivě dokazuje, jak básnický génius stravuje a přetváří materiál. Nikdo však nemůže říci, že po přečtení této knihy rozumí *Starému námořníkovi* lépe. Úmyslem dr. Lowese navíc ani v nejmenším nebylo učinit Coleridgeovu báseň srozumitelnější poezií. Pustil se do zkoumání procesu, do výzkumu, který byl, přísně řečeno, za hranicemi literární kritiky. Jak se z takového materiálu, jakým byly útržky z Coleridgeovy četby, mohla stát velká poezie, zůstává stejným tajemstvím jako dřív. A přesto se nemálo slibných vědců chopilo Lowesovy metody jako klíče k pochopení jakéhokoliv básníka, jehož dílo naznačuje, že něco přečetl.

„Zajímalo by mne“, napsal mi asi před rokem jistý pán z Indiany, „zajímalo by mne — samozřejmě je možné, že jsem blázen“ (tato vsuvka je jeho, ne moje: samozřejmě vůbec nebyl blázen, jen maličko vyšinutý v důsledku četby *Cesty do Xanadu*), „zda ‚mrtvé kočky civilizace‘, ‚shnilý hroch‘ a pak Kurtz nějakým nejasným způsobem nesouvisejí s verši ‚mrtvola, co sis loni zasadil v zahradě, klíč?‘“ To zní skutečně jako blouznění, pokud nepoznáte narážky: ten pán z Indiany se pouze usilovně snažil najít nějaké spojení mezi *Pustinou* a Conradovým *Srdcem temnoty*.

Zatímco dr. Lowes zapálil podobné provozovatele hermeneutiky nadšenou soutěživostí, Joyceova kniha *Plačky nad Finneganem* ji poskytla představu, jak by měla podle nich vypadat všechna literární díla. Hned vás musím ubezpečit, že nezesměšňuji ani neočerňuji namáhavou práci těch vykladačů, kteří si vytkli za cíl rozplést všechna vlákna a vystopovat všechny narážky obsažené v této knize. Pokud vůbec máme *Plačkám nad Finneganem* rozumět — a nepodstoupíme-li tuto námahu, nemůžeme knihu posoudit — musíme v této detektivní práci pokračovat. Campbell a Robinson (autoři jedné takové práce) odvedli obdivuhodnou práci. Jestliže mám nějaké výhrady, pak vůči Jamesu Joyceovi, autorovi tohoto obludného veledíla, že napsal knihu obsahující dlouhé pasáže, které jsou bez detailních vysvětlivek pouze krásným nesmyslem (dokonce velmi krásným, recituje-li je tak příjemný irský hlas, jaký má autor — škoda, že nenahrál z knihy víc!) Joyce si možná ani neuvědomoval, jak obskurní je jeho kniha. Ať už konečný soud o významu *Plaček nad Finneganem* bude jakýkoli (já se o něj pokoušet nebudu), nemyslím si, že většina poezie je psána tímto způsobem (neboť Joyceova kniha je velikou básní v próze) a že si vyžaduje takovu pitvu, abychom jí mohli porozumět a mít z ní potěšení. Mám však podezření, že záhady *Plaček nad Finneganem* podpořily omyl, dnes velice rozšířený, že vysvětlovat znamená porozumět. Po inscenaci mé hry *Koktejlův večírek* byla po několik měsíců moje pošta obtížena dopisy, jejichž pisatelé mi předkládali překvapující řešení domněle záhadného významu hry. A bylo zřejmé, že pisatelům těchto dopisů nebyla hádanka, kterou jsem jim domněle nachystal, proti

mysli — naopak, měli z ní radost. Aniž si to uvědomovali, vymysleli si tu hádanku sami, aby si mohli dopřát to potěšení a rozluštit ji.

Musím se na tomto místě přiznat, že jsem se při jedné významné příležitosti také takto provinil a uvedl jsem kritiky v pokušení. Poznámky k *Pustině!* Zprvu jsem pouze chtěl uvést prameny všech svých citací, abych vzal vítr v plachet kritikům, kteří mé ranější básně prohlásili za plagiát. Když však měla *Pustina* vyjít jako samostatná knižička — v časopise *The Dial* a *The Criterion*, kde báseň vyšla poprvé, neobsahovala vůbec žádné poznámky — ukázalo se, že je nevhodně krátká, a tak jsem se pustil do práce na poznámkách, abych rozšířil tištěný text o několik stránek. Výsledkem byla nádherná ukázka literární pseudoučenosti, která přežila dodnes. Mnohdy jsem pomýšlel na to, že bych ty poznámky měl v textu *Pustiny* odstranit, ale teď už se jich nezbavím. Dosáhly téměř větší popularity než báseň sama — když by si někdo zakoupil knížku mých básní a zjistil, že v nich nejsou poznámky k *Pustině*, chtěl by zpátky peníze. Domnívám se však, že tyto poznámky neměly špatný vliv na jiné básníky: nemohu si alespoň vzpomenout na žádného dobrého současného básníka, který si osvojil podobný zlozvyk. (Pokud jde o Mariannu Moorovou, její poznámky jsou vždy případné, přesné, přesvědčivé, je radost je číst, a navíc ani v nejmenším nedodávají odvahu těm, kdo se pídí po původu díla.) Ne, nekají se proto, že by snad moje poznámky byly špatným příkladem pro jiné básníky, ale proto, že vzbudily falešný zájem u pátračů po zdrojích literárního díla. Bylo samozřejmě správné, že jsem vyjádřil svůj vděk dílu Jessie Westonové, ale mrzí mne, že jsem tolik badatelů uvedl na falešnou stopu, pokud jde o tarokové karty a Svatý grál.

Když jsem přemýšlel o těchto pokusech pochopit báseň tím, že vysvětlíme její zdroje, narazil jsem na citát z C. G. Junga, který mne zaujal, neboť mi připadal dost relevantní. Citát je převzat z knihy Victora Whitea *Bůh a podvědomí*. Victor White citát uvádí v pasáži, v níž vysvětluje radikální rozdíl mezi Freudovým přístupem a metodou C. G. Junga.

„Všeobecně se uznává (tvrdí Jung), že na fyzické jevy je možno pohlížet dvojím způsobem, z mechanistic-

kého a energetického hlediska. Mechanistické hledisko je čistě kauzální: z tohoto hlediska je každý jev nazírán jako důsledek nějaké příčiny... Energetické hledisko se naproti tomu vrací k původnímu motivu — určitý jev je zkoumán od účinku k příčině, přičemž se předpokládá, že energie je základnou jevových změn...“

Citát je z prvního eseje knihy *Příspevky k analytické psychologii*. Dodávám další větu, kterou Victor White již necituje a která uvozuje následující odstavec: „Obě hlediska jsou nepostradatelná, máme-li porozumět fyzickým jevům.“

Chápu tento citát prostě jako podnětnou analogii. Báseň lze vysvětlit tak, že budeme zkoumat, z čeho sestává a jaké příčiny vedly k jejímu vzniku. Vysvětlování tak může být důležitou průpravou k pochopení básně. Ale abychom báseň pochopili, je také důležité, a řekl bych ve většině případů daleko důležitější, abychom se pokusili zjistit, k jakému cíli báseň směřuje, abychom se zkrátka pokusili pochopit její entelechii — třebaže se už dlouho takovými termíny sebevědomě neoháním.

Největší nebezpečí přílišné závislosti na kauzálním vysvětlování hrozí od biografické kritiky, zvláště když životopisec doplňuje své znalosti vnějších faktů psychologickými domněnkami o vnitřní zkušenosti. Ne tvrdím, že osobnost a soukromý život mrtvého básníka jsou posvátným územím, na něž psycholog nesmí vstoupit. Vědec musí mít svobodu zkoumat takový materiál, jaký potřebuje — pokud je jeho oběť po smrti a nebude ho soudně stíhat pro urážku na cti. Také není důvodu, proč by se neměly psát životopisy básníků. Životopisec by navíc měl být obdařen kritickou schopností, měl by to být člověk dobrého vkusu a úsudku, schopný ocenit dílo autora, jehož biografii píše. A naopak každý kritik, který se vážně zabývá dílem jistého autora, by měl něco vědět o jeho životě. Napsat kritickou biografii nějakého autora je samo o sobě choulostivou záležitostí a kritik či životopisec, který při své práci uplatňuje analytické postupy vyčtené z knih o psychologii, aniž by sám byl školeným psychologem, může do celého problému vnést ještě větší zmatek.

