

Střední škola – Waldorfské lyceum
Křejpského 1501/12
Praha 4
tel. 272770378, lyceum@wspj.cz



Projekt „Další krok k adaptabilitě“
Registrační číslo CZ.2.17/3.1.00/34355

Evropský sociální fond

Praha & EU: Investujeme do vaší budoucnosti

Překlad metodické literatury

Owen Barfield: Básnická řeč. Studie o významu

Překlad: Adam Borzič

Spolupráce na překladu: Milan Horák

Rozsah 175 NS

2014

Tento překlad byl vytvořen jakožto studijní pedagogický text a výukový materiál v omezeném projektovém čase. Rozsahem je úplný, ovšem vzhledem ke složitosti textu a množství odkazů ještě není ve stavu, který by toto přelomové dílo zasluhovalo. Oba autoři i po skončení projektu na překladu dále pracují, aby text skutečně dostál bohatství Barfieldova jazyka a jeho exaktně podaným myšlenkovým postupům, ale byl přitom také plně přístupný českému čtenáři. Autoři proto dále pracují nejen na samotných formulacích textu, nýbrž rovněž na kontextově vhodných překladech použitých ukázek z anglické, latinské a francouzské poezie a na doplnění poznámkového aparátu a rejstříku.

C. S. LEWISOVI
„Opozice je pravé přátelství“

Předmluva

Tato kniha poprvé vyšla v Anglii v roce 1928 a byla zde znovu vydána v roce 1952 s přidavkem nového úvodu (který je zahrnut i do tohoto vydání), který napomohl přesněji vymezit uplatnění autorovy argumentace vůči názorům, jež se mezitím začaly ozývat explicitněji a brutálněji, a jež odborníci i laici začali přijímat bezmyšlenkovitěji, nežli se to dříve vůbec zdálo možným.

Mezi těmi několika básníky a učiteli v kruhu mých známých, kteří znají BÁSNICKOU ŘEČ, nebyla tato kniha ctěna pouze coby kniha tajná, ale též coby kniha posvátná; s jasným vědomím, že její nauka byla zcela patřičně esoterní, nikoli jakožto vlastnictví několika snobů, ale jako něco, co by snadno mohlo být chybně pochopeno i těmi nejučenějšími z oněch dubových hlav, které z mluvidel sice stále něco sypou, ale uši mají pouze na ozdobu.

Není na autorovi předmluvy, aby předjímal argumentaci knihy, o níž se čtenář poučí z první ruky, až odloží text můj a pustí se do textu Barfieldova; možná, že jediná předmluva, která by měla cenu, by byla taková, kterou jsem našel v jedné buddhistické příručce a která ve výsledku říkala: pokud jste dočetli až sem, odhodte tuto knihu, není pro vás. Ale možná bude vhodné uvést americké vydání knihy Owena Barfielda jistou reflexí tohoto tématu a situace, v níž se v současnosti nachází.

Zdá se, že existují dva hlavní způsoby, jak pojímat básnickou řeč coby předmět studia. V prvním případě je to technická záležitost, která náleží k básnickému umění, nebo přesněji řečeno k básnickému řemeslu, proto zajímavá pouze pro básníky, možná zvláště pro mladé básníky, kteří se učí dle své povahy s jistou smělostí či váhavostí tomu, co je v tomto umění možné a zapovězené, když se poprvé pokoušejí tvořit. V současnosti si například básník nedovolí vložit do úst rybáři sousloví „ploutvatá kořist“ jako označení ryby. Cítil by se jako moula, kdyby tak učinil, a to zcela právem; kdyby tak učinil, moula by *byl*.

Ale dokonce i v tomto raném stádiu může drobná úvaha způsobit, že si básník položí otázku, jestliže dnes není „ploutvatá kořist“ přípustná, jestliže je zapovězená a zcela *mimo*, mohla vůbec kdy být *namístě*? Jak by se vůbec kdy mohla nějakému básníkovi jevit jako přílehlavá, patřičná a — řečeno slovem, které vyvolává najednou více otázek, než mohou být zodpovězeny — *přirozená*?

Pokud má básník hloubavé a badatelské dispozice — a zde neexistuje žádná garance, že je to pro něj z poetického hlediska dobrá věc — pocítí velmi brzy, že otázka tohoto typu ho zavede na jistá velmi zvláštní a dokonce nebezpečná místa. „Jelikož“, mohl by sám sobě říci, „zde je můj jazyk, který jsem po celou dobu užíval jako by — jako by — jako by co? Proč, jako by to bylo přirozené, jako kdyby slova opravdu patřila k věcem, jako kdyby slovo bylo opravdu „duší“ věci, jeho esencí či logem, a rozhodně ne nějakou konvenční nálepkou, za jakou je často považováno.“

V tomto bodě přechází první způsob nahlížení na básnickou řeč coby studia techniky v druhý způsob, v němž se toto téma stává psychologickým, metafyzickým a extrémně problematickým. Zde může básník, zvláště pokud je stále ještě mladý, zjistit, že nejlepší je opustit výzkum ve prospěch psaní básní, ačkoli je stále ještě schopen souhlasit s tím, co Owen Barfield pronesl v jiném kontextu: „Skutečnost, že se mění významy slov, a to nikoli pouze v různých dobách, ale také kontextech, je jistě zajímavá; ale je to zajímavé pouze proto, že je to nepřijemné.“

Pokud je ovšem básník starší a pokračuje v psaní, je přinejmenším pravděpodobné, že dospěje do bodu, kdy shledá nutným prozkoumat smysl toho, co dělá, a tehdy se pro něj otázka básnické řeči stává krajně důležitou, neméně než otázka primárního vnímání a samotné imaginace, tedy jak se vůbec

myšlenka vynořila (pokud tak učinila) ze světa věcí. Existují jisté důkazy, že básníci, kteří dospějí k tomuto bodu — mám na mysli například takového Yeatse, Valéryho nebo Stevensa — mohou pocítit naléhavě touhu po formální filosofické průpravě, takže buď opouštějí poezii a obracejí se načas ke studiu filosofie, nebo takovému studiu podřizují vlastní poezii. A ač se zdá, že jejich touha po formální průpravě nemusí být tak úplně neprospěšná, přece jen jakýkoliv postoj, který mohou na toto téma vyjádřit, bude pravděpodobně obsahovat cosi ze Sokratovy ironie, jenž uvedl své vlastní úvahy o pojmenováních a přirozenostech těmito slovy: „Ovšem kdybych já byl již slyšel od Prodiaka jeho padesátidrachmovou přednášku, po jejímž vyslechnutí, jak on tvrdí, je posluchač v tomto předmětu dokonale vzdělán, nic by ti nebránilo, abys ihned zvěděl pravdu o správnosti jmen; avšak vskutku jsem ji neslyšel, jen tu za drachmu. Proto tedy nevím, jak je to s pravdou o takových věcech.“ (Kratylos 384,b)¹

V současnosti tento vývoj tématu básnické řeči u jednotlivého básníka, takřkajíc od prstových cvičení až k otázkám života a smrti, vykazuje zvláštní a sugestivní podobnost s výukou anglicky psané poezie. Můžeme říci, že v mladých letech naší poezie byla imaginace tajemná, avšak nikoli problematická, zatímco zhruba od francouzské revoluce začala problematická povaha imaginace a explicitnost jejího tajemství posedle ovládat jak básníky, tak téma jejich poetických meditací; viz například Wordsworthovu *Předehru* — báseň o psaní básní, Blakeova *Miltona* nebo *Jeruzalém*, Keatsovu *Ódu na řeckou vázu*.

V Shakespearově době, jak nás učil Rosemond Tuve (*Elizabethan and Metaphysical Imaginary*), nebyla básnická řeč jakožto předmět studia vydělena, ale náležela k rétorice, tvoření tropů a rozlišování figur, a učitelé jí v gramtaických školách vyučovali básníky tak jako ostatní lidi. Analýzou způsobů řeči se student vědomě učil, jak náležitě vyvolávat jednotlivé účinky majestátnosti, vášnivosti, idylichnosti. Toto robustní obecné mínění rozkošně reprezentuje *Ingenium* Bena Johnsona: „přirozený důvtip a vůdčí básnická přirozenost“ je skutečně jeho prvním požadavkem na básníka, avšak i všechny ostatní mají co do činění s vědomým technickým mistrovstvím. Jedním z požadavků je *exercitatio*: „Nechť ještě neodhazuje brk, nechť nedrásá ostění, ani nebuší pěstí do stolu, ale ať vše vezme do kovárny a znovu piluje, a zkusí to znovu. Nebyl vyhlášen pražádny královský zákon, který by tě nutil, abys byl básníkem proti své vůli; alespoň na počátku. Jestliže to přijde za rok či dva, dobře je to.“ Dalším je *imitatio*: „být schopen upravit látku nebo výtvary jiného básníka pro vlastní účel.“ A konečně poslední je *lectio*: „přesnost studia a rozmanitost četby... neumožnit mu pouze znát historii či argumentaci básně a tu vylíčit, ale též ovládnout látku a styl, aby ukázal, že ví, jak s ní zacházet, jak ji předkládat či předat s elegancí dál, když je toho zapotřebí.“

Ohromný rozdíl tohoto přístupu k poezii oproti těm nejnovějším je právě tak impozantní jako očividný; když Jonson dodává, že si člověk nesmí myslet, že z něho bude básník „sněním, že stanul na Parnasu nebo že smočil své rty, jak se říká, na Helikónu“, může moderní student vzhledem k takovému Shelleymu, Baudelairovi, Verhaerenovi nebo Rilkemu zažít prospěšný úžas.

V sedmnáctém a osmnáctém století by se mohlo zdát, že poezie a próza, jež si byly dříve výběrem jazyka spíše bližší, se od sebe razantně odlišily, a že se tehdy postupně vyvinul pro poezii specifický druh jazyka, pro prózu nepřipustný s výjimkou vzletnějších událostí. Tento jazyk poskytuje historicky poprvé první oddělený význam pojmu „básnická řeč“. A již delší dobu se předpokládá, že tento stav je přirozený, nezbytný a smysluplný; a ani básníci nezkušejí, proč by to mělo být právě tak a ne jinak.

¹ Přel. František Novotný. (pozn. překl.)

Když Pope píše „uznáváme Homéra za otce básnické řeči, prvního, kdo učil lidi *tomuto jazyku bohů*“ (kurzíva Popova), nemyslí si narozdíl od nás, že druhá věta vyžaduje rozpracování. Tak jako raně moderní historici museli nutně tvrdit, že lidé, které studovali a kteří se náhle vytratil, se stali „historickými postavami“, tak i Pope rozumně předpokládá, že z temnoty věty o jazyce bohů neční žádný osten, a místo toho se rozhodne podívat se na Homérovu řeč, kterou je schopen chápat.

Ale také to může být tak, že skutečně „moderní“ záležitostí moderní doby, devatenáctého a dvacátého století, jejím pravým rozpoznávacím rysem je zájem o počátky, o původ, o etiologii: když se pokoušíme říci, čím nějaká věc je — vezměte si například takového Darwina nebo Freuda — uděláme to tak, že se vrátíme zpátky a mluvíme o tom, jak se to stalo takovým, jakým to je nyní. Můžeme říci, že s tím, jak byly zpochybněny první kapitoly knihy Genesis coby obecná východiska, musela přijít jiná mytologie, mytologie v módním vědeckém jazyce, kdyby jen proto, aby zaplnila to, co se začalo jevit jako temná minulost a propast času.

Velká změna ve vědomí či sebe-uvědomění západního světa bývá datována od francouzské revoluce a vynořuje se v literatuře jako romantické hnutí či revolta; a tato revolta má od začátku do konce hodně co do činění s básnickou řečí v onom prvním neboli technickém smyslu; je revoltou proti konvenčnímu jazyku, který předjímá naše zvyklosti v oblasti cítění a přesvědčení. Pro Wordswortha, který o tom psal v roce 1800, je sám tento pojem jistým druhem urážky: „V těchto dílech lze nalézt jen málo toho, čemu se obvykle přezdívá básnická řeč; podstoupil jsem hodně utrpení, abych se vyvaroval toho, jak ji ostatní běžně pojmají a tvoří.“

Patří však k pochopení romantismu, že nelze pouze rebelovat proti technické či řemeslné části poezie, aniž bychom zároveň nerebelovali proti čemusi hlubšímu, co se též více týká člověka, proti světonázoru a místu člověka ve světě, který produkuje technické konvence, jež jsou pokládány za nepřijatelné; a tato vzpoura, pokud ji pečlivě sledujeme, zahrnuje u rebela také tvorbu vlastního mýtu, vlastního příběhu, jak se přihodilo, že věci jsou takové, jaké jsou.

V dodatku ke svým *Pozorováním předcházejícím druhému vydání Lyrických balad* rozvíjí Wordsworth téma básnické řeči a to, jak s ní pracuje, ho vede k prvním věcem: „Nejranější básníci všech národů psali obecně z vášně vyvolané reálnými událostmi; psali přirozeně a jako lidé: cítili tak silně jako oni, jejich jazyk byl odvážný a obrazný.“ O několik let dříve William Blake vypovídal v podobném duchu: „Staří básníci oživovali všechny smysly vnímatelné předměty Bohy aneb Génii, dávali jim jejich jména a krášlili je přívlastky lesů, řek, hor, jezer, měst, národů a všeho, co jen jejich rozvinuté & bohaté smysly mohly vnímat.“² Jedním z jeho příkladů je Izajáš, kterého nechává o božském pronášet tuto vizi: „Prostřednictvím svých konečných a tělesných počitků jsem žádného Boha neviděl a neslyšel, mé smysly však v každé konečné věci objevily nekonečno...“

O těchto nejranějších a dávných básnících má Barfield hodně co říci, což nesmím předjímat; postačí, když nyní ještě poznamenám, že následné intelektuální napodobování domnělé činnosti předpokládaných dávných básníků kazí podle Wordswortha jazyk, kterým míní „básnickou řeč“, a pro Blaka ji kazí systematická abstrakce, kněžskost, scientismus a ztráta dobra imaginace.

Pro velké romantiky se tak básnická řeč stává předmětem nejvyššího významu, protože kromě jejich úsilí reformovat tuto vysoce specializovanou řeč a místo ní se vrátit zpět k „přirozenosti“ vyvstává hlubší otázka míry úlohy imaginace jako tvůrkyně viditelného a smyslového světa. Pro Blaka byla tato míra totální: Imaginace je Spasitelka. Pro Wordswortha byl tento vztah mnohem nejistější a vyrovnanější, svět a idea se vzájemně přizpůsobovaly, což je přesvědčení, o němž Blake napsal:

² Přeložila Sylva Ficová. (pozn. překl.)

„Nedonutíte mě k přesvědčení, které je tak případné a šité na míru. Vím to líp & prosím Vaše lordstvo.“ Pro oba dva i pro jejich velké současníky bylo prvenství imaginace tématem značně úzkostným, rovněž proto, že opačný názor, pohled na univerzum nezávislých a předurčeně se pohybujících *věcí*, názor, který Alfred North Whitehead nazval „scientistickým materialismem“, evidentně triumfoval svými velkolepými tezemi ve většině evropských a amerických myslí.