Otázka, do jaké míry informace o básníkovi mohou přispět k pochopení poezie, není tak jednoduchá, jak se může zdát. Každý čtenář si ji musí zodpovědět sám,

a to ne obecně, ale případ od případu, neboť pro pochopení různých básníků budou tyto informace různé důležité. Požitek z poezie může být složitou zkušeností, na niž se podílí několik druhů potěšení, a u různých čtenářů se mísí různým způsobem. Uvedu příklad. Všeobecně se má zato, že Wordsworth napsal největší část své nejlepší poezie v rozmezí několika málo let. Různí wordsworthovští badatelé se snažili najít vysvětlení pro průměrnost jeho pozdější tvorby. Sir Herbert Read napsal před několika lety knihu o Wordsworthovi — zajímavou knihu, třebaže si myslím, že jeho nejlepší ocenění Wordswortha lze najít v jednom pozdějším eseji zařazeném do svazku nazvaného *Pestrobarevný kabát* — v níž vidí vzestup a pád Wordsworthova tvůrčího génia jako důsledek jeho poměru s Annette Valloovou, o kterém se tehdy začaly objevovat zprávy. Ještě v nedávnější době napsal knihu o Wordsworthovi F. W. Bateson — také zajímavou (jeho kapitola o *Dvou hla-sech* napomůže pochopit Wordsworthův styl). V této knize Bateson tvrdí, že Annette nehrála ve Wordsworthově životě ani zdaleka tak důležitou roli, jak se domníval Sir Herbert Read, že skutečné tajemství Wordsworthovy tvorby spočívá v jeho lásce k vlastní sestře Dorothy a že tato láska zvláště vysvětluje básně o Lucy a je také příčinou toho, proč Wordsworthovi došla po jeho svatbě inspirace. Možná má pravdu: jeho argumentace je velice přijatelná. Ale skutečná otázka, kterou si musí každý čtenář zodpovědět sám, zní: záleží na tom? Pomůže mi toto vysvětlení pochopit básně o Lucy lépe, než jsem jim rozuměl dřív? Já osobně tvrdím, že znalost pramenů, ze kterých báseň vytryskla, nám nemusí nutně umožnit, abychom ji pochopili. Příliš mnoho informací o zdrojích básně může dokonce narušit můj kontakt s ní. Nepotřebuji, aby mi někdo básně o Lucy osvětloval, stačí mi světlo, které vyzařuje z básní samých. Netvrdím, že takové informace či domněnky, které nám nabízejí Sir Herbert Read či F. W. Bateson, nemohou být relevantní v *žádném* kontextu. Jsou důležité, chceme-li pochopit Wordswortha, nejsou však přímo relevantní pro pochopení jeho poezie. Lépe řečeno, nejsou relevantní pro pochopení *poezie jako poezie*. Troufal bych si dokonce tvrdit, že ať už toho o básníkovi víme sebevíc, zůstává v každé velké poezii

vždycky něco nevysvětlitelného, na čem záleží nejvíc. Když vznikne báseň, stane se něco nového, něco, co nemůže být beze zbytku vysvětleno *něčím jiným, co se stalo dřív*. Předpokládám, že právě tomuhle se říká „tvorba“.

Metoda současné literární kritiky v žádném případě nespočívá *pouze* ve snaze vykládat poezii z jejích zdrojů, ale je to metoda, která vychází vstříc přání mnoha čtenářů, že poezii je třeba vykládat prostřednictvím něčeho jiného: podstatná část dopisů, které dostávám od neznámých lidí a které se týkají mých vlastních básní, sestává z žádostí o takové vysvětlení, jaká nemohu poskytnout, i kdybych chtěl. Jinou tendenci představují například výzkumy profesora Richardse zabývající se problémem, jak lze hodnotit básně učit, či jemně jazykové rozbor Richardsova proslulého žáka profesora Empsona. Nedávno jsem v literární kritice zaznamenal snahu, zřejmě inspirované pedagogickými metodami profesora Richardse, které svým způsobem představují zdravou reakcí na odpoutávání pozornosti od poezie k básníkovi. Lze je najít v nedávno publikované knize *Interpretace*, sestávající z dvanácti esejů napsaných mladšími anglickými kritiky: každý z nich analyzuje jednu báseň, kterou si sám vybral. Jejich metoda spočívá v tom, že vezmou dobře známou báseň — všechny analyzované básně jsou dobré, třebaže každá jiným způsobem —, a aniž by se zmínili o autorovi či dalších jeho dílech, analyzují ji sloku po sloce a verš po verši, snaží se z ní vytěžit, vymáčknot, vymámit a vylišovat každou kapku významu. Mohli bychom je nazvat vymáčkávací školou literární kritiky. Protože analyzované básně pocházejí z nejrůznějších období od šestnáctého století až po současnost, protože se od sebe dosti liší — kniha začíná *Fénixem a hrálíčkou* a končí *Prufrockem* a Yeatsovou básní *Mezi školními dětmi* — a protože každý kritik postupuje jinak, je výsledek zajímavý a poněkud zmatený. Dlužno přiznat, že studium dvanácti básní rozebíraných tak pečlivě a do takových detailů je velice úmornou kratochvílí. Některé básníky v knize zastoupené (jsou všichni mrtví kromě mě) by nejspíš překvapilo, co všechno jejich básně znamenají: i já jsem zažil jisté překvapení, když jsem se dozvěděl, že mlha zmíněná v úvodní partii básně *Prufrock* se něja-

kým způsobem dostala do obývacího pokoje. Ale analýza *Prufrocka* není vedena snahou nalézt zdroje básně, ať již v literatuře či v temnějších zákoutích mého soukromého života, ale pokouší se zjistit, co báseň opravdu znamená — ať již jsem tento význam měl na mysli či nikoli. A za to jsem byl vděčný. Několik esejů na mne zapůsobilo velmi příznivým dojmem. Ale protože každá metoda má svá omezení a svá nebezpečí, bude jenom rozumné, pokusím-li se naznačit meze a úskalí této metody, před kterými by každý učitel měl varovat své žáky, má-li tato metoda především sloužit jako cvičení pro studenty.

První nebezpečí spočívá v předpokladu, že musí existovat pouze jedna interpretace básně jako celku. Zvláště u básní napsaných v dobách minulých bude třeba vysvětlovat detaily, věcná fakta, dobové narážky, dobové významy slov — učitel může dohlédnout na to, aby se jeho žáci v tomto směru nedopouštěli omylů. Ale význam básně jako celku nebude nikdy vyčerpán žádným vysvětlováním, protože tento význam spočívá v tom, co báseň znamená pro různě citlivé čtenáře. Druhé nebezpečí — nemyslím, že by hrozilo některému z kritiků uvedených v knize, ale může hrozit čtenářům — spočívá v předpokladu, že interpretace básně, pokud je platná, musí nutně postihnout, oč se autor vědomě či bezděčně v básni pokoušel. Tak často se předpokládá, že porozumíme básni tehdy, když odhalíme její zdroj a vysledujeme způsob, kterým básník zpracoval svůj materiál, že snadno uvěříme opaku — že každý výklad básně zároveň vysvětluje, jak byla napsána. Rozbor *Prufrocka*, o němž jsem se zmínil, mě zaujal proto, že mi napomohl vidět báseň očima inteligentního, citlivého a pozorného čtenáře. To vůbec neznamená, že kritik viděl báseň máma očima, nebo že jeho výklad básně nějak souvisí se zážitky, které vedly ke vzniku básně či které jsem pocítoval, když jsem ji psal. A do třetice bych chtěl poznamenat, že bych rád tuto metodu vyzkoušel na nějaké nové, vynikající básni, kterou bych předtím neznal: chtěl bych totiž zjistit, zda bych po přečtení takové analýzy mohl mít z básně požitek. Téměř všechny básně v citované knize dlouhé roky znám a mám je rád, a když jsem si přečetl jejich rozbor, těžko jsem se mohl rozpomenout na pocity, které jsem při čtení těchto básní měl dřív.