Tento názor triumfuje i nadále, ačkoli znepokojivé otázky týkající se jeho základů vyvstávají dokonce ještě vytrvaleji. A v této situaci, v níž se poezie ve Spojených Státech v současnosti nachází, se zdá, že ačkoli propuká jeden „modernismus“ za druhým a každý se považuje za anti-romantický, nyní se ukazuje, že je to jen další variace vnějškových aspektů romantického hnutí, zatímco cosi skryté a stále neuskutečněné v tomto hnutí zůstává z velké části ležet ladem. Poezie a kritika, s několika ctihodnými výjimkami, buď otázku imaginace ignoruje, nebo ji nějaký pozitivista či behaviorista nebo mechanista předpokládá implicitně, aniž by k tomu řekl něco víc, a přinejmenším jeden důsledek je zjevný: poezie uhranutá falešným realismem rozumu, očarovaná pouze pitoreskností, zneužitá, jak by řekl Blake, fantazií anděla, jehož díla jsou, pouhou analýzou, a tudíž nemohou, navzdory všem tvrzením a manifestům, snít hlouběji, nebo snít jiný než zcela obyčejný sen.

Tato kniha Owena Barfielda míří ke studentovi, který si přeje otázku imaginace znovu otevřít a pravdivě prozkoumat.

Howard Nemerov, 1964

Úvod k prvnímu vydání

Čtenářům této knihy by mohlo pomoci několik stručných poznámek touto formou. Ta je či byla zamýšlena, zhruba řečeno, jako postup od fenoménů k obecným principům a od těchto obecných principů zpět k fenoménům. Výchozími fenomény jsou autorovy estetické a psychologické zkušenosti: ačkoli těmito zkušenostmi, na něž jsou obecné principy z nich vyvozené aplikovány, jsou různé problematické otázky literatury a zvláště „básnické řeči“ v užším smyslu. Nicméně „obecné principy“ z důvodů, jež jsou v této knize vysvětleny, na sebe berou spíše formu obrazů a metafor než tvrzení. Kromě toho, vzhledem k jejich odlišnosti od mnoha názorů, které jsou obecně sdíleny — nikoli na estetické půdě — jak byly definitivně ustaveny, strávil jsem mnohem více času jejich rozvíjením a obhajobou, než by bylo nutné v tak stručném díle o básnické řeči.

Mohu si snad dovolit dodat, že tento postup není prostě uměle přejatý proto, aby se jevil vědecky, nýbrž je téměř autobiografickým záznamem způsobu, kterým autor dospěl k obecným principům; protože, když se poprvé potěšil poezií, nedisponoval žádným přesvědčením, ani jakýmkoliv obecnými principy interpretace.

Raný vjem zaměstnávající autora, že poezie se vzpírá významům slov, jež užívá, byl následován matným, jakkoli apodikticky jistým přesvědčením, že existují „dva druhy poezie“; a řada neúspěšných pokusů, jak tyto a ostatní estetické zkušenosti racionalizovat v pojmosloví různých teorií jazyka, literatury a života, s nimiž autor přišel do styku, vyústily v přítomné dílo. Abych to uzavřel, čelím problému, jemuž, k mé radosti, mnozí Evropané musí v průběhu času čelit taktéž — jak vymezit přesnou povahu dluhu, který chovám vůči pozdnímu dílu dr. Rudolfa Steinera. Moje úvahy začaly jako akademické cvičení pěkných pár let nazpátek, následně se rozdrobily, a v tomto mezidobí jsem narazil na Steinerovo dílo. A teď se dostávám do potíží. Protože, ačkoli odkazy a citace v příloze musí vyjadřovat absurdně nedostatečný smysl toho, jak byly míněny, zdá se, že není možné v úvodu vyjádřit ani polovinu mého vlastního vědomí dluhu, aniž by se to zdálo zcela nepatřičným vůči otci mnoha stanovisek, které jsem o poezii vyjádřil — s ohledem na to, že si dokáži jen stěží vybavit všechno, co o tomto předmětu napsal nebo řekl, a ani nejsem obeznámený s jeho přednáškami o jazyce. To budiž bráno jako omluva za to, že jsem se tomuto problému zcela vyhnul. Každopádně, pouze ti, kdo jsou sami více než zběžně seznámeni se Steinerovým dílem, by byli schopni vyhmátnout neocenitelnou výhodu, jakou je být i částečně povědomí o jeho díle pro každého, kdo se zabývá teorií či praxí jakéhokoliv umění.

Objev Spenglerova *Zániku Západu*, hluboké a znepokojivě učené studie o *historickém* — coby protikladu k *literárnímu* — vztahu mezi prozaickým a poetickým, který vyšel těsně poté, co byla tato kniha ve své původní akademické podobě dokončena, mě zaujal natolik, že jsem během předtiskových úprav přidal dvě až tři aluze na jeho knihu.

Konečně bych rád požádal ty, kdo budou snad vznášet námitku proti teorii poezie, jež je zde rozvinuta, že nepočítám s *cítěním*, aby se rozpomněli, že druh inspirovaného myšlení, který jsem se pokusil vylíčit, *předpokládá* nejzazší intenzitu cítění coby svou nezbytnou podmínku. Neexistuje jiný způsob, jak by bylo možné ho dosáhnout. Může vždy začít tehdy, když se cítění stane příliš mocným, aby zůstalo pouze osobním, takže je jedinec donucen svojí lidskou přirozeností buď v realitě *MYSLET*, nebo hledat více či méně instinktivně jisté vhodné prostředky pro zatmění svého vědomí.

Owen Barfield, 1927

Úvod ke druhému vydání

Úvod k prvnímu vydání popsal stručně, jak tato kniha vyrostla ze dvou empirických postřehů: prvního, že poezie se vzpírá významům slov, s nimiž pracuje, a druhého, že zřejmě existují dva druhy poezie. Samotná kniha s podtitulem „studie o významu“ byla pokusem tyto postřehy racionalizovat v pojmech „různých teorií jazyka, literatury a života, s nimiž autor přišel do styku“. A tak si i v současnosti nárokuje, že není pouze teorií básnické řeči, nýbrž teorií poezie, a nejen teorií poezie, ale též teorií poznání. A jako taková, jak tomu rozumím, má být posuzována. Zjevně byl autor rozhodnut, že název přinejmenším nemá být předpojatý.

Dvacet tři let uběhlo od prvního vydání *Básnické řeči* a toto druhé vydání se nabízí s několika zanedbatelnými opravami generaci, kterou mnohem méně než její bezprostřední předchůdkyni zajímají „různé teorie“ a která byla vskutku podněcována, aby s ohledem na svoji mnohem dospělejší skeptickou filosofii na tyto teorie pohlížela jako v mnohém irelevantní. Říkáme, spíše blahosklonně, že otec měl svým způsobem pravdu; to neznamená, že se tak úplně mýlil, ale že „pokládal špatné otázky“. To jistě platí o Kantovi neméně než o Berkeleym, a o Lockovi neméně než o Kantovi.

Kdybych psal *Básnickou řeč* dnes, byly by to spíše myšlenky Humovy a jeho pozdějších žáků, a nikoli myšlenky Lockovy nebo Kantovy, které bych cítil jako nutné v přílohách kritizovat, a to neméně, protože okamžiku, kdy píše tyto řádky, je oblíbenou metodou analyzovat sám jazyk — což je jádro mé metody. Tudíž se o tuto kritiku hodlám pokusit zde; a nesměle radím každému čtenáři, kdo k tématu přistupuje zcela nedotčený, aby v tomto bodě přeskočil na první kapitolu, a k předmluvě se vrátil, bude-li mít ještě chuť, až dosleduje argumentaci, která je v této knize rozvíjena.

Musím v prvé řadě zmínit teorii přirozenosti jazyka, popularizovanou I. A. Richardsem v době před vydáním této knihy, ačkoli je o ní dnes mnohem méně slyšet. Jedná se o rozdělení významu do dvou skupin — „emoční“ a „referenční“. Říká se, že jazyk vědy by měl být pravdivý, protože slova, jež užívá, mají své „referenty“, to jest odkazují k něčemu reálnému. Avšak obrazný jazyk poezie nemá žádný referent, jeho jedinou funkcí je probudit emoci, a nemá tudíž pravdivý význam.

Jestliže následující stránky vůbec něco prokážou, pak to, že tato nauka, pokud bychom jí měli věřit, by měla být odepsána prakticky celá jako emotivní a postrádající pravdivý význam, protože abstraktní slova v našem jazyce (v jakém konkrétním okamžiku dějin získaly své referenty?) zahrnují přirozeně slova jako *význam*, *verifikovat*, *emoční* a *referenční*. Na to po mém boku poukázali i jiní a toto nepravdivé dělení bylo vyčerpávajícím způsobem zkritizováno v knize D. G. Jamese *Scepticism and Poetry*.³ Myslím ale, že to není ten pravý důvod, proč o této terorii dnes slyšíme méně. Je častou vadou na kráse mnoha současných metafyzických teorií, že mohou být aplikovány na všechny věci vyjma jich samých, a když jsou takto aplikovány, samy zničí sebe, a zkušenost mě naučila, že když lidé lpí na takovéto terorii, mnozí z nich, když jsou na to upozorněni, pokračují přesto v aplikaci na všechny záležitosti (vyjma té vlastní). Důvod je spíše v tom, že ti, kdo musí přemýšlet o jazyce a světě konkrétním způsobem, dospějí pak dále a ideu „referentu“ odstraní úplně.

V poznámce na straně 49 v této knize je zdůrazněno, že „logické soudy ze své podstaty mohou pouze *explicitněji vyjadřovat* jistou část pravdy, *implicitně již přítomnou* v jejich výrazech.“ A v jiné poznámce na straně 59 stojí, že logik se nepřetržitě pokouší redukovat význam výrazů jazyka a že „jazyk, jehož výroky se budou skutečně řídit zákony myšlení, by mohl vyvinout jen za cenu toho, že

³ George Allen & Unwin, 1937.

by eliminoval všechnen význam.“ Nemyslím, že je příliš surové říci, že tyto nauky lingvistické analýzy, nebo jak se se jim občas říká, logického pozitivismu, nejsou ničím víc než novým náterem tohoto principu.

Přímý důsledek, že všechny výroky logiky jsou pouhými tautologiemi, tkví v jádru Wittgensteinova díla *Tractatus Logico-Philosophicus*,⁴ které v roce 1922 přeložil do angličtiny Bertrand Russell; a je to metla, s níž, jak se doufá, budou vymetena jako bezvýznamná všechna tvrzení, jež nejsou vztažena k fyzikálně pozorovatelným nebo ověřitelným událostem, aby byla omezena sféra lidského poznání na stále více provizorní objevy fyzikálních věd, a všechna ostatní tvrzení aby byla zavržena jako nesmyslná. Protože všechny výroky vyjma těch, z nichž mohou být vyvozeny výpovědi o pozorování, tvrdí se nesmyslně, jsou buď zneužitím jazyka, nebo tautologií.

Humova filosofie se odlišuje od té Lockovy menší úlohou, která je v ní připisována aktivitě lidské mysli. Locke začíná rozhodně popřením učení o „vrozených idejích“ a zdůrazněním principu *nihil in intellectu quod non prius fuerit in sensu*. Ačkoli však říká, že nemůže existovat idea bez předcházejícího vjemu, nečiní další krok tím, že by je zcela ztotožnil. Píše o ideách, že ačkoli jsou něčím, co se v mysli objevuje jako svého druhu reakce na smyslové vjemy — což je možná podstatnější — jeho zájem se soustřeďuje na činnost mysli při zacházení s těmito idejemi. Důvtip, který je spojuje, a úsudek, který je rozlišuje, jsou pro něj skutečnostmi.

Na druhé straně pro Huma ideje jsou vjemy neboli, jak je nazývá, *dojmy*. Když smyslový dojem ztratí svoji prvotní energii, stane se ideou; neexistuje žádný obsah myšlenky, který by původně nebyl smyslovým faktem. Aktivita mysli, jako je vzpomínání nebo imaginace, je omezena na „uchování“ původního dojmu; vzpomínání s větší a imaginace s menší „sílou a energií“. Pro Huma je tudíž člověk coby poznávající především pasivním příjemcem dojmů. A takový je též předpoklad, na němž je postavena stavba fyzikální vědy.

Za časů Locka a Huma se mělo za to, že věda, tento nováček, potřebuje základ ve filosofii; ale od té doby si ty dvě prohodily pozice. Udivující a rozsáhle prospěšné výsledky vědy v praktických záležitostech manipualce s hmotou a jejího přesouvání sem a tam natolik zapůsobily na mysl empirika, že je ochoten považovat její stále se měnící předpoklady za „dané“. Pokud je filosofem, pokládá za svoji věc nikoli zpochybňovat současné vědecké předpoklady, ale spíše ospravedlňovat lidem cesty vědy.

Existuje nicméně jeden předpoklad fyzikálních věd, který zůstal nezměněn déle než ostatní. Věda stále předpokládá (a právě tak lidé v ulicích) že skutečný svět je „něčím“, jehož konstrukce se lidská mysl neúčastní; jehož je člověk čistě nezúčastněným pozorovatelem. Vzhledem k tomuto pohledu je Humova filosofie velmi významná, a byť byla vlastně nazývána *reductio ad absurdum* skepticismu, jeho následovníci ve dvacátém století, kteří byli donuceni obměnit závěry filosofie, aby vyhovovaly předpokladům vědy, se pokoušeli budovat na ní.

Samozřejmě to platí pro pokus popsat přesněji podstatu onoho „něčeho“, na němž se podílí věda spolu s lidmi ulice a jež zároveň v základech proměňuje. V devatenáctém století se předpokládalo, že skutečný svět se v krajním případě skládá z předmětů. Tyto předměty se zmenšovaly a zmenšovaly — molekuly, atomy, elektrony — ale přinejmenším zde byly, a pokud jste měli dostatečně silný mikroskop, mohli jste, předpokládalo se, vidět spoustu kulečnickových koulí nebo malých solárních systémů. Také Hume byl ochoten předpokládat svým méně sofistikovaným způsobem, že dojmy, jež

⁴ Všechny výroky logiky říkají stejnou věc. Tj., neříkají nic. Důkaz v logice je pouze mechanický prostředek, který usnadňuje rozpoznání tautologie tam, kde je to složité. V díle citováno na str. 5,43 a 6, 1261.

byly podkladem vědění, byly ve smyslech vyvolány předměty. Věda ve dvacátém století zrušila předměty úplně; filosofie dvacátého století (přinejmenším ta její část, která nepočítá s imaginací) ji poslušně následovala. Neexistují žádné předměty, říká hlas vědy, existují pouze vlnové svazky — nebo možná něco jiného; připočteme-li k tomu, že ačkoli by se to hodilo, bylo by naivní předpokládat, že vlny nebo cokoli jiného skutečně existuje. Zde neexistuje žádný „referent“, ozývá se nesměle ze strany filosofie lingvistické analýzy, žádná substance nebo skrytá skutečnost, která je „míněna“ slovy. Existují pouze deskripce, pouze sama slova, třebaže „nastal ten případ“, jehož opak lidé od začátku vytrvale tvrdili, totiž že nemohou otevřít ústa, aniž by nějakou skutečnost mínili.