Nemám ani v nejmenším v úmyslu podat souhrnný přehled všech typů současné literární kritiky. Chci především upozornit na transformaci literární kritiky, která se začala už s Coleridgem, avšak v průběhu posledních dvaceti let pokračovala zvláště rychlým tempem. Toto zrychlení chápu jako důsledek rozvoje společenských věd a jejich významu pro kritiku a také jako důsledek literární výuky (zahrnující i současnou literaturu) na našich školách a univerzitách. Neodsuzuji tuto transformaci, protože se mi zdá nevyhnutelná. V době nejistoty, kdy vývoj vědy uvádí lidi ve zmatený úžas, v době, v níž lze sotva předpokládat, že by všichni čtenáři sdíleli společná přesvědčení, společné názory a vzdělání, se nesmí žádná probádatelná oblast stát zakázaným územím. Ale tato rozmanitost v nás může vzbuzovat otázku, zda existuje něco, co literární kritiku spojuje. Před třiceti lety jsem tvrdil, že základní funkcí kritiky je „objasňovat literární díla a korigovat vkus“. V roce 1956 může taková formulace znít poněkud pompézně. Možná bych to měl vyjádřit jednodušeji a pro naši dobu přijatelněji a říci, že literární kritika má „napomáhat porozumění literatuře a potěšení z ní“. Dodal bych, že z toho vyplývá také kritikův negativní úkol rozpoznat to, z čeho bychom potěšení mít neměli. Kritik musí, vyžadují-li to okolnosti, odsoudit *druhořadou literaturu a odhalovat nepoctivost v literatuře*, třebaže tato povinnost je druhotná a musí ustoupit povinnosti kvalifikovaně chválit to, co je chvályhodné. A chci zdůraznit, že *potěšení a porozumění* chápu jako dvě úzce spjaté činnosti — jedna je emocionální, ta druhá intelektuální. *Porozuměním* nemyslím *vysvětlování*, třebaže vysvětlení toho, co vysvětleno může být, je často průpravou k porozumění. Uvedu velmi jednoduchý příklad. Osvojit si neznámá slova a jejich tvary je nutnou průpravou k pochopení Chaucera — to je vysvětlování. Avšak čtenář může zvládnout Chaucerovu slovní zásobu, pravopis, gramatiku a syntax — dokonce, abychom celou věc domysleli ještě dál, může být velice *dobře informován o Chaucerově době*, o tehdejších společenských zvycích, názorech, učencosti i nevědomości — a přesto *nerozumět jeho poezii*. Porozumět básni je totéž jako mít z ní potěšení — ovšem ze správných důvodů — tedy mít z ní takové potěšení, ja-

ké báseň sama může dát: těšit se z básně, když ji nedopatřením pokládáme za něco jiného, než skutečně je, znamená těšit se z vlastní představy. Jazyk je obtížný nástroj, a řeknu-li „mně se to líbí“, neznamená to totéž jako „mám z toho potěšení“. Sám význam slova „radost“ se mění podle předmětu, který radost vyvolává. Různé básně dokonce poskytují různá potěšení. Je jisté, že se nám báseň nemůže líbit, dokud ji nepochopíme. Na druhé straně však rovněž platí, že báseň plně nepochopíme, pokud se nám nelíbí. Musí se nám samozřejmě líbit do správné míry a správným způsobem, ve vztahu k ostatním básním (právě ve vztahu našeho potěšení z určité básně k našemu potěšení z jiných básní se projevuje náš vkus). Z toho vyplývá, a to je snad zbytečné dodávat, že by se nám *neměly* líbit špatné básně — pokud ovšem nejsou tak špatné, že apelují na náš smysl pro humor.

Řekl jsem, že vysvětlování může být průpravou k porozumění. Zdá se mi však, že jistému druhu poezie rozumíme bez vysvětlování, například Shakespearovu verši.

v hlubiny klín tvůj otec kles  
nebo Shelleyho

Jsi bledý únavou,  
jak stoupáš k nebi hledě na zem.

V těchto verších, podobně jako ve velké části poezie, nevidím nic, co by bylo třeba vysvětlovat — to znamená nic, co by mi pomohlo porozumět básni lépe, a mít z ní proto větší potěšení. A jak už jsem naznačil, vysvětlování nás může úplně odvést *od básně jako poezie*, místo aby nás vedlo k porozumění. Nejlepší důvod, proč věřím, že snad rozumím citovaným Shakespearovým a Shelleyovým veršům a další poezii tohoto druhu, spočívá v tom, že tyto verše mne dnes vzrušují stejně intenzívně jako před padesáti lety.

Rozdíl mezi literárním kritikem, který přestoupil hranici literární kritiky, nespočívá tedy vůbec v tom, že literární kritik je „čistě“ literární nebo že nemá žádné další zájmy. Kritik, který by se zajímal pouze o „literaturu“ by nám skoro neměl co říci, neboť jeho literatura by byla čistou abstrakcí. Básníci mají také jiné zájmy kromě poezie — jinak by jejich poezie byla velice prázdná: jsou básníky především proto, že jejich

hlavním zájmem je přeměňovat svou zkušenost a své myšlenky (prožívat něco a myslet znamená zajímat se nejen o poezii) — na poezii. A kritik je analogicky *literárním* kritikem tehdy, když píše kritické stati především proto, aby pomohl svým čtenářům *porozumět poezii a mít z ní potěšení*. Ale stejně jako sám básník, i kritik musí mít jiné zájmy, neboť literární kritik není pouze znalcem literární techniky či jistých pravidel, jimiž by se měli řídit spisovatelé, které kritizuje. Kritik musí být celým člověkem, člověkem s přesvědčením a zásadami, člověk znalý života a mající životní zkušenost.

Nad každým textem, který je nám předkládán jako literární kritika, se tedy můžeme ptát, je-li jeho cílem naše porozumění literatuře a potěšení z ní. Jestliže není, pak takový text může pořád ještě představovat průvoplatnou a užitečnou činnost. Pak ovšem musí být posuzován jako příspěvek k psychologii, sociologii, logice, pedagogice nebo nějakému jinému oboru — a musí jej posuzovat příslušní odborníci a ne literáti. Nesmíme směšovat biografii s kritikou: biografie je obvykle užitečná, neboť nám poskytuje vysvětlení, které může vést k dalšímu porozumění. Tím, že však obrací naši pozornost na básníka, může nás také zavést od poezie. Nesmíme směšovat znalosti a faktické informace o básníkové době, o stavu společnosti, v níž žil, o myšlení běžném v jeho době a implicitně vyjádřeném v jeho díle, či o stavu jazyka v jeho době, s porozuměním jeho poezii. Takové znalosti mohou představovat, jak jsem již řekl, nutnou průpravu pro porozumění poezii a navíc mají svou vlastní historickou hodnotu. Ale mohou nás dovést pouze ke dveřím porozumění: cestu dovnitř si musíme najít sami. Chceme-li docílit takového poznání, o němž hovořím v této přednášce, není především nezbytné, abychom se uměli vžít do minulé doby, abychom při čtení poezie uměli myslet a cítit tak, jak možná mysleli a cítili básníkovi současníci, třebaže taková zkušenost může mít svou cenu; spíše jde o to, abychom sami sebe dokázali zbavit omezení své vlastní doby, a abychom básníka, jehož poezii čteme, dokázali oprostit od omezení *jeho* doby a získali tak přímou zkušenost a přímý kontakt s jeho poezií. Když například čteme ódu od Sapfó, není třeba, abychom se v předsta-

vách přenesli na nějaký řecký ostrov před pětadvaceti stoletími, ale abychom uměli prožít zkušenost, která je stejná pro všechny lidi schopné mít potěšení z poezie, ať už žili v jakémkoli století a mluvili jakýmkoli jazykem — důležitá je jiskra, která může přeskočit přes oněch dva tisíce pět set let. Největší vědeckost pocítuji ke kritikovi, který mě přiměje, abych viděl něco, co jsem dřív neviděl, anebo jsem to viděl očima zastřenými předsudkem — aby mě tomu postavil tváří v tvář a pak mě s tím nechal o samotě. Od té chvíle musím spoléhat na svou vlastní senzibilitu, inteligenci a moudrost.

Jestliže v literární kritice položíme veškerý důraz na *porozumění*, riskujeme, že sklouzneme z porozumění k pouhému vysvětlování. Riskujeme dokonce, že budeme pěstovat kritiku jako vědu, čímž literární kritika nikdy nemůže být. Když naopak jednostranně zdůrazníme *potěšení*, můžeme propadnout subjektivismu a impresionismu a naše potěšení se omezí pouze na zábavu a kratochvíli. Když jsem před třiatřiceti lety psal o „funkci kritiky“, vzbuzoval mou nevoli především ten druhý, impresionistický typ kritiky. Dnes se mi zdá, že se musíme mít víc na pozoru před čistě vysvětlující kritikou. Nechci však ve vás zanechat dojem, že současnou kritiku odsuzuji. Posledních třicet let představuje, jak v Anglii, tak v Americe, skvělé období literární kritiky. S odstupem času se možná bude jevit až příliš skvělým. Kdo ví?

(1956)



Není neuzitečné znovu a znovu se ptát, k čemu je literární kritika, třebaže na tuto otázku nenalezneme uspokojivou odpověď. O kritice může platit to, co F. H. Bradley řekl o metafyzice, totiž že je to „hledání špatných důvodů pro to, co vycitujeme instinktem, přičemž v tomto hledání nás vede zase instinkt.“ Protože však chci hovořit o své vlastní kritice, musím tuto volbu tématu odůvodnit detailněji. Letný pohled na mou vlastní literární kritiku posledních padesáti let mi snad umožní dospět k jistým závěrům či přijatelným generalizacím širší platnosti, nebo, a to by bylo ještě cennější, podníti jiné, aby učinili totéž — doufám, že vyprovokují k podobným doznáním i jiné kritiky. Mohu se ospravedlnit jedině tím, že neexistuje žádný jiný kritik, ať již mrtvý či živý, o jehož díle bych byl tak dobře informován jako o svém vlastním. Vím toho víc o svých vlastních esejích a recenzích než o pracích kteréhokoli jiného kritika. Znáám genezi svých esejů, jejich chronologii, znám okolnosti, za nichž každý z nich vznikl, i motiv, který mě vedl k jeho napsání, znám všechny změny postojů, vkusu, zájmů a přesvědčení, k nimž dochází v průběhu let. O díle těch mistrů anglické kritiky, ke kterým vzhlížím s velikou úctou — myslím tím zvláště Samuela Johnsona a Coleridge, ale počítám k nim i Drydena a Arnolda — nemám takové informace k dispozici. Na tomto místě bych však měl rozlišit několik typů literárního kritika, abych vám připomněl, že obecné závěry učiněné na základě studia kritické osobnosti a díla jednoho typu nebudou použitelné pro jiné kritiky.

K prvnímú typu kritiků jiných než jsem já řadím „kritika profesionálního“ — tedy spisovatele, který za-

kládá svůj věhlas především, a možná výhradně, na literární kritice. Takového kritika bychom rovněž mohli nazvat superrecenzentem, neboť často pracuje jako oficiální kritik nějakého časopisu či novin a motivem jeho příspěvků je uveřejnění nějaké nové knihy. Příkladem tohoto typu je samozřejmě francouzský kritik Sainte-Beuve, který je autorem dvou důležitých knih — *Port-Royal a Chateaubriand a jeho přátelé* —, avšak hlavní část jeho kritického díla sestává z nespočetných svazků sebraných esejů, které původně vycházely jako fejetony v novinách. „Profesionální kritik“ může být — a Sainte-Beuve nepochybně byl — *neúspěšným* autorem původních děl. V případě Sainte-Beuvea určitě stojí za to podívat se na jeho básně, pokud jsou k sehnání, neboť pomohou objasnit, proč psal lépe o autorech minulosti než o svých současnicích. „Profesionální kritik“ však nemusí být *nutně* neúspěšným básníkem, dramatikem či romanopiscem: pokud vím, můj starý americký přítel Paul Elmer More, jehož *Shelburnské eseje* poněkud připomínají památné uveřejnění *Pondělních besed*, se nikdy sám nepokoušel psát. Jiný můj přítel Desmond MacCarthy, také „profesionální kritik“, a to divadelní i literární, omezil svou literární činnost na jeden článek či recenzi týdně, a místo aby se věnoval psaní knih, trávil svůj volný čas příjemnou konverzací. A Edmund Gosse je zase jiný případ, protože jeho sláva se bude opírat o jeho dnes již klasičkou autobiografii *Otec a syn*, a ne o jeho kritickou produkci.

Za druhé bych chtěl uvést „kritika písíciho s gusem“. Tento kritik neaspíruje na soudcovskou stolicí. Spíše se bere za autory, jejichž dílo vykládá, a jsou to autoři často zapomenutí či neprávem opovrhovaní. Upozorňuje nás na takové spisovatele, napomáhá nám vidět ty jejich zásluhy, které jsme přehlíželi, a objevovat kouzlo tam, kde jsme očekávali jen nudu. Z takového rodu kritiků byl George Saintsbury, erudovaný a bodrý člověk s nenasytným apetytem pro vše druhořadé, jehož čich mu umožňoval objevovat znamenité věci často ukryté v druhořadé literatuře. Kdo jiný než Saintsbury by v knize o francouzském románu věnoval víc stránek Paulu de Kockovi než Flaubertovi? Jiným příkladem byl můj dávný přítel Charles Whibley — přečtěte si, co píše například o Thomasovi Urquartovi

nebo o Petroniovi. A jak nevzpomenout také Quillera-Couche, který nepochybně svým studentům v Cambridge pomáhal objevovat nové zdroje rozkoše ukryté v anglické literatuře.

Třetím typem kritika je „kritik akademický“ a „kritik teoretický“. Zmiňuji je oba najednou, protože tyto dva druhy se často překrývají. Je to možná až příliš široká kategorie, neboť zahrnuje jak vyhraněného literárního vědce, například W. P. Kera, který dovedl osvětlit určitého autora určité doby a jazyka nečekanou paralelou s jiným autorem jiné doby a jiného jazyka, tak kritika filozofického, jakým je například I. A. Richards či jeho žák William Empson. Richards a Empson jsou rovněž básníky, ale nepokládám jejich kritické dílo za vedlejší produkt jejich poezie. A kam máme zařadit jiné současné kritiky, například L. C. Knightse či Wilsona Knighta? Můžeme o nich pouze říci, že spojovali výuku literatury s původní kritikou prací. A co jiný významný kritik F. R. Leavis, kterého můžeme nazvat kritikem-moralistou? Kritik, který zároveň zaujímá místo na univerzitě, se s největší pravděpodobností bude zabývat studiem určitého období či autora, ale kdybychom ho nazvali „kritikem-specialistou“, omezovali bychom jeho právo psát o čemkoli, co ho zajímá.

A konečně existují kritici, jejichž kritická činnost je vedlejším produktem jejich tvůrčí práce. Zvláště mám na mysli kritika, který je zároveň básníkem. Je to tedy spíše básník, který je zároveň kritikem. Podmínkou přijetí do této kategorie je, aby kandidát byl znám především jako básník, ale jeho kritické práce mohou být významné i pro svou vlastní hodnotu, nejen proto, že mohou osvětlovat autorovu vlastní poezii. Do této kategorie bych zařadil Samuela Johnsona a Coleridge, Drydenovy a Racinovy předmluvy, s určitými výhradami Mathewa Arnolda — a do této společnosti se nesměle musím vetřít i já sám. Doufám, že vás teď již nemusím ubezpečovat o tom, že to není z lenosti, když píšete o svých vlastních pracích. A rozhodně ne z marnivosti: je to už tak dávno, co jsem naposledy četl své eseje, že když jsem je začal pročitat pro účely této přednášky, přistupoval jsem k nim spíše s obavami než s nadějným očekáváním.