„Zdá se, že je tomu tak,“ — stěžuje si A. J. Ayer ve své knize *Language, Truth and Logic*⁵ — „že se v našem jazyce nemůžeme odkazovat na smysluplné vlastnosti věcí, aniž bychom do hry zapojovali slovní spojení, která — jak se zdá — zastupují věc samotnou, místo aby promlouvala o něčem, co se o dané věci dá říci.“

Kant vystavěl formy percepce jako druh neproniknutelné plenty mezi skutečným světem „věcí o sobě“ a myslí člověka. Pozitivisté nahradili formy percepce syntaxí a odepsali předměty jako nadbytečné.

Nedalo se předpokládat, že by se zastavili právě zde, nebo že by dokázali nevidět fakt, že zásadní přehmat „zapojovat slovní spojení, která — jak se zdá — zastupují věc samotnou“ se týká stejně významně světa idejí jako světa fenoménů. Takové ideje jako je například mysl. Když byla *Básnická řeč* napsána, byla existence myslí coby hybné síly záhy popřena behavioristy na psychologickém základě. Ve své knize *The Concept of Mind*⁶ profesor Gilbert Ryle dospívá ke stejnému závěru na základě, který považuje za sémantický, a myslím si, že je cenné se u jeho argumentace zastavit. Jde o toto, že slovo jako třeba *golf* (můj příklad) nese jistě význam a je to vhodný pojem pro to, aby zastřešil celou změň událostí. Avšak skutečnost, že slova nesou významy, nás neopravňuje se ptát: „Kdy a kde se tyto významy objevily?“ a bylo by iluzorní předpokládat, protože *golf* nese význam, že zde existuje přízračná věc nazývaná „golf“ existující ve svém vlastním přízračném světě. A přesně tentýž argument aplikuje na slovo *mysl*. Neodbytná představa, kerou člověk chová o své myslí jako něčem o sobě, jako o autonomní hybné síle, odlišitelné od těla, jak poznamenává profesor Ryle, jako „ducha ve stroji“ — je iluzí založenou na zmatení, které vyrůstá z lidského neporozumnění „pravidlům“ samotného jazyka, která se vytvořila sama od sebe.

Mysl nemůže být ani skladištěm, v němž se uskladňují abstraktní ideje, protože „jsme neslyšeli o nikom, že by našel abstraktní myšlenku poté, co ji na několik týdnů někde založil.“

Tento autor kritizuje užívání slov, jako jsou „zkušenost“ nebo „vědomí“, jako závaný iluze a zcela je odmítá, ironizuje „velevážené protiklady mezi veřejným, fyzikálním světem a osobním mentálním světem“. Samozřejmě to není pouze metaforické užívání slova svět, s nímž vede svou při. Jeho zájmem je popřít, že vůbec existuje cosi jako osobní zkušenost. A nevyhýbá se ani obyčklé námitce: „Jak to, že necítíš bolest v mé noze?“ Způsob, jak se vypořádává s touto námitkou, který navíc tak trochu bere dech, poskytuje čirou ilustraci analytické argumenatce z tautologie a syntaxe, kterou jsem již zmiňoval. „Je pravda,“ říká profesor Ryle, „a dokonce tautologická, že švec nemůže cítit, že mě tlačí bota, za předpokladu, že nejsem švec sám, ale není tomu proto, že je vyloučen z podívané přístupné pouze mně, ale protože by nedávalo žádný smysl říci, že byl v mé bolesti, a nedávalo by tudíž žádný smysl říci, že si všiml, že mě tlačila bota.“ (Kurzíva je moje.)

⁵ Gollanz, 1950.

⁶ Hutchinson, 1950.

Vrátím se ještě k tomu, ale nyní, když toto téma opouštím, musím poznamenat, že tento přístup, jak zahrnout očividnost tím, že odepíšu jazyk jako tautologii, v němž toto tvrdím, je jedna z nejpodivnějších tautologií, jaká kdy popletla energickou mysl. Stejným způsobem můžeme černou myslet jako bílou (ačkoli lepší by bylo vyhnout se takovým výrokům, protože „nedávají žádný smysl“); protože námitku, že „černá není bílá“, lze obvinít z tautologie. Tato teorie spočívá v tom, že to, co je zcela zřejmé, by ze stejného důvodu mělo být s užitkem ignorováno.

Zkušenost mi napovídá, že je málo pravděpodobné, že po uplynutí dalších dvaceti tří let budou konkrétní doktríny lingvistické analýzy živým, aktuálním tématem. Pokud jsem jim snad věnoval neúměrnou pozornost, je to proto, že představují pro současnost typický výhonek lidské touhy, která se sama o sobě těžko vytratí. Na druhé straně protichůdné teorie poznání, na něž následující stránky reagují, vykazují veškeré známky stále většího rozdělení a zanechávají za sebou stále hlubší příkop neporozumění. Mezi těmi, pro něž je „poznání“ nevědomá, ale účinná síla, a těmi, pro které je individuální imaginace prostředkem veškerého poznání od vjemů výše, příměří snadno nenastane. A nelze ani jistě počítat s tím, že se tento konflikt uzavře do intelektuálních arén. V devatenáctém století se víra v imaginaci projevovala tak, že byla jasně spojena s vírou v individuální svobodu; a nutně, protože aktem imaginace jednotlivá mysl uplatňuje svoji svrchovanou jednotu. Ve dvacátém století se postupně učíme, že opak je rovněž pravdou. Ve stylu těch, kteří vykládají principy lingvistické analýzy, zaznívá nezvykle agresivní tón, často degenerující v úšklebek. Než začne vůbec psát, udělá logický pozitivista krok „dávám přednost tomu nezabývat se předpoklady, které nemohou být empiricky ověřeny“ a pokračuje krokem „veškeré předpoklady, jež nemohou být logicky ověřeny, jsou nesmyslné“. Další krok „zasadím se o to, abych uchránil každého před marněním času něčím tak nesmyslným“ se jeho následovníkům nebude zdát ani nepatříčně nelogický, ani negativní. Ti, kdo si pletou účinnost s významem, nevyhnutelně skončí tak, že milují nutkání, jako se to dělo Georgi Bernardu Shawovi po většinu jeho života.

Autor *Člověka a nadčlověka, Pygmalionu, Sv. Jany* má můj neutuchající obdiv, avšak to by mi v tomto kontextu nemělo zabránit poznamenat, že v posledních letech, která svědčila o jeho sklonech k politické diktatuře, se u něj rozvinulo nadšení pro „reformu“ pravopisu, kterou vyjádřoval s vehemencí hraničící s mánií a do které vložil nemalou část svého jmění. Ze všech způsobů donucování lidského ducha je nejméně nemotorný ten, který způsobí potrat přímo v lůně jazyka; a myslím si že, bychom měli pochopit, že ty, kteří jsou ovládáni impulsem redukovat ono specificky lidské na mechanickou či animální pravidelnost — a jejich počet stále roste — bude i nadále dráždit přirozená povaha mateřského jazyka a ten bude předmětem jejich útoku. Tato strategie je dobře patrná. Jazyk je skladištěm imaginace; nemůže být sám sebou, aniž by vykonával svou funkci. Avšak jeho funkcí je prostředkovat přenos od neindividualizovaného snícího ducha, který nese dětství světa, k individualizovanému lidskému duchu, který přináší budoucnost.

Věřím, že rozdíl mezi těmito dvěma teoriemi poznání může být nejlépe ilustrován podobenstvím. Bylo-nebylo kdysi velmi velké motorové vozidlo jménem *Universum*. Ačkoli nikdo z těch, kdo byli na jeho palubě, nevěděl, jak toto vozidlo funguje nebo jak by mělo fungovat, časem zaujaly pozornost dvou různých skupin pasažérů dva velmi odlišné problémy. První skupina se začala zajímat o neviditelné záležitosti, jako je vnitřní spalování; avšak druhá skupina říkala, že je třeba metodou pokus omyl hýbat pákami sem a tam a zjišťovat, co se děje. Říkali, že slova jako „vnitřní spalování“ jsou zjevně nesmyslná, protože nikdo nikdy takovými věcmi nemohl hýbat sem a tam. Časem obě skupiny souhlasily, že poznání, jak věc funguje, a jak by se s ní mělo zacházet, je úzce propojeno. Ale vposledku začala druhá skupina tvrdit, že první druh poznání byl iluzí založenou na nepochopení jazyka.

Hýbat sem a tam a vidět, co se děje, říkali, není prostředkem poznání, ale vlastním poznáním. Byl to podivný druh vozidla, jelikož poté, co druhá skupina s viditelným a potěšujícím zdarem zkoušela hýbat velkými pákami, začala totéž dělat i s malými páčkami, avšak toto vozidlo bylo zkonstruováno tak, že téměř všechny páky, třebaže měly jiné funkce, se začaly chovat jako akcelerátory. Zatím první skupina zadržela dech a pak začala přemýšlet, že jejich druh poznání začne být užitečný až po nehodě.

Pojetí, že poznání sestává z toho, že vidíme, co se děje, a že to aplikujeme — coby rozdíl oproti vědomé účasti na existujícím — bylo poprvé systematicky vypracováno Hudem. Pouhý smyslový vjem je něčím, co se nám přihodí, nikoli něčím, co konáme, a Hume začal předpokladem, že samy myšlenky jsou vybledlé smyslové dojmy. Tyto prosté ideje, domníval se, se více či méně automaticky spojují v myslí zásluhou „jisté spojující vlastnosti“, díky níž jedna idea přirozeně ohlašuje druhou. Existují tři takové vlastnosti: *podobnost, návaznost a příčinnost*.

Na fatální nedostatky v těchto premisách se často poukazovalo, zvláště na to, že idea podobnosti (a totéž platí i pro zbylé dvě a vlastně pro všechny vztažnosti) nemůže sama o sobě vzniknout jako smyslový dojem. To je skutečnost, kterou si může díky reflexi uvědomit každá mysl, která dokáže uchopit přirozenost myšlenky. Pro ty, kdo i po této úvaze zůstávají v opozici, žádný argument neplatí. „Každý,“ napsal Locke, kdo „reflektuje to, co prochází jeho myslí, si toho nemůže nevšimnout; a pokud to nereflektuje, žádná slova na světě mu nemohou vnutit tento pojem.“ Pokud jde o Huma, ten svoji pozornost tímto směrem nikdy nezaměřoval. Musím pouze dodat, že vnímání podobnosti, zájem o jednotu, je na všech úrovních vlastní imaginaci, čili, jak to nazývám na jiném místě této knihy, konkrétnímu myšlení.

Toto je jádro těchto dvou protichůdných teorií poznání a to je důvod, proč nejen poezie, ale i veškeré pochopení podstaty poezie a poetického prvku, jež je přítomno ve všech smysluplných jazycích, má zásadní význam. Když jsem psal tuto knihu (viz kapitolu VIII, 6), připustil jsem možnou kritiku, že je obsahově přetížená. V současnosti bych šel poněkud dále a souhlasil, že kromě toho, že se pokoušela řešit příliš mnoho témat, která název *Básnická řeč* stěží pokryje, občas jsem toho v textu pod pojmy „poezie“ a „básník“ zahrnul příliš mnoho.

Například ony druhy konání, které jsem předkládal v posledním odstavci šesté kapitoly, mohou být něčím víc, jistě mohou být něčím jiným, nežli tím, co bychom kdy mohli adekvátně označit jako „poezii“ — vzhledem k tomu se mi dnes tvorba z jistého nevědomého, daimonického elementu jeví nutná. Avšak tuto omluvu bych zmírnil tím, že je v přirozenosti poezie rozpínat se k plnosti vědomí a vědění, jež (pokud by toho dosáhlo) by se samo zničilo; jak bylo řečeno závěrem, byla by to, „loď která ztroskotala při vjezdu do přístavu“. Avšak tvrdím, že existuje jiný základ, na kterém může být takováto kniha o tomto tématu ospravedlněna.

Když lidé v současnosti studují právo, je tomu obvykle proto, že se mu míní věnovat, ale na středověkých univerzitách bylo toto studium běžnou předeherou ke studiu filosofie a teologie. Chápu to tak, že díky tomuto studiu je si člověk více vědom procesu logického myšlení. „Právo“, jak poznamenal profesor Maitland, „je bodem, kde setkává život a logika.“ V činnosti definování práv a stanovování povinností se mohla lidská mysl, zevněji, v pomalejším tempu a v oblasti volního úsilí (což všechno umožňuje tuto těžko postižitelnou operaci snáze odhalit), poprvé zabývat logickými schopnostmi, jež mohla později ihned aplikovat ve filosofii či vědě. Dokonce si můžeme představit středověkého Coleridge, jak se tyto dvě schopnosti pokouší sjednotit jediným pojmem a jednu z nich nazve „primární logika“ a tu druhou „logika sekundární“.

V druhém dodatku k této knize obviňuji Locka, že zachází s idejemi, jako by to byly vjemy, zatímco ve skutečnosti si mysl nikdy není vědoma ideje, dokud imaginace nezačne zpracovávat základní materiál daný smysly a vnímat podobnosti, to znamená požadovat jednotu, protože je jednotou. A můžeme jít dále; mysl nemůže nikdy vnímat předmět jako předmět, dokud nezačne imaginace spojovat *dissecta membra* nepropojených vjemů do oné zakoušené jednoty, kterou slovo „předmět“ označuje. Hume, který explicitně tvrdil, že idea je dojmem, avšak také občas mluvil o dojmech, jako by jejich příčinou byly „předměty“, si to očividně nikdy neuvědomil, jakkoli v tomto bodě není zcela konzistentní a v jeho *Pojednání* se nacházejí pasáže — zvláště ty, kde zavádí slovo *imaginace* — které někdy naznačují opak.

Do doby Coleridgovy se filosofie dále posunula do oblasti psychologie. Tento básník plně uchopil onen díl, který hraje imaginace při konstruování nejen básnických výtvorů, ale rovněž obyčejného fyzického světa, u něhož hovoříme o „vnímání“, ačkoli ho zpoloviny vnímáme (tj. přijímáme prostřednictvím smyslových vjemů) a zpoloviny tvoříme.

Akt imaginace vykonávaný na této úrovni každým člověkem nazval „primární“ imaginací, aby ji tak odlišil od téhož aktu prováděného na sofistikovanější úrovni při tvorbě poezie — což je „ozvěna oné dříve uvedené, koexistující s vědomou vůlí, nicméně stále *druhově* identická s primární podobou této operace.“ Tato primární funkce imaginace — která nebyla Coleridgem nikdy plně systematizována — byla obdivuhodně představena D. G. Jamesem v jeho knize *Skepse a poezie*, o níž jsem se již zmínil.

Odkazují tedy čtenáře na něho samého a uctivě přebírám jeho argumentaci, ocitovav jeho závěry:

„Nejvyšší výdobytky imaginace pocházejí dílem z nejprostšího aktu vnímání a dílem z touhy po jednotě, která je životem imaginace.“⁷

Věda se zabývá světem, který vnímá, avšak usilujíc pronikat stále hlouběji pod závoj naivního vjemu, postupuje jen do nicoty, protože v praxi neuznává (jakkoli možná uznává teoreticky), že to, co mysl vnímá jakožto předměty — včetně nástrojů, jichž věda užívá pro toto pronikání — si mysl nejprve sama vytváří. Trvá na zacházení s „daty“, jenže nejsou dána žádná data, než čistý vjem. Zbytek je imaginace. Jen imaginací můžeme poznat svět. A proto potřebujeme nejen větší a větší dalekohledy a stále citlivější měřidla, nýbrž aby si lidská mysl rostoucí měrou uvědomovala svou tvůrčí aktivitu.