S potěšením jsem zjistil, že se přece jenom nemusím stydět tak, jak jsem se obával. S některými svými tvrzeními, rozumí se samo sebou, dnes už nesouhlasím. Některé názory bych dnes už netvrdil s tak pevným přesvědčením jako kdysi, jiné dnes zastávám jen s vážnými výhradami. A některým svým výrokům dnes už nerozumím. O leccčems vím dnes víc, o leccčems se mé znalosti už vypařily. Když jsem si například znovu přečetl svůj esej o Pascalovi, překvapilo mne, kolik jsem toho tehdy o něm věděl. Jsou věci, o které jsem prostě ztratil zájem, takže na otázku, zda dnes zastávám stejný názor, bych mohl pouze odpovědět „Nevím“ nebo „Je mi to jedno“. Dopustil jsem se chybných soudů i, což mě mrzí víc, chybného tónu: tu a tam zazní arogantnost, přílišný důraz, necitlivost sebejistota či chvástavý tón klidného, mírného člověka, který se bezpečně opevnil za svým psacím strojem. Přesto se musím k tomuto člověku hlásit a navzdory všem uvedeným výhradám se i nadále ztotožňuji s autorem, který všechno tohle napsal.

Ale hned musím něco dodat. Neustále mě dráždí, když někdo cituje mé výroky, napsané snad před třiceti či čtyřiceti lety, jako bych je vyslovil včera. Jeden velice inteligentní vykladač mého díla, který mně je příznivě nakloněn, psal před několika lety o mé kritické práci, jako bych si byl na počátku své literárně kritické dráhy načrtl nějaký plán rozsáhlé kritické stavby a po zbytek života do ní doplňoval detaily. Když uveřejním sbírku esejů nebo když dám svolení k přetištění některého svého eseje, vždy uvádím rok prvního vydání, abych čtenáři připomněl časový odstup oddělující tehdejšího autora od dnešního. Ale jen zřídkakdy se najde autor, který by mne citoval a řekl: „Tohle si pan Eliot myslel (nebo tohle cítil) v roce 1933 (případně jindy).“ Všichni spisovatelé si už zvykli na to, že nepřilíš ohleduplní polemici vytrhávají jejich slova z kontextu a tak jim dávají zkonstruovaný význam. Avšak případy, kdy kritici citují výroky pronesené před mnoha lety, jako by je jejich autor vyřkl dnes, jsou ještě častější, protože k nim dochází bez nejmenšího zlého úmyslu. Uvedu jeden příklad tvrzení, které mne nepřestalo pronásledovat ještě dlouho poté, co podle mého mínění přestalo uspokojivě vyjadřovat moje názory. Jde o jednu větu z předmluvy

k malé sbírce esejů nazvané *Pro Lancelota Andrewse*, v níž stojí, že jsem klasicista v literatuře, roajalista v politice a anglikánský katolík v náboženství. Měl jsem předvídat, že tak chytlavá věta mě bude pronásledovat celý život, podobně jako Shelleyho pronásledovavla jeho vlastní myšlenky:

A vlastní myšlenky jak psi ho začly rvát,

on — jejich otec — za kořist jim pad.

Citovaná věta vyvěrala z osobní zkušenosti. Můj starý učitel a mistr Irving Babbitt, jemuž za mnohé vděčím, se při zpáteční cestě z pařížského přednáškového pobytu do Harvardu zastavil v Londýně. Šel jsem s ním a s jeho paní na večeři. Neviděl jsem předtím Babbitta několik let a pokládal jsem za svou povinnost sdělit mu to, co má nepočtení čtenáři tehdy ještě nevěděli (bylo to, tuším, v roce 1927), že jsem se totiž nedávno dal pokřtít a vstoupil do anglikánské církve. Věděl jsem, že ho bude šokovat, až se dozví, že jeho žák takhle změnil postoje, třebaže musel zažít už předtím ještě větší šok, když jeho blízký přítel a spojenec Paul Elmer More odvrhl „nový humanismus“ a dal se na křesťanství. Ale Babbitt pouze poznamenal: „Měl byste to veřejně přiznat.“ Ta poznámka se mne tehdy asi trochu dotkla, a tak se v úvodu ke sbírce esejů, kterou jsem tehdy připravoval, objevila ona chytlavá větička, vyhoupla se na oběžnou dráhu, a od té doby krouží kolem mého malého světa. Co k tomu dodat? Mé náboženské přesvědčení zůstalo nezměněno. Dodnes jsem velice pro to, aby v těch zemích, v nichž už existuje, zůstala monarchie zachována. Pojmy klasicismu a romantismu už dnes pro mě nemají ten význam jako kdysi. Ale i kdyby mé tehdejší prohlášení víry nepotřebovalo upřesnění, rád bych je dnes vyjádřil jiným způsobem.

Nejvíce zmiňované, citované a přetiskované jsou moje rané eseje a z toho usuzuji, že zapůsobily hlubším dojmem, než moje ostatní kritické práce. Vidím pro to dva důvody. Tím prvním je dogmaticnost mládí. V mládí vidíme všechny sporné otázky ve vyhrocených podobách: jak stárneme, býváme zdrženlivější, zmírňujeme nezvratnost svých tvrzení, spoléháme víc na vsuvky. Zjevují se nám námítky proti našim vlastním tvrzením, své protivníky posuzujeme s větší tolerantností, mnohdy dokonce se sympatiemi. V mládí býváme názorově

sebejistí, jsme přesvědčeni, že celou pravdu známe my, býváme nadšení anebo rozhořčení. A čtenáře, dokonce i ty vyspělé, přitahuje autor, který si je zcela jistý sám sebou. Ten druhý důvod přetrvávající popularity některých mých raných kritických prací je méně pochopitelný, zvláště pro čtenáře mladší generace: ve svých raných esejích, ať již to byla obecná tvrzení o poezii či statě o autorech, kteří mne ovlivnili, jsem implicitně hájil ten druh poezie, který jsem psal já a několik mých přátel. To dodalo mým esejům jakousi naléhavost, zapálenou a přitažlivou zaujatost, na niž si moje pozdější, objektivnější a, jak doufám, soudnější eseje nemohly činit nárok. Reagoval jsem v nich nejen na georgiánskou poezii, ale také na georgiánskou kritiku, mé eseje vznikaly v kontextu, který dnešní čtenář buď zapomněl, anebo nikdy nepoznal.

V přednášce o Johnsonově knize *Životy básníků*, uveřejněné v jedné sbírce mých esejů a proslavů,<sup>1)</sup> jsem zdůraznil, že hodnotíme-li soudy nějakého kritika minulosti, je třeba vidět ho v kontextu jeho doby, je třeba žít se do jeho hlediska. Vždy nás poznamenává vliv původní i kritické literatury těch generací, které stojí mezi námi a zkoumaným kritikem, nevyhnutelné proměny vkusu i naše větší znalost a pochopení literatury předcházející epochy, kterou se chceme zabývat. Ale už pouze skutečnost, že takto namáháme svou představivost a uvědomujeme si tyto obtíže, je pro nás cenná. Když pročítám svou vlastní ranou kritickou tvorbu, překvapuje mne, do jaké míry mě podmiňoval stav tehdejší literatury, stupeň zralosti, do jakého jsem tehdy dospěl, vlivy, kterým jsem byl vystaven, i náhodné okolnosti vzniku každého eseje. Ani já sám si nemohu vybavit všechny tyto okolnosti, nemohu rekonstruovat všechny podmínky, za nichž jsem psal. Tím méně je bude znát kterýkoli budoucí kritik mého díla, a bude-li mít tyto znalosti, neznamená to ještě porozumění, a bude-li mít znalosti a dosáhne-li porozumění, neznamená to ještě, že pro něho moje eseje budou tak zajímavé jako pro čtenáře, kteří je se sympatiemi četli v době, kdy vyšly poprvé. Pokud literární kritika nebude budoucím generacím bezprostředně užitečná, pokud si neuchová

1) *O poezii a básnících* (Faber and Faber, 1957).

svou vnitřní hodnotu i mimo svůj historický kontext, vzbudí v budoucí generaci jen zvědavost. Ale jestliže si část této kritiky podrží nadčasovou hodnotu, pak ji oceníme tím přesněji, čím víc se budeme snažit žít se do hlediska autora a jeho prvních čtenářů. Přístupovat tímto způsobem ke kritice Johnsonové či Coleridgeově je bezpochyby plodné.

Své vlastní kritické práce mohou rozdělit přibližně do tří období. První bylo období časopisu *The Egoist*, pozoruhodného to dvoutýdeníku vydávaného Harrietou Weaverovou. Spoluvydavatelem časopisu byl Richard Aldington, a když byl za první světové války povolán do zbraně, doporučil mě Ezra Pound Harriet Weaverové a já zaujal jeho místo. Právě v časopisu *The Egoist* vyšel esej nazvaný *Tradice a individuální talent*, který se stále těší obrovské popularitě u sestavovatelů antologií pro americké univerzitní studenty. V té době na mne působily dva vlivy, které nejsou tak nesourodé, jak se na první pohled může zdát. Irving Babbitt a Ezra Pound. Tehdejší Poundův vliv lze rozpoznat ze zmínek o Remy de Gourmontovi, v mých článcích o Henry Jamesovi, autorovi, jehož Pound velice obdivoval, zatímco mé nadšení pro něho postupně opadalo, a z rozličných narážek o autorech, jejichž dílo jsem sotva znal — například o Gavinu Douglasovi. Babbittův vliv (později obohacený o vliv T. E. Hulma a literárnějších esejů Charlese Maurra) se projevuje v neustále se opakujícím tématu klasicismus versus romantismus. Ve svém druhém období, po roce 1918, když *The Egoist* přestal vycházet, jsem psal eseje a recenze pro dva redaktory — Middletona Murryho, který redigoval časopis *Athenaeum* po dobu jeho krátké existence, a Bruce Richmonda z *The Times Literary Supplement*. Měl jsem štěstí, protože oba mi dávali k recenzím ty správné knihy. Většina mých příspěvků je pohřbena ve fasciklech těchto časopisů, ale ty nejlepší z nich patří k mým nejlepším esejům vůbec a jsou zařazovány do knižních souborů mých kritických prací. Ve svém třetím období jsem se z těch či oněch důvodů věnoval spíše veřejným přednáškám a proslovům než psaní článků a esejů.

Chtěl bych teď od sebe oddělit zobecňující eseje (například *Tradice a individuální talent*) a hodnocení jednotlivých autorů — tato demarkační čára je pro mne

důležitá. Domnívám se, že právě eseje o jednotlivých autorech mají největší šanci uchovat si jistou hodnotu pro budoucí čtenáře. Nevím, zda toto tvrzení samo ne naznačuje generalizaci, kterou lze vztáhnout na jiné kritiky mého typu. Ale i zde musím rozlišovat. Můj newyorský vydavatel uveřejnil před několika lety paperbackové vydání mých vybraných esejů o alžbětinských a jakubovských dramaticích. Knižku jsem sestavoval já sám a v předmluvě jsem svůj výběr vysvětlil. S odstupem doby jsem shledal, že mě stále uspokojují eseje o Shakespearových současnicích, nikoliv však eseje o Shakespearovi samotném. A právě od těchto menších dramatiků jsem se učil, když jsem se sám básnický formoval, oni, a ne Shakespeare, podněcovali mou představitost, tříbili můj smysl pro rytmus a sytili mé emoce. Četl jsem je ve věku, kdy nejvíc vyhovovali mému temperamentu a vývojové fázi, do níž jsem dospěl, a četl jsem je s vášnivým potěšením dlouho před tím, než mě napadlo, že bych o nich mohl psát či dostal k tomu příležitost. V době, kdy ve mne klíčila neodbytná touha psát básně, se tito autoři stali mými učiteli. Podobně jako mne z moderních básníků ovlivnil Jules Laforgue, a ne Baudelaire, z dramatických básníků mě formoval Marlowe, Webster, Tourneur, Middleton a Ford, nikoli Shakespeare. Tak svrchovaný a velký básník jako Shakespeare může sotva někoho ovlivňovat, lze ho pouze napodobovat. A rozdíl mezi vlivem a napodobováním spočívá v tom, že vliv může oplodňovat, kdežto napodobování — a zvláště nevědomé napodobování — pouze sterilizuje. (Když jsem se jednou odhodlal krátce napodobit Danta, bylo mi pětapadesát a věděl jsem, co dělám.) Napodobování básníka písíčího cizím jazykem navíc může být prospěšné — není totiž riziko, že bychom uspěli.

Tolik o těch mých kritických esejích, které podle mne mají největší šanci na přežití, neboť nejspíše přinesou budoucím čtenářům potěšení a snad jim umožní lépe pochopit autory, o nichž píší. Ale co s takovými generalizacemi a floskulami jako „rozpojení senzibility“ nebo „objektivní korelát“? Mám také na mysli článek o funkci kritiky napsaný pro časopis *The Criterion*. S odstupem času si nejsem jist, nakolik dnes oba citované kritické slogany platí. Vždycky mě uvádí do roz-

paků, když mi píší vážní vědci nebo školní děti a chtějí, abych jim tyto výrazy vysvětlil. Termín „objektivní korelát“ se nalézá v eseji *Hamlet a jeho problémy*, v němž jsem se možná provinil touhou trochu provokovat. Byl jsem tehdy jedna ruka se skvělým polemikem J. M. Robertsonem, který psal kritické studie o tudorovském a Stuartovském dramatu. Ať už tyto výrazy čeká v budoucnosti cokoli, a třebaže bych dnes nebyl schopný uvést přesvědčivé argumenty na jejich obranu, myslím si, že ve své době byly užitečné. Byly přijímány, byly odmítány, možná, že brzo vyjdou úplně z módy: ale udělaly své, protože podnítily kritické myšlení jiných lidí. A literární kritika, jak jsem poznamenal na začátku, je instinktivní činnost kultivované mysli. Prorokoval bych však, že bude-li se někdo v budoucnu o tyto výrazy zajímat, pak to budou jen badatelé, kteří je budou zkoumat pouze pro jejich historický kontext a jako projev myšlení mé generace.

Chtěl bych však navrhnout, aby tyto floskule byly chápány jako pojmové symboly pro emocionální záliby. Důraz na tradici byl u mne například motivován reakcí na anglickou poezii konce devatenáctého a počátku dvacátého století a mou vášní pro lyrickou i dramatickou poezii z konce šestnáctého a počátku sedmnáctého století. Termín „objektivní korelát“ v eseji o *Hamletovi* může být výrazem mé zaujatosti pro zralejší Shakespeareovy hry — zvláště *Timona Aténského*, *Antonia a Kleopatru* a *Koriolana* — a pro ty pozdní Shakespeareovy hry, o kterých tak poučně psal Wilson Knight. A „rozpojení senzibility“ může odrážet mé nadšení pro Donna a metafyzické básníky a mou reakci proti Miltonovi.

Myslím si, že tyto pojmy, tyto generalizace, mají původ v mé senzibilitě. Vznikly z mého pocitu sounáležitosti s určitým básníkem či s určitým vyhraněným druhem poezie. Neměl bych tvrdit, že to, co teď říkám, platí také o jiných typech kritiků než jsem sám — to znamená nejen o básnících, kteří také píšou kritické eseje. Když však jde o spisovatele v oblasti estetiky, vždycky se ptám: „Jaká literární díla, obrazy, sochy a architekturu má tento teoretik doopravdy rád?“ Může se samozřejmě stát — a to je nebezpečí, kterému může být vystaven filozofický kritik umění —, že přijmeme