Potíž spočívá v tom, že mimo poezii a umění probíhá tato činnost na nevědomé úrovni. To musí být zdůrazněno. Řekl jsem, že v právních záležitostech logická schopnost operuje mnohem zevněji a pomalejším tempem v oblasti volního úsilí (což všechno umožňuje tuto těžko postižitelnou operaci snáze odhalit). Totéž platí pro poetickou aktivitu. Zde se však skrývá problém, že se již nepostupuje od života k myšlence, ale začíná se od myšlenky a postupuje se nazpět k životu. Pokud je právo bodem, v němž se setkává logika a život, pak vnímání je bodem, kde se setkávají život a imaginace. Avšak tento bod není viditelný, ačkoli je v mysli. Následně, pokud si to lidé začnou uvědomovat, musí v tomto případě začít z jiného, mnohem subjektivějšího konce. A tvrdím také, že tak jako bylo studium

⁷ *Scepticism and Poetry*, s. 144 Abych se vyhnul nedorozumění, měl bych dodat, že, poté, co poznamenal, že mechanická reprezentace přirozeného procesu je „imaginativní schéma“, je p. James nicméně připouští jako trvale nezbytné a žádoucí ve všech oblastech výzkumu, zahrnující biologii a psychologii. Domnívá se, a odlišuje tak vlastní pozici od té Whitheadovy, že „neexistuje žádný fakt, u něhož se mechanická imaginace vědy může zastavit“ a ve skutečnosti souhlasí s pozitivisty v jejich ohraničení pojmu poznání na ověřitelné „faktum“ (zde míněno jako událost).

práva cenným cvičením i pro jiné účely, než je jeho vlastní studium a praxe, tak právě studium poezie a básnického prvku ve všech významných jazycích je hodnotným cvičením ještě pro jiné účely, než je jen básnická praxe nebo větší potěšení z poezie. Sekundární imaginace může poukazovat k imaginaci primární. Netvrdím, že je pouze ukazatelem, pouze cvičením, které může vést k vytouženému cíli, jmenovitě k uvědomnění, jaký díl sehrává imaginace ve vnímání a individualizovaná imaginace ve vědění. Říkám pouze, že je to cenné. Aby člověk psal poezii, musí, říká Wordsworth, „zahálet a přivolat svoji duši“. Tím nic neříkám o etice zahálky, ale je jisté, že člověk nemůže pochopit, co je poezie, dokud nepřivolá duši nebo, řečeno již citovanými slovy Locka, „nereflektuje to, co prochází jeho myslí“. Empirici, kteří zpochybňují existenci mysli, by neměli z logiky věci tento experiment odmítat. Nejlepší způsob, jak se přesvědčit, že existuje svět vnitřní zkušenosti, je prozkoumat ho.

Tato kniha se pokouší ukázat, jak může reflexe básnického jazyka vést k vnímání, které plyne ze dvou odlišných pramenů, jedním z nichž je podstata jazyka jako takového, zvláště v jeho ranějších stádiích, a druhým individualizovaná imaginace básníka; a jak tento obrat vede k pochopení evoluce lidského vědomí. Pokud to pochopíme, pak se nám lingvistický analytik, jenž se pokouší řešit otázku významu, aniž by se zabýval dějinami, vyjeví v podstatě ve stejně žalostné perspektivě jako raní biologové osmnáctého století, kteří se pokoušeli vypořádat se s rozmanitostí přírodních druhů, aniž by počítali s něčím, jako je evoluce. Je naprostá pravda, že logická řeč je tautologická a nemůže být přidána k souhrnu významu nebo vědění. Avšak historická funkce logické metody nevznikla proto, aby byla přidána k souhrnu vědění. Vznikla, aby vyvolala subjektivitu — sebe-uvědomění. Jakmile ho bylo dosaženo v onom rozsahu, jako je tomu dnes na Západě, už toho logika víc nezmůže. Sebe-uvědomění je skutečně *sine qua non* vědění probuzeného ze sna, ale není to vědění, spíše je to jeho protiklad, a jakmile ho bylo dosaženo, je logika, coby záležitost vědění, *functus officio*. Nebo ještě jinak, její přetrvávající funkcí je bránit opětovnému zhoršení.

Toto chybné pochopení se skrývá v kořenech onoho nesmyslu, který byl dedukován z principu tautologie. Ačkoli tento blud není vždy tak transparentní jako v oné citaci vybrané z *Pojetí mysli*, je ve své podstatě vždy stejný. Tento argument z tautologie totiž odmítá předpokládaný výpad proti logice, s nímž ovšem nikdo, kdo chápe přirozenost jazyka, nepřichází. Je pravda, že předpoklady logiky jsou tautologií a že tautologie je nesmyslná. Není však pravda, že proto mohou být ignorovány. Když během argumentace tvrdím tautologii, nečiním tím (jak zjevně předpokládají Wittgenstein i Ryle) myšlenkovou chybu, kterou jsem obohatil o význam. Činím tak, protože je to jediný způsob, který mi umožňuje přivést své oponenty k rozumu. Je to léčba šokem, míněná tak, aby ukázala, že oponent pochybil v reflexi, a tudíž chybil i v pochopení vlastní přirozenosti myšlení; protože přinejmenším na okamžik se zřekl jeho svrchované jednoty a přestal fungovat jako lidská bytost. Mohu jen doufat, že ho těmito prostředky odvrátím od prvního kroku na cestě k tomu, co George Orwell nazval *double-think*; to neznamená, že se mi to podaří, pokud stojí na jiných základech, jež ho determinují, aby k němu směřoval. A zřejmě nemohu ani uspět, pokud si jako svoji premisu zvolí neschopnost reflexe.

Logika nám umožňuje být si přesněji vědomi významu již implicitně přítomného ve slovech. Avšak význam zde především musí být, a pokud zde je, vždy bude objevován, aby byl uchováván nebo sdělován poetickou aktivitou. To bylo rovněž poznamenáno v poznámce na straně 49, kterou jsem citoval na začátku tohoto úvodu. „Poezie“ ve skutečnosti z větší části využívá větnou formu, kterou má společnou s prózou, avšak poetické jako takové nepracuje s výrazy, nýbrž je tvoří.

Když se jednotlivý člověk, který dosáhl sebeuvědomění, vrací k tvorbě poezie, podílí se na tvorbě významu (nebo, chcete-li, obnově) sekundární imaginace. A jako sekundární imaginace tvoří význam, tak primární imaginace tvoří „předměty“. Žádné jiné bytí věcí neexistuje. Z toho vyplývá jako

samozřejmě, že filosofie, resp. sciento-filosofie — nazvěme ji scientismem — která dospěla ke stádiu odstranění „věci“, bude pokračovat odstraněním mysli.

Je zajímavé, že Hume sám ve výjimečných chvílích, kdy dovádí své vlastní premisy k logickému závěru, přiděluje imaginaci stejnou primární funkci. „Nemáme ani ponětí“, říká „o síle či působení odděleného od mysli a náležejícího příčinám“ a kritizuje polovičaté filosofy, kteří přesahují naivní a nepostupují k pravdě, protože „mají dostatečnou sílu génia osvobodit se od hrubé chyby, že existuje přirozené a vnímatelné spojení mezi několika smyslovými kvalitami a působením látky, ale nemají dostatečnou sílu, jež by je odradila od hledání tohoto spojení v látce či příčinách.“ Vnímání těchto „věcí“, tohoto světa, který se našemu dospělému vědomí dává, je dílem imaginace, je prvním a nutným krokem k pravdě, účastným poznáním odlišným od nahodilé nevědomosti „hýbání sem a tam“, která je veřejně hlášána jménem vědy, a v soukromí připouští, že nic neví, a která, když se obrátí vnitřně k poznávajícímu, nalezne uvnitř prázdnotu, tak aby to odpovídalo prázdnotě vnější. Hume nás učí, že svět věcí je ve skutečnosti zvykem mysli. Russel potvrzuje, že „cokoli může být poznáno, může být poznáno vědou“, a popírá apriori možnost narušení tohoto zvyku. Reflexe básnické činnosti nás učí, že stejná imaginace, která vytvořila tento druh zvyku, jej může narušit a vytvořit zvyk nový.

Čistě empirické poznání, které si v naší době uzurpovalo jméno vědy, zachází s přírodou jako armáda, která vtrhne do nějaké země a tu okupuje, a co nejméně se mísí s obyvateli. Vidíme to v naší době, a začínáme si osvojovat, že s bajonety lze dělat cokoli — jen na nich nelze sedět. Účastné poznání je velice odlišnou záležitostí. Ale co to vlastně je? V mém podobenství universa jako motorového vozidla by mohli být cestující vyobrazeni jako malá auta, každé mající vlastní motor, přesto však poháněné společně s celým mateřským vozidlem. Avšak všechny takové analogie ztroskotávají. Oповeď jsem se pokusil ukázat v této knize. Jistě může člověk doufat v život v harmonii s přírodou — což se liší od toho ji bezohledně řídit a být jí řízen — pouze díky úsilí o takovéto poznání a jeho uplatnění. A tak žít znamená, *ex hypothesi* (pokud měl Hume pravdu), žít v harmonii s nevědomými hlubinami vlastní bytosti.

Goethe věnoval větší pozornost botanice, zoologii a vědecké metodice než poezii. Úsilí o poezii se mu jevilo méně důležitým než úkol etablovat epistemologický status vědomé kontroly primární imaginace. Jsem přesvědčen, že se mu to povedlo. *Urphänomen* jeho *Metamorphosenlehre* je primární imaginací z vlastní vůle aplikovanou na vnímání (tak jako je sekundární imaginace dobrovolně aplikovaná na myšlenky kompozice v poezii) a uchopuje skutečnost přírody účastí. Několik let před tím, než byla napsána tato kniha, několik myslitelů a experimentátorů, kteří aplikovali Goethovu metodu, dosáhli pozoruhodných výsledků v zemědělství, lékařství i v jiných oblastech. Věřím, že budoucnost přírodních věd spočívá převážně v jejich rukou.

Co zatím ale samotná poezie? Stejná doba zplodila v Anglii některá hluboce procítěná a originálně se vyjadřující díla. Avšak Anglie v tomto období nevykazovala — vlastně od časů romantického hnutí — žádné spojení básnických schopností první třídy s pronikavým intelektem, jež by se vyrovnalo takovému Coleridgovi nebo Keatsovi; mám na mysli slibného Keatse v jeho *Dopisech*. A to je hned dvojitě neštěstí, a to z následujícího důvodu. Odhlédnuto od příjemné zábavy (na niž nesmíme nikdy zapomínat) existují dvě důležité funkce, které má poezie představovat. Jedna z nich je ta, již jsem zdůraznil v této knize, totiž tvoření významu, které dává jazyku život a umožňuje opravdové poznání. To poezie realizuje, protože je nosičem imaginace. Druhá funkce, která leží mnohem blíže povrchu života, je zrcadlení charakteristikých odpovědí doby, v níž byla napsána, a to nikoli nutně souhlasně. Může se ovšem stát, a dělo se to rostoucí měrou od osmnáctého století, že tyto dvě funkce budou ve sporu. Mohou si dokonce diametrálně protiřečit. Protože může existovat doba, jejíž charakteristickou

odpovědí je popírání hodnoty imaginace. A pokud se tak stane, pak se citlivý a pravdivý básník ocitá v dilematu.

Pokud má kdokoli tendenci pochybovat, že náš věk je právě takový, pak stupeň přijetí, které se dostalo nesporně nadaným a informovaným kritickým textům I. A. Richardse, by měl stačit k tomu, aby jej ubezpečilo o opaku. Protože ve svých dílech *Principy literární kritiky*⁸ a *Coleridge o imaginaci*⁹ i na jiných místech se Richards nepokouší o nic menšího než o definici imaginace v pojmech filosofie behaviorismu — byť je to právě skutečnost imaginace, která ukazuje behaviorismus současně nebezpečným a nepravdivým. Behaviorismus byl pokusem dovést v psychologii scientismus, který byl v přírodních vědách některými pokládán za samozřejmost a který předpokládá, že člověk je nezúčastněným pozorovatelem světa, který je bez lidského ducha a „děje se sám od sobe“, k jeho logickému vyvrcholení. V takovém rámci nemůže být imaginace ničím jiným než druhem předstírání, a tak je také představována. Zvyky myslí, na něž Hume vskutku redukoval objekty vnějšího světa, se staly natolik neměnnými a pevnými, že mysl má nyní sklon přijímat je jako nezávislé pravdy o sobě — stejně jako někteří lidé budou třídit a studovat svou vlastní slabost tak zvědavě a objektivně, jako by byla někoho jiného. Naši básníci nejsou ochotni se nechat obtěžovat ani Humem, ani Coleridgem nebo Goethem nebo čímkoli dalším. To, co dělají, je, že absobrují, jakoby svými póry, objevy scientismu a s nimi i skrytý přístup, který z nich částečně pramení a částečně je plodí. V souladu s tím nám představují lidského ducha coby zmateného pozorovatele nebo coby zoufalého pacienta, soucitného u Hardyho, pokorného či kajícího se u Eliota, vždy ale pozorovatele, vždy pacienta, neschopného cokoli změnit kromě svých vypíchnutých emocí. Není pochyb, že zkušenost vnějšího světa jako čehosi, co se „děje samo od sebe“ a co se jeví, jako by bylo ztratilo veškeré spojení s lidskou imaginací, se otisklo do mnoha básníků kombinací násilí a pasivity zákopové války; toto zpředmětněné nic, které scientismus předpokládá jako základ fenomenálního světa, na sebe dnes bere podobu přízraku štěpení jádra a vědecké války v celosvětovém měřítku. Nějaký „zvyk myslí“, může empirik namítnout s posměchem; a já si nemyslím, že empirismus „hýbání sem a tam“ je slabý nebo neúčinný, jen je, jako další obří, nevědomý. Možnost, že se člověk vyhne vlastnímu sebezničení, závisí na uvědomnění, dříve než bude pozdě, že to, co rozpoutal nad Hirošimou, poté co si hrál mnoho století s vnějším světem jako s mechanickou hračkou, je jeho vlastní nevědomá mysl.

Tento spor mezi dvěma vlastními funkcemi poezie v dnešní době byl obdivuhodně odhalen G. Rostreverem Hamiltonem v jeho útlé knížce *The Tell-tale Article*.¹⁰ Ačkoli ji napsal jako velký obdivovatel T. S. Eliota, postupuje od zkoumání formy v současnosti nejčtenější anglické poezie ke kritice jejího ducha. Poznamenává, jak u Eliota a Audena hrají slovesa ve slovní struktuře „ve srovnání s podstanými jmény a adjektivními frázemi menší roli“ a „nepřechodné sloveso je ve vysokém poměru ke slovesu přechodnému a přičestí je těžkopádné.“ V jejich díle a v dílech jejich následovníků směřuje jazyk ke ztrátě své rétorické a architektonické role a ukazuje, jak zvláště u Eliota je tato ztráta svérázně adaptována pro básnickovy účely nastavení zrcadla „světu kusů a částí“, (...) „chatrnému světu rozpadávajícímu se v zániku.“ Tudíž měřítkem úspěchu sekundární imaginace je rozsah, v jakém je opuštěna imaginace primární. Aby básník mluvil účinně jako pasivní a bezmocný pozorovatel rozpadajícího se světa, „musí se síly této řeči vytrátit a původní energie slovesa umlknout“, a autor

⁸ Kegan Paul, 1925.