určitou teorii a pak se přesvědčíme, že se nám líbí ta umělecká díla, která do této teorie zapadají. Ale jsem si jist, že mé vlastní teoretizování vždy vycházelo z mého vkusu jako jeho průvodní jev, a jeho hodnota (pokud nějakou má), pramení z přímého poznání těch autorů, kteří hluboce ovlivnili mou vlastní tvorbu. Samozřejmě si uvědomuji, že můj „objektivní korelát“ či „rozpojení senzibility“ je nutno kritizovat či hájit na jejich vlastní úrovni abstrakce a že jsem pouze naznačil, co pokládám za jejich genezi. Rovněž si uvědomuji, že když je vysvětluji tímto způsobem, dopouštím se generalizací o svých vlastních generalizacích. Ale jednou věcí jsem si zcela jist: že jsem nejlépe psal o autorech, kteří ovlivnili mou vlastní tvorbu. Úmyslně zmiňuji autory, nejen básníky, protože k nim počítám například F. H. Bradleyho, jehož práce — lépe řečeno jeho osobnost, obsažená v jeho pracích — mne hluboce ovlivnily, i biskupa Lancelota Andrewse, z jehož kázání o Narození Páně jsem si vypůjčil několik veršů pro svou *Cestu tří králů* a jehož próza se v náznaku odráží v kázání ve *Vraždě v katedrále*. Vlastně k nim počítám všechny autory píšící veršem či prózou, jejichž styl mne silně ovlivnil. Doufám, že tyto mé eseje o jednotlivých autorech, kteří mne ovlivnili, si snad uchovají jistou hodnotu i pro příští generaci, která odmítne či zesměšní mé teorie. V mládí jsem tři roky strávil studiem filozofie. A co mi z těchto studií zůstalo? Styl tří filozofů: Bradleyova angličtina, Spinozova latina a Platónova řečtina.

V souvislosti s eseji o jednotlivých básnících si kladu otázku, do jaké míry může kritik změnit vkus a připravit veřejnost pro přijetí toho či onoho básníka, toho či onoho literárního období minulosti. Jsem například já do jisté míry odpovědný za zvýšený zájem o rané dramatiky a metafyzické básníky, přispěl jsem nějak k jejich ocenění? Domnívám se, že jako kritik sotva. Musíme samozřejmě rozlišovat mezi *vkusem* a *módou*. Móda, samocelná láska ke změně, touha po něčem novém, je velmi pomíjivá. Vkus je něco, co pramení z hlubšího zdroje. V jazyce jako je náš, v němž po mnoho generací vznikala velká poezie, bude každá generace dávat přednost jiným klasickým autorům tohoto jazyka. Někteří autoři minulosti budou vyhovovat vkusu

žijící generace více než jiní. Některá minulá období budou naši době bližší než jiná. Mladým čtenářům či kritikům nezrálého vkusu se autoři, kterým jejich generace dává přednost, mohou jevit jako lepší než ti, které měla v oblibě předchozí generace. Vytríbenější kritik asi uzná, že tito autoři sice víc souzní se současnou dobou, ale nemusí proto být nutně lepší. K úkolům kritika patří pomáhat současnému vzdělanému publiku, aby rozpoznalo svou příbuznost s určitým básníkem, s určitým typem poezie či s určitým obdobím básnictví.

Kritik však nemůže vytvářet vkus. Někdy se mi přičítá zásluha, že jsem podnítil módní zájem o Donna, další metafyzické básníky a méně známé alžbětinské a jakubovské dramatiky. Já jsem však neobjevil ani jednoho z těchto básníků. Donna obdivoval už Coleridge a po něm Browning. O raných dramaticích psal už Lamb a nadšeně je uznával Swinburne, což mělo nemalý kritický význam. I naše doba věnovala Donnovi pozornost: roku 1899 vydal Gosse dvousvazkový *Život a korespondenci*. Vzpomínám si, že v prvním ročníku na Harvardu mě do Donnovy poezie zasvěcoval profesor Briggs, který Donna nadšeně obdivoval. Griersonovo dvousvazkové vydání Donna vyšlo v roce 1912. A moje první příležitost psát o Donnovi se naskytla právě tehdy, když jsem dostal k recenzi Griersonovu *Metafyzickou poezii*. Jestliže jsem o metafyzických básnících psal dobře, tak především proto, že mě inspirovali. A jestliže jsem nějak podpořil zájem o metafyzické básníky, pak prostě z tohoto důvodu, že žádný jiný básník, který je chválil přede mnou, nebyl jimi ovlivněn tak hluboce jako já. A jak se šířil zájem o mou poezii, tak vzrůstal i zájem o básníky, jimž jsem za nejvíc vděčil a o nichž jsem psal. Jejich poezie, a moje také, souzněla s dobou. Někdy mně napadá, zda se tato doba již nechýlí ke konci.

Je pravda, a vždycky jsem se k tomu přiznával, že jsem stejně zavázaný některým francouzským básníkům devatenáctého století, o nichž jsem nikdy nepsal. Psal jsem o Baudelairovi, ale o Laforguovi nikdy, a právě jemu vděčím za víc než kterémukoli jinému básníkovi v kterémkoli jazyce. Nepsal jsem ani o Tristanu Corbièrovi, jemuž rovněž za mnohé vděčím. Důvodem

nejspíš bylo, že mě k tomu nikdo nevyzval. Neboť všechny své rané eseje jsem psal pro peníze, kterých jsem neměl nazbyt, a příležitostí k tomu bylo vždy uveřejnění nové knihy o nějakém autorovi, nové vydání jeho díla nebo výročí.

Když jsem řekl, že nebytí mých básní, neměly by, či nemohly by mít moje kritické práce žádný vliv, odpověděl jsem tím, ovšem jen za sebe, na otázku, do jaké míry kritik může ovlivnit vkus své doby. Dovolte mi, abych se teď věnoval jiné otázce: do jaké míry a jakým způsobem se kritikův vlastní vkus a názory proměňují během jeho života? Do jaké míry takové změny naznačují větší vyspělost, kdy jsou známkou úpadku a kdy je musíme pokládat prostě za změny — ani k lepšímu, ani k horšímu? Opět sám za sebe mohu říct, že mé mínění o básnících, kteří mě ovlivnili v mých formativních letech, zůstává beze změn a chvála, jíž jsem je zahrnoval, zůstává nezměněna. Pravda, když je čtu dnes, nepocituji ono intenzivní vzrušení a neprožívám onen pocit obohacení, pramenící z objevu, který je zároveň objevem sebe sama: ale to je zkušenost, kterou lze prožít jenom jednou. A budu-li číst jen pro potěšení, nejspíš dnes vyhledám jiné autory. Čtu víc Mallarméa než Laforgua, George Herberta než Donna, Shakespeara než jeho současníky a epigony. Tím nechci naznačit hodnotící soud a určovat, kdo je větší a kdo menší: chci pouze říci, že ve středním a pozdním věku mi vyhovuje jiná duchovní strava než v době mého mládí. Shakespeare je však tak velký, že člověku sotva stačí celý život na to, aby ho pochopil. Když mi bylo dvaadvacet let, hluboce na mne však zapůsobil jeden básník, jehož verše jsem louskal jen s rudimentární znalostí jeho jazyka, básník, který mi i v mém pokročilem věku dodává útěchu a vzbuzuje ve mně úžas, třebaže moje znalost jeho jazyka zůstala rudimentární — mé klasické vzdělání bylo vždy jen velice průměrné. Básník, o kterém mluvím, je Dante. Dantova úspornost a přímočarost jazyka — ty jeho šípy neomylně zasahující střed terče — pro mne v mládí znamenaly důležitý korektiv extravagantního stylu alžbětinských, jakubovských a karolínských autorů, které jsem měl také v oblibě.

To, co chci říct teď, platí snad o celé literární kritice a určitě to platí o mně: Jsem si jist, že nejlépe jsem

psal o autorech, které jsem nadšeně obdivoval. Po nich následují autoři, které velice obdivuji, ovšem mám k nim výhrady, s nimiž jiní kritici nemusí souhlasit. Nepotřebuji, aby mne někdo ujišťoval o kvalitě mých esejů o menších alžbětinských dramaticích, ale vždycky mne zajímá, co si jiní kritici poezie myslí například o mých esejích o Tennysonovi a Byronovi. Kritické statě o zanedbatelných autorech sotva mohou vzbudit trvalejší zájem, neboť lidé se přestanou zajímat o spisovatele, kterého kritizujete. A kritika velkého spisovatele — či autora, jehož dílo obstálo ve zkoušce času — bude nejspíš ovlivněna i mimoliterárními úvahami. Osobnost Johna Milтона, některé jeho politické i teologické názory nezbudily v Samuelu Johnsonovi — ani ve mně — velké sympatie. (Ale v době, kdy jsem psal svůj první esej o Miltonovi, přistupoval jsem k jeho poezii jako k poezii a uvažoval jsem o ní ve vztahu k tomu, co jsem pokládal za potřeby současnosti; když jsem psal svůj druhý esej o Miltonovi, nezamýšlel jsem odvolávat své dřívější názory — třebaže Desmond MacCarthy a jiní si to tak vysvětlovali —, ale rozvíjel jsem je s ohledem na to, že Milтона už s největší pravděpodobností nelze napodobovat, a že tudíž jeho dílo lze s prospěchem studovat. Tuto poznámku o Miltonovi pokládejte za vsuvku.) Nelituji toho, co jsem napsal o Miltonovi, ale když je některý autor svým intelektuálním založením kritikovi tak nesympatický jako například Thomas Hardy mně, pak opravdu nevím, zda by bývalo nebylo lepší vůbec o něm nepsat.