⁹ Kegan Paul, 1934.

¹⁰ Heinemann, 1949.

tohoto pojednání při všem svém obdivu k básníkovi zjišťuje, že je povinen prohlásit, že Eliot „ve své poezii vážně poškodil strukturu anglického jazyka.“

Podobný úpadek (jehož se Hamilton dotkne jen zlehka) může být pozorován v užívání obrazu a metafory. Opravdová, imaginativní metafora, jak jsem se pokoušel ukázat v této knize, vyjadřuje účastníkově poznání a je schopna komunikovat. Avšak druh metafor, s nimiž moderní básníci nejvíce uspěli či si získali největší *réclame* (je příliš brzy říci, která varianta je pravdivá), se snaží zprostředkovat živě a s jistým účinkem vzrušení nesouvislé vjemy utvořené na povrchu života ze smyslů a povrchu mysli. Tato vášeň (pokud je to vůbec vášeň), která poskytuje chatrnou jednotu, je vášní odstupů a odpoutání, deziluze, tak jako je tomu v Eliotově případě, hlubokou zkušenost osobního či zástupného pokání. Eliot ve skutečnosti řeší tento problém užíváním metafory tak střízlivé, jak jen je to možné. Dává přednost běžnému slovu — které je mrtvou metaforou. Dobrá, ani mrtvá metafora není zdechlinou a odpoutanost je lepší než předvádět účast založenou na cizím peří.

Veškeré zobecňování o poezii nedávné doby je pravděpodobně zavádějící a v očích potomků může být komické. Ve snaze vyjádřit svůj názor jsem byl nucen psát, jako by neexistoval žádný anglický básník, jehož cit pro jazyk pochází z odlišného druhu důvěrnosti a kterého nepohání ke psaní žádný nový úhel morální či společenské ostrosti, nýbrž to, že zakusil tvůrčí imaginaci skrytou v samotném slově a dychtil po ní zdravěji a hlouběji. Toto jistě není všechno. Snad lze na omluvu tohoto úvodu říci, že není vyváženým kritickým hodnocením.

Ten, kdo přiznává (jak jsem naznačil) vlastní shovívavou objektivitu, takto vždy nekonal. Byla doba, kdy ještě ve svých pravidlech nezamrzl — a tak sám sebe vnímal odpovědným a myslel si, že musí něco udělat, aby je změnil. Takové povahy tvořily romantickou revoltu proti omezujícímu sevření scientismu v evropském vědomí, když povstaly varovné prorocké hlasy, jako byl Blake, Schiller, Coleridge nebo Wordsworth. Avšak s jedinou výjimkou, kterou byl Goethe, zemřela nauka o imaginaci hned, jakmile se zrodila v zahradě umění a literatury, a dnes ví a snad i cítí o síle a primárním významu lidské imaginace a schopnosti tvorby mýtu takový praktický psycholog jako je Jung více než běžný básník nebo kritik. Nicméně je mým přesvědčením a mojí zkušeností, že v podzemí kobky, kam anglická poezie sama sebe, možná nutně, uvrhla, je stále velmi živá a bude mi velkou odměnou, pokud tyto sporé, avšak, jak věřím, sugestivní stránky, přispějí — byť nepatrně — k jejímu znovuvynošení v rozbřesku imaginace.

A ještě slovo závěrem: dedikace této knihy se nezměnila. Ale tak jako vlastník pseudonymu, otištěného na předsádce knihy, jej přestal používat krátce po vydání této knihy, nahradil jsem ho i já jeho pravým jménem, pod kterým mu jeho publikace v tolika oblastech vynesly tolik ocenění. Učinil jsem tak spíše s ohledem na pravdu, než že bych si jakkoli nárokoval podíl na tomto věhlasu, také však proto, abych se oběma rukama chopil příležitosti touto dedikací oslavit nedocenitelné přátelství, trvající již téměř polovinu života.

Owen Barfield, únor 1951

I. Definice a příklady

Jsou-li slova zvolena a uspořádána takovým způsobem, že jejich význam podněcuje estetickou představivost, nebo jsou-li takto zjevně zamýšlena, pak jejich výsledek může být popsán jako *básnická řeč*. Představivost je rozpoznatelná jako estetická, když způsobuje potěšení už tím, že ji provozujeme. Význam zahrnuje celý obsah slova nebo skupiny slov uspořádaných do specifického uspořádání, odlišného od samotných zvuků, z nichž se skládá. Tato kniha se proto soustřeďuje na tu oblast lidské zkušenosti, v níž třeba výraz jako „proroci dávní“ pravděpodobně znamená něco zcela jiného než „dávní proroci“.

I kdyby otázka, co je poezie, nebyla nikdy zodpovězena, přece bude každý souhlasit, že to není jen množství vln ve vzduchu nebo inkoustových skvrn na papíře — že poezie prvotně existuje ve světě vědomí. Cítíme, že jazyk sám se stává skutečným, pouze když jím člověk mluví, nebo jej slyší, nebo jím myslí. Ať již je poezie čímkoli, je jistě něčím více, nežli znaky nebo zvuky, které ji tlumočí.

Toto pravidlo je natolik rozhodující, že tytéž zvuky a znaky mohou být snadno nositeli poezie na jednom místě, nikoli však na jiném, a v tomto čase, ale nikoli v jiném, a pro tuto osobu, a nikoli pro jinou. Pro autora slavného článku v *Blackwoodu* nebyly zvuky a znaky, z nichž se skládal *Endymion*, nositeli poezie. Pro autora této knihy několik znaků a zvuků, z nichž se skládá úvodní část Browningovy *Ring and Book*, nositeli poezie jsou. Pro Johna Robinsona z Bethnal Green není *Ztracený ráj* nositelem poezie. Je to prosté. Ale rád bych zdůraznil, že když tyto jedince litujeme či obviňujeme, podle toho, čemu dáváme přednost, že si neuchovali anebo nezkultivovali nezbytnou citlivost, nebo že neměli možnost si ji uchovat či kultivovat, je velmi striktně řečeno nesmyslné — nechceme-li se dopouštět násilného přehánění — nařknout je, že se mýlí v tom, že něco „je“ či „není“ poezií. To, zda mohu či nemohu nějakou skupinu slov nazvat poezií, závisí bezprostředně na mých vlastních vnitřních zkušenostech a při tvoření teorie básnické řeči jsem povinen začít od těchto zkušeností.

Nicméně vzhledem k převážně osobnímu směru, který nabrala literární kritika v několika posledních desetiletích, bych zde měl poznamenat, že začít osobními zkušenostmi nemusí nutně znamenat také u nich skončit. Člověk může začít přímou, osobní estetickou zkušeností bez předpojatosti a dospět konečně k možnosti některých objektivních měřítek kritiky — měřítek, jež by si před sebe měl mladý kritik postavit jako pomůcku, aby vymýtil ony čistě osobní záliby a asociace — spíše nahodilosti než podstatu poezie — které jsou vždy po ruce, aby zkreslily jeho úsudek.

Příklady

I

Tři kus bambus, dva kus baf-baf, jít sebou vnitřek nevidět.¹¹

II

*Tu zapěl kohút červený,
tu zapěl kohút sivý,
a jeden z bratrů zavolal:
Juž pryč, kdo nejsi živý!*

*Juž kohút pěje, kokrhá
a tluče křídly k tomu,
a bratr bratru povídá:
Juž musíme jít domu.*

*Juž pěje kohút, svítá den,
juž černá hlína čeká;
či spíše zpátky nebudem,
trest veliký nás leká.¹²*

III

*Je láska nemoc plná béd,
jež léčiti se nechce,
jak strom, jenž řezán roste hned
a nechán hyne lehce.*

Jak pak?

*Když radost má, hned umírá,
když nemá, slzy utírá —
ach tak!*

¹¹ V originálním zápise „Thlee-piecee bamboo, two-piecee puff-puff, walk-along inside, no-can-see“. Jedná se o příležitostně zaznamenaný popis parního trojstěžníku se dvěma komíny, vyslovený mluvčím čínské pidžin angličtiny v jižním Tichomoří, v Barfieldově době často citovaný jako příklad pidžinového jazyka. Není to však ustálený výraz jazyka, nýbrž v konkrétní situaci *ad hoc* vytvořený výraz. (pozn. překl.)

¹² Úryvek skotské lidové balady *Matka z Haltýřů* (*The Wife of Usher's Well*). (pozn. překl.)

*Je láska myslí mrhání
a bouře, která trvá,
jak bohů bídné pohrání
vždy poslední je prvá.
Jak pak?
Když radost má, hned umírá,
když nemá, slzy utírá —
ach tak!¹³*

IV

*Tu nižší kněžka u oltářní stěny
obřad započíná, ruce rozechvěny
tím množstvím obětí, tak cenných,
ze všech koutů světa přinesených;
teď z každé špetku bere, misky rozkrývá
a bohyni jich třpytem pokrývá.
Tu Indie šle truhlici svých perel,
tam z Arábie balzám dech jí bere,
zde želva se slonem se v jedno mění
v divukrásný hřeben propojení,
zde dřímou šminky pod zdobnými víčky,
pudry, sponky, stužky, kapesníčky.
Teď krutá Krása jme je do svých básní
a kráska — pohled' — krok za krokem krásní,
zas její úsměv získává svou zář
a nový půvab prosvětluje tvář
a růží něžnou probouzí se líce
a očí smělost svítí stále více.
Hle, víly přispěchaly potají:
ty češou, ony vlasy splétají,
ty róbu strojí, stojí úsluhou...
Buď Betty dík — leč jejich zásluhou!¹⁴*

¹³ Báseň Samuela Daniela (1562–1619). Owen Barfield ji, pravděpodobně na základě mylného přiřazení ve společné sbírce, připisuje Danielovu současníkovi Thomasu Campionovi (1567–1620). (pozn. překl.)

¹⁴ Alexander Pope (1688–1744), *Uloupená lokna (The Rape of the Lock)*, úryvek z I. zpěvu. (pozn. překl.)

V (a)

*Má duše zakletý je prám,
co labuť spící, vzdána hrám
vln hlasu tvého přesladkého pění;
tvá nad ní andělsky se skví
co kormidelník nebeský,
jenž všemi vichry vede beze chvění.¹⁵*

V (b)

*Co podstatou je, z níž jsi utvořen,
že nespočet je odstínů, jež máš?
Vždyť každý mívá vlastní odstín jen,
leč Ty sám každý odstín odít znáš.¹⁶*

VI

Pohledte na toto rozlehlé město, město útočištné, příbytek svobody, obklopeno a zahrnuto jeho ochranou; živnost válečná v něm nemá více kovadlin a čilých mlatů, by vytvářela krunýře a nástroje zbrojné spravedlnosti k ochraně obležené pravdy, než se v něm nachází per a myslí usazených v píli pod loučemi, dumajících, bádajících, ztvárňujících nové postřehy a ideje, jimiž vzdávají hold a slibují věrnost přicházející Reformaci; jiní zas čtou a zkoumají všechny věci hlediskem síly rozumu a přesvědčení.

Co více by bylo možno žádat od národa tak oddaného a otevřeného touze po poznání? Co přát si pro půdu tak úrodnou a plodnou, než moudré a věrné dělníky, již stvářeli by lid vědoucí, národ proroků, mudrců a bohobojných? Ještě čítáme pět měsíců, než přijde sklizeň; možná nebude to ani pět týdnů; dokázat tak oči pozdvihnout — vždyť pole už zlátnou.¹⁷

Výše jsem přepsal šest samostatných skupin anglických slov, z nichž každá se ukázala schopná v jednom případě vyvolat estetickou imaginaci. Pro začátek budu ignorovat rozdíly mezi pocity, které tyto různé příklady mohou vyvolávat, abych se pokusil určit veškeré prvky, jež mají společné. První příklad je z pidgin angličtiny a popisuje trojstěžník s vlastním parním pohonem a dvěma komíny. Připojil jsem ho k ostatním, především proto, že se mi zdá nesporné, že takové naivní a napůl cizí výrazy mají coby básnická řeč hodnotu, a za druhé, protože jsou právě takové, je jejich vlastní prostota velkou výhodou. Stojíce stranou všech historických asociací a básnických tradic nás nicméně zasahují způsobem, který je kvalitativně stejný jako explicitně „básnická“ řeč a takříkajíc představují nejnižší společné měřítko našeho tématu.

¹⁵ Percy Bysshe Shelley (1792–1822), *Odpoutaný Prométheus (Prometheus Unbound)*, II. dějství, hovoří Asie. (pozn. překl.)

¹⁶ William Shakespeare, Sonet LIII (první čtyřverší). (pozn. překl.)

¹⁷ John Milton (1608–1674), řeč k parlamentu na obranu svobody tisku (in: *Areopagitica*). (pozn. překl.)

II. Účinky poezie

Potěšení a poznání

[1]

V příkladech II až VI je jedním z neúčinnějších zdrojů účinku potěšení hmatatelně zvuk; rytmus, melodie a způsob, jakým jsou spojeny se smyslem. Zvuk jazyka má zásadní význam pro jeho básnický význam, a vskutku, vzhledem k specifickým vztahům vokálních orgánů ke zbytku těla, je podstatný dokonce i vzhledem k souvztažnostem, o nichž budu později uvažovat pod záhlavím „metafory“. Musí mít též vztah k bytostně aktivní povaze básnického vědomí, což je jeden z objevů této knihy. Avšak toto téma je mimořádně subtilní a jemné, a díky proměnám formy, jimiž slova v průběhu dějin prošla, je obzvlášť těžké o něm teoreticky pojednat a ilustrovat je příklady. Ačkoli mohou být v praxi neodlišitelné, je možné lokálně odlišit intelektuální složku básnického významu od složky tónové. Kde se však naskytá více než jedno téma, je rozumné zabývat se pouze jedním. V souladu s tím jsem pro účely této knihy považoval zvuk za něco, co takříkajíc leží mimo provincii básnické řeči, a dále se jím již nebudu zabývat.

[2]

Když se pokouším popsat tuto zkušenost, k níž jsem v jisté době dospěl a k níž mě mohou tyto příklady opět dovést, detailněji než jen frází „estetická představitost“, zjišťuji, že jsem povinen ji definovat jako „pociťovanou změnu vědomí“, kdy vědomí zahrnuje veškeré mé uvědomění týkající se mého okolí v kterémkoliv daném okamžiku, a toto „okolí“ zahrnuje i mé vlastní pocity. Užívám slova „pociťovaná“, abych ukázal, že tuto změnu zaznamenáváme, a že se nás týká. Ukáži to na nej-jednodušším příkladě I: Když nyní coby dospělý Evropan pozoruji nebo si představuji trojstěžník s vlastním parním pohonem a dvěma komíny, způsob, jímž bezprostředně zakouším své okolí, a význam, který pro mě toto okolí má, jsou determinovány různými pojmy, které jsem se od dětství učil slučovat se vjemem nebo souhrnem vjemů, na němž je založen dotyčný jev. „Vjemem“ míním ten prvek zkušenosti, který v žádném ohledu nezávisí na mé přítomné či minulé duševní činnosti — čistou smyslovou danost. Pojmy, jež by v tomto případě mohly působit, se zrcadlí v takových slovech jako „stěžň“, „pohon“, „pára“, „uhlí“, „kouř“, „komín odvádějící kouř“ apod., a všechna jsou shrnuta a takříkajíc sloučena v mé typizované a běžné ideji „parníku“. A je to právě tato idea, která pro mě určuje kvalitu či význam mé bezprostřední zkušenosti pozorování.