Mé soudy o spisovatelích, kteří jsou téměř či úplně mými současníky, jsou možná méně jisté. Přesto mé hodnocení básnického díla mých současníků či básníků mladších než já, s nimiž se cítím spřízněni, se nezměnilo. Existuje však jedna osobnost, můj současník, k němuž budu, obávám se, vždy pociťovat rozpornou změt odporu, podráždění, nudy a obdivu. Je to D. H. Lawrence.

V mých názorech na D. H. Lawrence se neoddělitelně proplétá chvála se zatracováním. Díky příčinnivosti dr. Leavise se ty vehementnější z mých výbuchů nevole uchovály jako mouchy na mucholapce či jako vosy v medu. Zjistil jsem však, že v období mezi dvěma takovými pasážemi, které Leavis cituje — jedna je z roku

1927 a druhá z roku 1933 —, jsem v roce 1931 poněkud sebevědomě hrozil prstem na biskupy shromážděné na konferenci v Lambethu a vytýkal jim, že „nevyužili příležitosti a nedistancovali se od odsouzení dvou seriózních a zlepšujících se spisovatelů“ — totiž Jamese Joyce a D. H. Lawrence. Nemám pro tyto protimluvy žádné vysvětlení. Loni jsem vyjádřil ochotu vystoupit u soudu na obhajobu *Milence lady Chatterleyové*. Obhájce asi udělal dobře, když mě nepovolal ke svědecké výpovědi, neboť by pro mne mohlo být obtížné formou soudního výsledku vysvětlovat mé názory porotě a opravdu mazaný žalobce by mě mohl dostat do úzkých. Měl jsem tedy pocit, a mám ho doposud, že soudní žaloba na knihu s tak seriózním a vysoce morálním záměrem byla politováníhodným omylem, jehož důsledky budou velice nešťastné bez ohledu na rozsudek a propůjčí knize reklamu, která by se byla jejímu autorovi hluboce přičila. To však nic nemění na mé antipatii vůči D. H. Lawrenceovi, jejíž příčinou je především jeho egoismus, určitý rys krutosti a vada, kterou sdílí s Thomasem Hardym — nedostatek smyslu pro humor.

O své reakci na Lawrenceovo dílo se zmiňuji především proto, že je dobré si uvědomit, že v debatách o literární kritice se nelze vyhnout osobní zaujatosti, že existují také jiná měřítká než „literární hodnota“ a že s nimi musíme počítat. Během soudního přelíčení s *Milencem lady Chatterleyové* bylo například nápadné, že někteří svědci obhajoby hájili knihu pro morální úmysl autora, a ne na základě toho, že to je významné literární dílo.

Snažil jsem se ve své dnešní přednášce pojednat o té části mé kritické prózy, která se nejvíc blíží „literární kritice“. Dovolím si shrnout závěry, k nimž jsem dospěl, když jsem si znovu přečetl všechny své eseje patřící do této kategorie. Zjistil jsem, že moje nejlepší kritické práce jsou dosti úzce vymezené a zahrnují eseje o autorech, kteří ovlivnili mou poezii. Většina těchto autorů pochopitelně byli básníci. A s ubíhajícími lety mě nejvíc uspokojují kritické eseje o autorech, k nimž cítím vděčnost a které jsem mohl bezvýhradně chválit. A jsem přesvědčen, že síla mých obecných výroků, které jsou tak často citovány, pramení z toho, že jsou po-

kusy pojmově vyjádřit bezprostřední a intenzivní prožitky té poezie, která mi je nejbližší.

Je riskantní a možná i opovážlivé, abych zevšeobecňoval svou vlastní zkušenost, třebaže hovořím jen o kritikách mého typu, to znamená o autorech, kteří se věnují především původní tvorbě, zároveň se však zamýšlejí nad svým povoláním i nad tvorbou jiných básníků. Přiznám se, že mě mnohem víc zajímá, co o poezii říkají jiní básníci, než co o ní říkají kritici, kteří nejsou básníky. Tvrdím také, že je nemožné oddělovat literární kritiku od kritiky jiného druhu a že z literární kritiky nelze vylučovat morální, náboženské a společenské soudy. Představa, že to možné je a že literární hodnotu lze posuzovat naprosto izolovaně, je iluzí těch, kdo se domnívají, že literární hodnota sama o sobě může ospravedlnit uveřejnění knihy, která by jinak byla odsouzeníhodná z morálních důvodů. Nejbliž se však k čisté literární kritice dostávají umělci píšící o svém vlastním umění — právě takovou literární kritiku hledám u Johnsona, Wordsworthe a Coleridge (Paul Valéry je zvláštní případ). V jiných typech kritiky hrají velkou roli historici, filozofové, moralisté, sociologové a lingvisté, ale literární kritiku, která je čistě literární, píše s větší intenzitou a autoritou umělci komentující své vlastní umění, třebaže rozsah umělcovy kompetentnosti může být velmi úzký. Mám pocit, že moje slova měla autoritu (pokud takový výraz nezní arogantně) jen tehdy, když jsem psal o těch několika autorech — především o básnících a výjimečně o prozaicích —, kteří mě ovlivnili, že to, co jsem o těchto básnících řekl, si stále zaslouhuje vážnou pozornost a že mé mínění o autorech, jejichž dílo se mi nelíbí, je přinejmenším velice sporné. Na závěr vám chci znovu připomenout, že jsem se soustředil na tu část svého kritického díla, která je *specificky* literární, a že studium mých náboženských, sociálních, politických či morálních názorů a té velké části mých článků a statí, které se těmito názory zabývají, by si vyžadovalo úplně jiný způsob sebezpytování. Ale doufám, že jsem dnes dostatečně naznačil, proč kritické práce napsané ve starším věku obsahují snad méně nadšení, ale zato se vyznačují širším rozhledem, a jak doufám, větší moudrostí a pokorou.



*ESEJE*  
*Řídí Jiří Pelán*  
*a Jan Šulc*  
*SVAZEK 3*

THOMAS STEARNS  
ELIOT

O BÁSNICTVÍ  
A BÁSNÍCÍCH

Z anglických originálů  
uvedených v poznámkách vybral,  
uspořádal, poznámkami, doslovem a rejstříky  
opatřil a přeložil Martin Hilský.

Obálku, vazbu  
a grafickou úpravu  
navrhl Vladimír Nárožník.

Vydal Odeon, nakladatelství  
krásné literatury a umění, n. p.,  
jako svou 5 063. publikaci  
v redakci krásné literatury.

Praha 1991.

Odpovědní redaktori Jiří Stromšík a Jan Šulc.

Technická redaktorka  
Milada Hrachová.

Sazbu z písma Walbaum  
zhotovila a vytiskla Těšínská tiskárna, s. p., Český Těšín.

19,17 AA, 19,68 VA.

Vydání první.

Náklad 4 000 výtisků.

01-038-91.

12/13

amatik  
tel No-  
(Mis-  
niverzi-

řed  
gli,  
dník,  
byl ře-  
Faber  
ydával  
riteri-  
ní  
v roce  
ásní  
rněj-  
středa  
er  
é  
večí-  
ným  
roni-

Rané  
sehrá-  
glo-  
úm  
e poe-  
mky  
tizovat