Když si nyní čtu slova „tři kus bambus, dva kus baf-baf, jít sebou vnitřek nevidět“, jsem na okamžik přenesen do naprosto odlišného druhu vědomí. Nevidím již parník vlastníma očima, ale očima naivního ostrovana z jižního Tichomoří. Jeho zkušenosti a významy jsou zcela odlišné od těch mých, protože jsou plodem zcela odlišných pojmů. Tuto odlišnost zjevuje slovy, která zvolil; a výsledkem je, že se na okamžik zbavuji západní civilizace jako starého šatstva a svůj parník vidím v novém a zvláštním světle.

[3]

Stěží můžeme tvrdit, že tento konkrétní příklad by mohl být poetický i pro ostrovany z jižního Tichomoří, aniž bychom neredukovali naši definici básnické řeči ad absurdum. Na druhou stranu, můžeme bezpečně předpokládat, že by tuto řeč vnímali jako součást svého každodenního obchodního žargonu. Je to tedy jasný příklad skutečnosti, uvedené v první kapitole, že daná skupina slov může být pro některé jedince či společenství nositelkou poezie a pro jiné nikoli. Nemusí být například poetická pro vědomí, jež ji vytvořilo, avšak může být poetická pro vědomí, které ji přijímá nebo o ní rozjímá. To je aspekt básnické řeči, k němuž se ještě vrátím.

Z toho plyne, že míra, v jaké výběr a uspořádání slov odpovídá vědomému tvůrčímu úsilí („umění“) ze strany lidské bytosti („básník“), se v těchto šesti příkladech liší. Míra rozdílnosti musí zřejmě zůstat předmětem sporu: bylo by však v každém případě diskutabilní říci, že v prvním případě je nullova a v posledních dvou případech osmdesáti- či devadesátiprocentní. Samozřejmě tato čísla se nemohou vyšplhat na plných sto procent, protože i ten nejoriginálnější básník je nucen pracovat se slovy a ta, na rozdíl od mramoru, pigmentu či vibrací ve vzduchu, náleží svou podstatou („významem“) pokolením lidí, kteří je předtím užívali. Tudíž žádný básník nemůže být ve své básni tvůrcem všech významů.

Toto tvrzení se ukáže jasněji na pokročilejším příkladu. Uvažujme o příkladu II. Není vůbec třeba otevírat starou otázku po „kolektivním původu“ balad, protože jakkoli může být stopa individuálního génia v nejlepších anglických baladách výrazná, zůstává stále neoddiskutovatelným faktem, že balady mají jisté výrazové prostředky, jisté metrické obraty, opakující se motivy a příběhy společné, takže zatímco z jedné strany nemohou být zásluhou jen jednotlivého génia, z druhé strany nepochybně přispívají k básnické kvalitě jazyka těchto balad. Kdybych tedy chtěl být obzvláště kritický, mohl bych rozdělit své potěšení z balady na dvě části: potěšila by mne jako balada a jako báseň. Tento fakt se ozřejmí, budu-li číst baladu za baladou, jelikož časem balada přestane podněcovat moji estetickou představivost a já se stanu zcela závislým na individuální kvalitě konkrétního příkladu, který právě čtu.

Obdobně je tomu v *Campionově* lyrice (příklad III): za část mé estetické zkušenosti vděčím individuálnímu géniovi básníka Campiona. Na druhou stranu, částečně náleží k čemusi — a věřím, že každý, kdo pečlivě zkoumá své pocity, dospěje ke stejnému závěru — co bych označil jako „alžbětinskost“. A není nutné si připomínat, že tento fenomén není specifický jen pro alžbětinskou lyriku. Totéž platí například pro *Řeckou antologii* nebo pro francouzskou *Plejádu* nebo pro anglické metafyziky či dvorskou lyriku a tento fenomén byl dobře pojmenován některými kritiky jako „akciová poezie“. Vynořuje se tam, kde různí básníci pracují společně v nějakém druhu společenství nebo podléhají stejnému soudobému vlivu; v lyrice se to ukázalo zvláště silně, když slyšíme slova složená k hudbě soudobých skladatelů. A vždy také platí, že pokud toho čtu či poslouchám příliš, jestliže sytím svoji představivost poezií stejného žánru, ztrácím schopnost uvědomit si ji jako žánr a jsem odkázán na výkon jednotlivého básníka.

V takovém případě pak rozlišujeme dvě odlišné příčiny poetického potěšení a dovolujeme si takto činit, protože uvědomění a promýšlení tohoto „akciového“ prvku je samo o sobě třetím potěšením. Můžeme to srovnat s Chaucerovou rozkoší, když kontempluje „zákon formy“. Dále je naše potěšení z tohoto „akciového“ prvku čímisi, na čem dotyční tvůrci řeči nemuseli mít podíl. Byla to ta část jejich díla, které si nebyli vědomi, protože ji doopravdy žili.

[4]

Introspektivní analýza mé zkušenosti mě tudíž nutí říci, že uvědomování si poezie zahrnuje „pociťovanou změnu vědomí“. Tato formulace musí být pochopena s jistou přesností. Uvědomění se odehrává v aktuálním okamžiku změny. Neplatí pouze to, že mi básník umožňuje dívat se jeho očima a chopit se tak širšího a plnějšiho světa. Později si ukážeme, že to skutečně udělat může, ale aktuální okamžik potěšení z uvědomění závisí na čemsi vzácnějším a pomíjivějším. Na samotné změně. Pokud pohybuji cívku mezi dvěma póly magnetu, vyrobím elektrický proud — avšak podaří se mi to pouze tehdy, když cívka doopravdy prochází siločarami. Mohu nechat cívku mezi dvěma póly v klidu v takovém pozici, že je důkladně prostoupena magnetickým polem; avšak v takovém případě nebude vodičem proudit elektrina. Proudí pouze tehdy, když cívku aktuálně pohybuji mezi póly dovnitř nebo ven. A tak je to i s poetickým naladěním, které stejně jako snění, k němuž bývá často přirovnáváno, je rozněcováno přechodem z jedné úrovně vědomí na úroveň další. Toto naladění žije během okamžiku tohoto přechodu a poté odumírá, a má-li být zopakováno, musí se nalézt prostředky, jak přechod obnovit.

Poezie jako trvalý přínos, jímž jsou naše duše obohacovány, je jinou záležitostí. Když však pronikne do naší bytosti do takové hloubky, nemůžeme se již zabývat její řečí. V tomto stádiu řeč posloužila svému cíli a musí být zapomenuta. Jestliže se totiž vracíme, abychom láskyplně prodlévali u výjimečné formulace nějaké básnické pasáže, jejíž tresť je nám již delší dobu vlastní a jejíž duch se stal součástí každého našeho bdělého okamžiku, nečiníme tak snad právě proto, že chceme znovu zažít ono rozechvění, které jsme zažívali, když jsme se poprvé dostali k tomuto pokladu? A jak si naše rty špitají dobře známá slova — nebo to mohou být slova, která jsme již dávno zapomněli — pokoušíme se, ať již záměrně či nikoli, odevzdat se rozpoložení mysli, které jsme zakoušeli, než jsme si je osvojili. Proč? Protože instinktivně víme, že máme-li cítit potěšení, musíme cítit změnu. Ani věčný den, ani věčná noc nemohou ochladit zemi rosou, nýbrž pouze přechod noci v den a dne v noc.

To, že v tomto toužebném hledání nejsme vždy úspěšní, je věcí pouze příliš běžné zkušenosti. Santayana vyjádřil s velikou krásou, že občas přehlídíme skutečnost, jak vzácná je opravdová estetická zkušenost:

„Lidé jsou vůči kráse obvykle necitliví. Tlustospisy estetické kritiky odvisí od několika okamžiků skutečné rozkoše a intuice. Jsou to vzácné a roztroušené okamžiky, že se krása usměje i na své obdivovatele, kteří poklesnou do svého obvyklého pohodlí, aby pak vzpomínali na její minulé přízně. Estetická záře může prostupovat zkušenost, avšak tato situace je zřídka kdy zaznamenána; figuruje pouze jako vliv působící tajně na myšlenky a úsudky, které samy o sobě získávají kognitivní či praktické směřování. Pouze, když se estetická přísada stane dominantní, zvoláme: jaká krása! Obyčejná potěšení, která nám poskytují běžné vjemy, zůstávají neoddelitelnou součástí naší pohodlnosti či zvědavosti. Vkus se utváří v těch okamžicích, kdy je estetická emoce mohutná a výrazná; preference potom rostou vědomě, soudy přenesené poté do slov přetrvávají i v klidných hodinách; zformují předsudky, návyky vnímání, tajná měřítká pro všechny ostatní krásy. V období života, v němž jsou takovéto intuice časté, se mohou nashromáždit záliby a ideály, jež vystačí po zbytek života. V těchto záležitostech určuje mládí dospělost, a tak zatímco lidé mohou své rané dojmy rozvíjet systematictěji a nalézat jejich potvrzení v různých obdobích, jen málokdy se podívají na svět novými očima nebo se doberou nových kategorií k jeho rozluštění. Polovina našich měřítek pochází od našich prvních učitelů a druhá polovina od našich prvních lásek. Nikdy již nejsme znovu tak pohnuti a jsme přesvěd-

čení, že žádné věci vyjma těch, jež jsme tehdy objevili, nemohou mít opravdovou vznešenost... Tudíž rozsah a intenzita některých vjemů, zvláště pokud jim nic podobného nepředcházelo, je činí směrodatnými ve vztahu k našim dalším soudům. Od těchto vroucných okamžiků odvisí všechny naše chladné systematické postoje, a zatímco tyto postoje naplňují naše dny a formují naše životní dráhy, jsou to ony původní okamžiky, jež jsou podstatné a živé.“

Existuje vůbec někdo tak šťastný, že by dokázal popřít pravdivost této pasáže? Nicméně tento ošidný element v poezii, nad nímž si lámou hlavy kritici i básníci, nám může být přinejmenším jasnější, můžeme jej dokonce trochu lépe zvládnout, jakmile jednou objasníme jeho příčiny. A já považuji za prvotní příčinu to, že básnická zkušenost závisí na „rozdílnosti potenciálu“, na jistém druhu rozporu mezi dvěma náladami či druhy vědomí. Mám za to, že z tohoto bodu by se měla odvíjet smysluplná *psychologie* estetiky.

[5]

Na konci poslední části jsme vykreslili rozdíl mezi poezií coby záležitostí okamžitého potěšení (což bylo téma tří předchozích částí) a „poezií jakožto trvalým přínosem“. Co je tedy myšleno poezií jako trvalým přínosem? V jisté míře se to týká všech příkladů, ale zvláště příkladu V (a); dělá na mne dojem nejen rozdíl mezi svým vědomím a vědomím toho, co tyto příklady vyjadřují, ale též něco dalšího. Zjišťuji, že v závislosti na okamžiku či okamžicích estetického potěšení z vnímání, z nich získávám trvalejší prospěch. Jako by se mé vlastní vědomí rozšířilo. V ukázce V (a) například obsahuje básnický obraz tolik krásy a pravdy, že od této chvíle oči, kterými hledím na skutečné lodě, vlny a labutě, uši, jimiž ve správné náladě naslouchám písním, jsou vskutku něčím jiným.

Mé každodenní lidské zakoušení světa, který mne obklopuje, nyní zcela závisí na tom, co zevnitř vnáším do smyslových faktů; a vstřebání této metafory mou představivostí mi umožňuje odnést si mnohem víc, než bych dokázal předtím. Cosi ve mně stvořila, jakousi schopnost nebo dílčí dovednost, umožňující mi zpozorovat to, co bych dříve zpozorovat nedokázal. Tuto schopnost rozpoznávat příznačné podobnosti a analogie, pokud ji myslím v pohybu, nazvu *poznáním*; a pokud ji myslím jako stav, a oddělenou od úsilí, jímž je tento stav sdělován a získáván, nazvu ji *moudrostí*. Jak si ještě ukážeme, prvky básnické řeči, které vedou k moudrosti a poznání, jsou metafora a přirovnání. Užití slova „příznačný“ bude v pravý čas ospravedlněno.

Tato drobná úvaha ukazuje, že veškerý význam — dokonce i toho nejprimitivnějšího druhu — závisí na vlastnění jistého objemu této síly. Tam, kde by úplně chyběla, by vyhasl celý fenomenální kosmos. Veškeré zvuky by se smísily do jednoho nesmyslného řevu, všechny pohledy do jednoho chaotického panoramatu, a nešlo by rozlišit žádné předměty ani barvy. Nechť si čtenář na okamžik představí, že stojí uprostřed normálního a přátelského prostředí — domy, stromy, tráva, obloha atd. — když tu je náhle, jakýmsi nadpřirozeným zásahem, zbaven všech paměťových stop a nejen paměti, ale též všech vstřebaných, zasutých zkušeností, z nichž sestává jeho schopnost *rozpoznávání*. Chce se od něho, aby si představil, že navzdory tomu všemu si jako dospělý člověk uchovává plnou míru svých kognitivních schopností. Ukáže se, myslím, že prvních pár okamžiků bude jeho vědomí — pokud lze ještě užívat tento pojem — nejen zbaveno všech myšlenek, ale dokonce i veškerého vnímání, jak běžně tomuto slovu rozumíme¹⁸ — ledaže bychom se rozhodli předpokládat jisté nepředstavitelné minimum, jakési panorama různých světél, jemuž bude čelit prázdným a nechápajícím pohledem.

¹⁸ Já bych zde hovořil o *pozorování*, protože *vnímání* vyhrazuji pro onen prvek v našem „čtení“ světa, který je zcela nezávislý na porozumění.

Nejde jen o to, že si nebude schopen uvědomit, že tento čtverec, tento červenobílý předmět je „dům“, a že si nedokáže vytvořit představy vnitřku, zdi a strop, ale nebude schopen jej vidět ani jako čtverec, ani jako červenobílý předmět. I nejzákladnější rozlišení barev a tvarů totiž chápeme pomocí pojmů, které musíme spojit s čistě smyslovými danostmi. Jak rosteme, osvojujeme si a fixujeme tyto pojmy právě pomocí slov, jako jsou *čtverec*, *červená* apod. Na základě dřívějších vjemů, užívající jazyka jako jistého skladiště,¹⁹ postupně tvoříme své ideje a pouze ony (viz kapitolu II, 2) nám lidem umožňují uvědomovat si svět kolem nás. Tudíž není nijak troufalé ani diletantské popsat svoji zkušenost jako „rozšíření vědomí“.

[6]

Zatímco toto rozšíření (*poznání*) může zůstat jakýmsi trvalým vlastnictvím (*moudrost*), mé estetické potěšení, v případě, že je budu zkoumat, zůstane stále pouze doplňkem samotného okamžiku rozšíření, tak jako předtím doprovázelo okamžik změny. Ve skutečnosti, v míře, v jaké se ho možnost estetického potěšení týká, je rozšíření pouze jednou konkrétní formou vynucenou změnou či pohnutím; a přeji-li si své potěšení zopakovat, musím si, jak jsem již poznamenal (v bodě 4 této kapitoly), vybavit imaginativní obsah, který mi byl vlastní, dříve než se tyto metafory staly součástí mého života.

Abychom vysledovali tento proměnlivý základ poetického naladění detailněji a zbavili jej jisté mlhavosti, bude nezbytné uvažovat ze všeho nejdříve o povaze a dějinách samotného jazyka. Což je mimochodem zcela v souladu s tradicí tohoto tématu. Dante cítil povinnost psát o jazyce. A pokud chápeme Danta nebo Francouze Du Bellayho stále ještě z národní perspektivy, pak Wordsworth a Shelley ukázali v pozdější době, jak je náležité studium básnické řeči neoddelitelné od studia jazyka jakožto celku. „V dětském věku společnosti,“ píše Shelley, „je každý autor nutně básníkem, protože sám jazyk je poezií... Každý původní jazyk, blízký svému zdroji, je chaosem cyklické básně.“²⁰

A Wordsworth trval na tom, že toto téma „nemůže být vymezeno, aniž bychom nepoukázali na to, jakým způsobem jazyk a lidská mysl působí a vzájemně na sebe reagují, a aniž bychom se vraceli k revolucím, jež proběhly nejen v literatuře, ale právě tak v samotné společnosti.“²¹

„Poezie,“ řekl Coleridge „jsou nejlepší slova, nejlépe uspořádaná“, jinými slovy, je „nejlepší jazyk“. Proto doufám, že načrtnu mapu, do níž bude možné poněkud účelově zanést tyto menší vrtochy anglického veršotepectví. Bez takového základního plánu se veškerá kritika, veškeré teoretizování o otázkách básnické řeči, veškeré spekulace o tom, co bylo či nebylo krásné nebo ospravedlnitelné v poezii, a především veškeré pokusy aplikovat takové teorie na současnou poezii, musí rozpustit v osobním vkusu. Inklinuji-li totiž ke skepticismu a vznešené společnosti, budu vynášet Popa a Racina na úkor Danta a Shelleyho, inklinuji-li k přírodním scénériím a tvůrčí evoluci, budu velebit Wordswortha a plivat na Wallera. Nezdá se mi příliš arogantní naznačit, že kritika je z těchto žabomyších válek unavená a potřebuje trochu čerstvého vzduchu.

¹⁹ Přesné vztahy příčiny a následku mezi jazykem a myšlenkou zde nemusíme probírat. Ani v tuto chvíli nemusíme zvažovat, zda jsou skutečně absolutně nerozlučitelné, jak to zastávají např. Locke a Max Müller. Stačí nám, že pro *komunikaci* jak mezi myšlenkami, tak mezi pocity, které mohou být myšlenkami podněceny, i pro jejich uchovávání a zveřejňování, je obecným prostředkem vskutku jazyk.

²⁰ *A Defence of Poetry (Obrana poezie)*.

²¹ Dodatek k sousloví „poetic diction“ („básnická řeč“).

III. Metafora

[1]

Na Západě rozvíjeli od dob Platóna studium jazyka především gramatici a logici. Je pravda, že zhruba před sto padesáti lety se začalo náhle Evropou rychle šířit historičtější pojetí filologie. Avšak důraz byl až do nedávné doby stále kladen na vnější *tvary* slov. Výsledkem je, což asi nepřekvapí, že nevznikla žádná hluboká studie o *významu* — tj. o významech jednotlivých slov. Tento předmět — který je dnes běžně nazývám sémantikou — se nejprve zárodečně objevil jako výstražná kapitola v učebnicích logiky, následující po kapitole o pojmech, a není to tak dávno, co obdržel samostatnou existenci a dokonce náznak rozmachu v dílech spisovatelů jako jsou Richard Chenevix Trench, Max Müller a v současnosti Pearsall Smith.

Výjimečně důvěrná vazba mezi jazykem a myšlením (můžeme říci, že řecké slovo *logos* kombinuje oba tyto významy) by mohla vést k předpokladu, že filosofové přinejmenším obrátili svoji pozornost k tomuto tématu již dávno. A také tak skutečně učinili, avšak s podivně nevyváženou mírou zájmu. Příčina tohoto nedostatku se podle mne nachází ve skutečnosti, že západní filosofie od Aristotela dále je sama jakýmsi výhonkem logiky. Pro každého, kdo se pokouší vytvořit metafyziku v přísném souladu s kánony a kategoriemi formální logiky, je skutečnost, že slova mění své významy, a to nejen v čase, ale také v kontextu, sice zajímavá, ale je zajímavá jen proto, že je otravná.

Pokusím se to objasnit srovnáním. Praktického obchodníka mohou obdobně zajímat ekonomické taje „inflation“ a „deflation“. Avšak tento druh zájmu je poněkud omezený. Jelikož jsou peníze základem všech jeho operací, myslím, že mohu říci, že tento obchodník má instinktivní nechuť k pouhé možnosti, že by peněžní jednotka mohla mít jen nahodilou „subjektivní“ hodnotu — že by se mohlo ukázat, že jsou pouze průměty nekonečného procesu, který se odehrává v čase. Pokud je to pravda, pak je vše ztraceno. Hráze povolí. Jako mávnutím kouzelného proutku vidí náš obchodník, jak se mění praktická maxima v povýšené akademické teorie a poměrně snadný a srozumitelný systém uznávaných *faktů* („ekonomických pravd“) se obaluje všemi druhy přejemných výhrad a podmínek *ceteris paribus*, než se dá jakkoli vztáhnout k soudobé realitě.

Čím jsou peníze pro konzervativního ekonoma, tím jsou slova pro konzervativního filosofa. Koncepce peněz coby „symbolů směny“ i koncepce slov coby „jmen věcí“ jsou obě prakticky, aniž by byly tak úplně nepravdivé, stejně zastaralé, a to ze stejného důvodu; nikoli proto, že by se ukázalo, že se přístup vědy vyhnul dávných chybám, ale protože se změnila samotná fakta. Kdysi peníze skutečně bezprostředně nahrazovaly směnu a slova mohla být kdysi skutečně výrazem tváří v tvář konkrétní skutečnosti. Chybou či v lepším případě marněním energie je v obou případech neochota rozpoznat bytostnou změnu. Kouzlo bezprostřední minulosti se ukazuje příliš silné, a tak stejně jako tvrdošíjný ekonom se zrakem zahleděným do minulosti se obrací zády ke všem těm nově vytvořeným nesmyslům a neústupně přibíjí svoji vlajku ke stožáru stability, právě tak filosof pomíjí studium významu a stále si uchovává svoji zoufalou víru ve starobylý systém definic. V obou případech může platit, že kdesi hluboko v nevědomí se ozval hlas: *Laß mich schlafen!*

Tak či onak, téměř vše, co bylo dosud řečeno o sémantických aspektech jazyka, bylo proneseno pouze z jednoho hlediska. A z tohoto hlediska to bylo řečeno skvěle. Původní zvrát přinesl samotný otec logiky, když ve své *Organon* zahrnul stručně pojednání *De Interpretatione*, a od té doby bylo pojetí jazyka jako hlavní látky logických konstrukcí rozvíjeno mnohokrát s nekonečnou jemností. Jen

těžko například doceníme průzračnou jasnost Lockovy třetí knihy *Esejů o lidském porozumění*; a ještě nedávno, v minulém století Bosanquet nalezl paměťhodné výpovědi pro úvodní kapitoly své *Logiky*. Je ovšem možné, že další moderní filosofové si vedli stejně, nebo i lépe.

Takže tu v plné míře máme jazyk, jak jej uchopuje logická mysl. Co nám však chybí — nebo přesněji, s výjimkou náznaků a záblesků — je jazyk, jak jej uchopuje poetická mysl. Základní rozdíl mezi logickou a poetickou myslí (což jen málo souvisí s módním kontrastem mezi poezií a vědou) se později ukáže v této knize, na místě, kde se pokusím načrtnout způsob, jakým by poetické porozumění mohlo k tomuto problému přistoupit. Nepokouším se tu nicméně o to, co bych sám rád viděl napsané — pravdivou, poetickou historií a filosofii jazyka. Na straně druhé jsem se chtěl vyhnout hlubšímu proniknutí do podstaty jazyka, než je to nezbytně nutné (snad kromě dvou případů v dodatcích), a to proto, abych na „poezii“, v obvyklém smyslu toho slova, vrhl světlo, které, jak se domnívám, na ní má být vrženo.

[2]

Nejzřetelnějším místem setkání mezi významem a poezií je *metafora*. Vždyť jedna z prvních věcí, kterou pro sebe objeví student etymologie — byť zcela amatérský student — je, že každý moderní jazyk, s jeho tisíci abstraktními pojmy a nuancemi významu a asociací, není od začátku do konce *zdanlivě* ničím jiným, nežli nevědomým pletivem mrtvých či zkamenělých metafor. Sledujeme-li významy velké většiny věcí — nebo prvků, z nichž jsou složeny — tam, kam až nás může etymologie dovést, náhle si uvědomíme, že obrovská část z nich, pokud ne všechny, odkazují ve svých ranějších fázích k jedné z těchto dvou věcí — k pevnému, smyslovému předmětu, nebo k nějaké živočišné (případně lidské) činnosti. Příklady překypuje každá stránka slovníku. Tak lze např. vystopovat zjevně objektivní vědecký pojem *elasticita* nebo metafyzický pojem *abstrakce* ke slovesu, jež znamená „táhnout“. Pojmy *centrifugální* a *centripetální* jsou složeny z podstatného jména znamenajícího „bodec“ a slovesa v prvním případě znamenajícího „prchat“, ve druhém „směřovat“; *epiteton*, *téma*, *teze*, *anatéma*, *hypotéza* atd. se vracejí k řeckému slovesu „pokládat“, a dokonce anglické *right* a *wrong* měly, zdá se, kdysi význam „napnutý“ (potažmo „rovný“) a „svrasklý“ (potažmo „zkažený“). Někteří filologové, kteří hledí ještě dále do minulosti, se rozhodli spojit tyto dvě třídy do jediné, ale to je pro naše téma nepodstatné.

„Nihil in intellectu,“ napsal Locke, „quod non prius fuerit in sensu.“²² A Anatole France ve své knize *Jardin d'Épicure* vyšperkoval tuto teorii myšlení charakteristickou změti biologických, antropologických a etymologických myšlenek:

Et qu'est-ce-que penser? Et comment pense-t-on? Nous pensons avec des mots; cela seul est sensuel et ramène à la nature. Songez-y un metaphysicien n'a pour constituer le système du monde, que le cri perfectionné des singes et des chiens. Ce qu'il appelle spéculation profonde et méthode transcendante, c'est de mettre bout à bout, dans un ordre arbitraire, les onomatopées qui criaient la faim, la peur et l'amour dans les forêts primitives, et auxquelles se sont attachées peu à peu des significations qu'on croit abstraites quand elles sont seulement relachées.

N'ayez pas peur que cette suite de petits cris éteints et affaiblis qui composent un livre de philosophie nous en apprenne trop sur l'univers pour que nous ne puissions plus y vivre. Dans

²² „Nic není v rozumu, co předtím nebylo ve smyslech.“ (pozn. překl.)

*la nuit où nous sommes tous, le savant se cogne au mur, tandis que l'ignorant reste tranquillement au milieu de la chambre.*²³

Posléze, v imaginárním dialogu mezi metafyzikem a etymologem, posledně jmenovaný shovívavě nabídne, že rozebere na prvky větu: „L'âme possède Dieu dans le mesure où elle participe de l'absolu.“²⁴ Když s tím skončí, čteme: „Le souffle est assis sur celui qui brille, au boisseau du don qu'il reçoit en ce qui est tout délié.“²⁵

[3]

Etymolog Anatola France tedy vidí jazyk, jak začíná s jednoduchými, čistě percepčními významy a tvoří pomocí metafory řetězce významů, které předstírají, že jsou abstraktní, ale ve skutečnosti jsou vágní. A nyní se najednou ukazuje, že toto pojetí původní myslí, na němž je tato představivost založená, by mohlo přesně korespondovat se stavem vědomí, o který jsme žádali čtenáře, aby se do něho uvedl (II, 5) následkem smyšleného „zásahu“.

Tento proces, kterým slova získávala významy, jež nyní vlastní, by v tomto ohledu byl totožný s procesem, díky němuž mohl Shelley napsat:

Má duše zakletý je prám... (příklad V)

Abychom tuto ilustraci dovedli dále: snad by se mohly pocity a myšlenky, které tyto řádky vyjadřují, stát dostatečně známými a rozšířenými, aby je člověk mohl snadno nějak vnímat i po několika staletích nebo tisíciletích, nebo snad může sousloví *zakletý prám* ztratit svůj současný význam a k naší příští generaci by nepromlouvala loďka, ale pojem „duše“ obohacený Shelleyho imaginací. Mohlo by se vyvinout nové slovo, snad zjednodušené na cosi jako *zakrám*. Jak uvidíme, jazyk v současnosti oplývá významy a není zrovna málo slov, která vznikla tímto způsobem.

Jsme v pokušení z toho vyvodit, že jak jazyk stárne, musí se nutně coby básnická látka stávat stále bohatším; musí být ze své podstaty poetičtější. Strohá věta „le souffle est assis sur celui qui brille, au boisseau du don qu'il reçoit en ce qui est tout délié“ je zřetelně prozaická, ale její originál může probouzet představivost a pocit, že *âme* začíná kdykoli v čase přidávat ke svému podstatnému významu vágní tvrzení „vsutku cosi jako dech, ale živější, citlivější, niternější — část mého Já“ a *Dieu* získává význam „čehosi jako obloha, nicméně živějšího, odpovídající tudíž čemusi ve mně“. Tak se z původního významu předpokládaného etymologem dostáváme k vyšperkovaným metaforám dále klíčovými a tuhnoucími do nových významů — vpravdě vágních, nicméně vyvolávajících další a další jemné ozvěny a odezvy. Z pouhých visaček na hmotných předmětech se posléze stávají magická zaklínadla. Ze seznamu hmotných faktů se rozvíjí — díky úsilí zapomenutého původního génia — vše, co dnes nazýváme „poezií“.

²³ „A co znamená myslet? A jak myslíme? Myslíme slovy; to je samo o sobě smyslové a navrácí nás to zpět k přírodě. Považte, že metafyzik nemá k popsání systému světa nic víc než zdokonalený křik opic a psů. To, co nazývá hlubokou spekulací a transcendentní metodou, je jen libovolně uspořádané sestavování zvukomalebných slov, která provolávala hlad, strach a lásku v pravěkých hvozdech, a která na sebe postupně navazovala významy, o nichž jsme se domnívali, že jsou abstraktní, zatímco jsou toliko volné.“

Nemějte strach, že tato suita malých utišených a slábnoucích výkřiků, která dává dohromady filosofickou knihu, nás o vesmíru naučí příliš, abychom tu už nemohli žít. Ve tmě, v níž jsme všichni, moudrý tluče do zdi, zatímco nevědomý klidně odpočívá uprostřed pokoje.“ (pozn. překl.)

²⁴ „Duše má Boha do té míry, do jaké se podílí na absolutnu.“ (pozn. překl.)

²⁵ „Dech sedí na tom, kdo září, u vědra daru, které pojme to, co je křehké.“ (pozn. překl.)

Opravdu tomu bylo právě takto? Abychom, řekněme, zpozorovali podobnost mezi rovným klackem a vnitřním pocitem, a abychom tento klacek užili k popisu svého pocitu, je nutné udělat skutečně dlouhý krok vpřed. Od tohoto okamžiku dále — tak si to možná představujeme — po chaotické tmě, v níž prvně procitne, začne lidské vědomí vrhat své zářivé a narůstající světlo. A vrhá své paprsky dále a dále do noci. „S počátkem jazyka“ píše Ludwig Noiré, žák Maxe Müllera, „začalo období duchovního stvoření; světlo, které nyní ozařuje nebesa a zemi svými paprsky, se nejprve třpytilo slabě a nenápadně — božské světlo rozumu...“ a dodává stále nadšeněji:

„Tím je vytesán první stupeň v tvrdé skále společným nástrojem rozumu a řeči, zatímco musí ubíhat vteřina za vteřinou, než eony dosáhnou vznešeného vrcholu a rozum korunovaný na výšinách spatří celý svět pod sebou jako divadlo, v němž se zjevuje jeho sláva a moc, a odváží se dále k novým vzletům dosud neobjevenými sférami nebes, nemaje k tomu vodítko více než v hodině svého zrození, vybaven jen vlastními — nyní ovšem čistě ideálními — výtvoři.“

A Shelley říká: „Metaforický jazyk označuje dříve nepochopené vztahy mezi věcmi a uchovává jejich pochopení ve slovech, která je představují a časem se stávají znaky částí či vrstev myšlenky, namísto obrazů celistvých myšlenek.“

Zde se, že zde opět máme představu jazyka, který se ze své podstaty stává stále poetičtější, protože kdo by mohl tvořit poezii z nespojitého soupisu nepropojených vjemů? A co je pak ryzí esencí poezie, pokud to není právě tento „metaforický jazyk“ — toto označování dříve nepochopených vztahů mezi věcmi?

[4]

Dobrá, ale je to poezie, nebo rozum, kdo byl tak uchvácen? Shelley je v právě citované pasáži očividně jen stěží rozlišuje. Prozkoumejme nyní postoje těch, kdo smýšleli historicky nikoli o jazyce, nýbrž o poezii. „Jak civilizace postupuje, poezie téměř nutně ustupuje.“ říká Macaulay. Peacockovo *Four Ages of Poetry*, i přes svoji ironii ve vztahu k „pokroku“, je ryzí tryznou za Múzu postupně vražděnou samotným Rozumem, jehož „božské světlo“ donutilo filologa ke chvalo zpěvu. W. J. Courthope ve svém *Liberal Movement in English Literature* dospěl, s jemným rozdílem, ke stejnému hodnocení: „Jak civilizace postupuje, látka pro básnické tvoření se vytrácí, zatímco síly básnického výrazu se rozmnožují.“ A dokonce i podle Shelleyho, který psal s jasným cílem popřít Peacocka, „je to dětský věk“ společnosti, kdy „každý autor je básníkem, protože jazyk sám je poezií.“ Není třeba chodit pro další příklady. Můžeme je najít všude. Obecný názor je tedy přesně v protikladu k tomu, co by člověk předpokládal. A skutečně, asi ničím na světě se z člověka nestane snadněji *laudator temporis acti*, nežli historickým výzkumem poezie. Dokonce ještě dnes zůstává mezi kritiky spornou otázkou, zda byl kdy co do majestátnosti a jemnosti své řeči překonán první dochovaný básník naší západní civilizace.

Nicméně jestliže se jazyk vyvinul neustálým narůstáním metafor z kořenů řeči s nejjednoduššími hmotnými odkazy do komplexního organismu, který známe dnes, mělo by jistě platit, že každý autor je básník — dnes, kdy člověk nemůže pronést tučnou slovník, aniž by nespojil dohromady výtvoři stovek známých i bezejmenných básníků. Vzhledem k nezbytnému vědomí této skutečnosti (tj. historického poznání a citu pro jazyk)²⁶ by muselo být naše potěšení například z věty „prostě mám rád tuhle myšlenku“ nekonečně nádhernější než — v mře, v jaké je se to týká samotného jazyka — potěšení z četby Homéra. Jak je tomu tedy ve skutečnosti, když nacházíme téměř univerzálně toto přesvědčení,

²⁶ Jazyk si pro pozorovatele ponechává jedno uspokojení, zcela živé, protože není vyhledáváno: a to uspokojení z procítění metafory, jejíž hodnota až dosud nebyla pochopena, a která se náhle otevře a odhalí.

že zlatý věk poezie leží v *dětském věku* společnosti? Máme-li na mysli náš závěr, že potěšení z básnické řeči závisí na rozdílu mezi dvěma rovinami či stupni vědomí, můžeme skutečně pochopit, proč nás jazyk ve svém raném stádiu může těšit. Ale co z toho plyne? Pokud je tato teorie růstu jazyka prostřednictvím metafor od jednoduchých vjemových významů ke komplexním psychickým významům správná, plyne z toho, že naše potěšení z relativně primitivní řeči by mělo být chatrné a neuspokojivé povahy ve srovnání s potěšením z řeči moderního spisovatele, který se ohání těmito úžasnými významy. Mělo by být příbuznější tomu potěšení, které máme z primitivních říkanek, jako tomu bylo v příkladu I, kde změna vědomí je způsobena spíše smrštěním nežli rozšířením — například zdůrazněním oněch čistě zevních, vizuálních vztahů mezi věcmi, jejichž sofistikovanosť — když zůstaneme u příkladu malíře — nás příliš často přesvědčuje, abychom je ignorovali. Je to skutečně pravda? Víme hned, že tomu tak není. Z vlastní zkušenosti víme, že podobnost mezi řeckou poezií za časů Homéra, nebo i anglosaskou poezií *Beowulfova* autora a poezií řekněme pidgin angličtiny — byť jen z druhé ruky — je v otázce hodnoty tak nepatrná, že je téměř zanedbatelná. Objevíme ve skutečnosti, že tato starobylá poezie má hodnotu pro poznání stejně jako pro potěšení, a to ve vysoké míře.

Pro opravdového kritika musí mít nyní duchovní skutečnost jeho vlastní estetické zkušenosti, jakmile niterně poznal, že je prosta všech osobních afektů,²⁷ přinejmenším stejnou váhu jako jakákoliv uvedená historická či vědecká fakta, jež mohou být umístěna hned vedle ní. Navíc musí být jeho cílem, což je ostatně cílem veškerého poznání, sladit či pojmově vzájemně vztáhnout všechny prvky zahrnuté v jeho zkušenosti vnímání; a v neposlední řadě musí počítat se svými estetickými reakcemi.

[5]

Jelikož je starobylá poezie prostě starobylým jazykem ve své nejlepší podobě (II, 6), musíme jej nyní prozkoumat a zjistit, proč je tomu tak, že tento nejlepší dávný jazyk, když je srovnán s nejlepším moderním jazykem, se často jeví ne prostě jako naivní, nýbrž naopak jako vyzbrojený výjimečným bohatstvím a nádherou. Musíme se ptát, kde je chyba onoho pyšného pojetí vývoje jazyka od prostoty a temnoty ke složitosti a světlu?

Měli bychom se uvědomit, že se zde nezabýváme „poezií“ zahrnující samotnou tvůrčí aktivitu, ale „básnickou řečí“, tj. jazykem básnických skladeb, které byly psány v různých dobách. Někdo by však mohl namítnout: Ale vždyť je to nesmysl. Použítte ze zřetele jedinou věc, na níž opravdu záleží, a děláte vědu z toho, co je nadbytečné. Když lidé říkají, že Homér nebyl nikdy překonán, myslí tím přesně to, co říkají: že nebyl nikdy překonán. Jeho poezie je božská, protože on sám byl božský, a pokud se tu od té doby neobjevila tak velká poezie, je to proto, že zde nebyl žádný tak velký člověk, anebo, každopádně, pokud takový člověk žil, že se nevěnoval poezii.

Opověď na tuto námitku bude trojí: (i) Již jsem poznamenal, že existují jisté prvky básnické řeči, jejichž stopy nevedou k žádnému identifikovatelnému jedinci. (ii) Homér je v každém případě špatně zvoleným příkladem, jelikož jeho individuální existence je sporná. (iii) Tento problém odpovědnosti jedince za poetickou hodnotu je pouze jednou z nejdůležitějších otázek, na něž se musí teorie básnické řeči vrhnout. Činit jakékoliv závěry předem znamená postulovat je. Jediná cesta, jak začít s nepředpojatou myslí, je vzít skutečné příklady básnické řeči (viz její definici v kapitole I, 1) a zpracovat se od nich k jejich zdrojům. Tato metoda nevylučuje možnost *případně* dospět k závěru, který vyjadřuje

²⁷ Tj. když ví, že jeho potěšení vyvstává z náležité činnosti představivosti (I, 1) a nikoli z nahodilého náznaku příjemného pocitu — v případě metafor, kdy jej těší čistý obsah obrazu, a nikoli pouze odkaz.

tato námitka — že básnický jazyk je a vždy byl výsledkem individuálního úsilí, ale k tomuto závěru jsme zatím jistě nedospěli. Tuto otázku fakticky rozebereme na patřičném místě.

Před sto padesáti lety napsal Hugh Blair ve svých *Lectures on Rhetoric*:

„Při povrchním pohledu máme sklon si představovat, že způsoby vyjadřování, jimž se přezdívá řečnické figury, náležející mezi hlavní vytržbenosti, nebyly vynalezeny před tím, nežli jazyk dospěl do svého pozdního stádia a lidstvo do svého vybroušeného stavu, a že byly vynalezeny řečníky a učitelé rétoriky. Opak je však pravdou. Nikdy lidstvo nevytvořilo tolik řečnických figur jako v době, kdy mělo stěžejí slova k vyjádření významu.

Nejprve je totiž nutil nedostatek náležitě pojmenovaných předmětů hojně pojmenovávat a samozřejmě vyjadřovat se prostřednictvím srovnání, metafor, aluzí a všech dalších substitučních forem řeči, jež činí jazyk obrazným. Dále, jelikož předměty, které nejlépe znali, byly smyslovými, hmotnými předměty, které je obklopovaly, byla jména, jež je označovala, vynalezena dávno před těmi, která označovala sklony mysli či jakýkoliv druh morálních a intelektuálních idejí. Z tohoto důvodu byl celý raný jazyk člověka stvořen ze slov popisujících smyslové předměty a stal se z nutnosti krajně metaforickým...“

Dnes se zdá, že toto je pojetí jazyka, jež od časů Locka zastávali lidé, kteří měli potíže o tomto tématu psát. Ukazuje se tak zcela nesmyslným (ledaže by někdo významy slov, jako jsou metafora nebo trop, neúnosně rozšiřoval). Jak se k němu dospělo? Takto: (i) Teoretik spatřil, že metafory a přirovnání byly v jeho době vynalezeny básníky. (ii) Zkoumáním novějších dějin jazyka našel mnoho příkladů takovýchto metafor, které se skutečně staly součástí jazyka, to znamená, staly se významy.²⁸ (iii) Když pátral hlouběji v etymologii, zjistil, že všechna slova byla kdysi „jmény pro smyslové předměty“ a (iv) tak se přehoupal k závěru, že v oné době neměly žádný jiný význam.²⁹ Z těchto čtyř pozorování vyvodil závěr pátý, že aplikace jmen smyslových předmětů na to, co dnes nazýváme předměty nesmyslovými, byla záměrně „metaforická“.

Jinými slovy, i když se pohyboval napříč dějinami jazyka, a zjistil, že se jazyk stává s každým dalším krokem obraznějším, neváhal předpokládat ještě dávnější dobu, kdy jazyk nebyl obrazný vůbec. Aby nahradil chybějící článek ve svém řetězci vývoje řeči, dospěl k lidem „v dětském věku společnosti“ coby povznesenému plemeni amatérských básníků. Tak Max Müller ve své knize *Science of Language* hovoří s důvěrou o „metaforickém období“ a popisuje:

„Slovo spiritus původně v latině znamenalo vanutí nebo vítr. Ale když měl být v člověku nebo zvířeti pojmenován princip života, byl přirozeně zvolen k jeho označení jeho zevní znak, konkrétně dech. Odtud v sanskrtu asu, dech a život, v latině spiritus, dech a život. A když bylo pochopeno, že je třeba pojmenovat cosi dalšího, nikoli samotný animální život, ale to, čemu byl oporou, zvolili v moderních latinských dialektech, aby vyjádřili duchovní jako protiklad k materiálnímu či animálnímu prvku v člověku, stejné slovo. To všechno je metafora.

Ve Védách (ii 3,4) čteme: ‚Kdo spatřil prvorozeného, když neměl žádnou formu (doslova kosti), probodnout toho, který formu měl? Kde byl dech (asu), krev (asrdž), duše (átman) země?‘

Dech, krev a duše jsou tu tolika pokusy, jak vyjádřit to, co bychom dnes nazvali ‚příčina‘.“

²⁸ Breal píše (*Sémantika*) „Existuje tentýž rozdíl mezi jazykovými tropy a metaforami básníků jako mezi výrobkem určeným k používání a posledními výdobytky vědy. Viz také kapitoly VII a VIII.

²⁹ Viz Blairův výše uvedený citát, též srv. s Lockem (*Lidské porozumění*, III, i. 5): „Duch ve svém prvotním významu je dech, anděl je posel.“

Těžko si lze představit něco zvrhlejšího než je tento odstavec; pohled na tak katolického a nadšeného badatele, jako je Max Müller, usazeného pevně v sedle etymologie, s vážnou tváří sedícího směrem k ohonu svého oře, má věru příchuť trapnosti. Zdá se, že vynakládal velké úsilí na vynalézání nemožně moderních a abstraktních pojmů, aby je pak promítal do této politováníhodné popelnice pseudovědeckých fantazií — do mysli primitivního člověka. Ve svém rejstříku, musíme předpokládat, neměl jen „příčinu“, nýbrž také „cosi“, „princip života“, „zevní znak“, „samotný animální život“, „duchovní jako protiklad k materiálnímu prvku“, a nebesa vědí, co všechno ještě. Je to zvrhlé, ovšem právě z toho důvodu užitečné, protože to vede k závěru právě tak logickému jako absurdnímu, k pohledu na dějiny mysli, který se stále implicitně vyskytuje v antropologii, psychologii apod. a který — i coby běžné obecné mínění — by mohlo snadno předpojatě bránit pochopení mých názorů, kdybych je ponechal bez komentáře.

Samozřejmě je pravda, že Müller a jeho předchůdci byli schopni hledět na „význam“, na dějiny významu, pouze z jedné nedokonalé perspektivy — z abstrakce. A proto navzdory častým vzmachům jeho představivosti byly jeho hlavní cestou k jazyku směrnice z hlediska filosofické logiky či logické filosofie. Byl tedy nadšeným Kantovým žákem — dokonce v titánské míře, když přeložil do angličtiny *Kritiku čistého rozumu*. Plné významy slov jsou blýskavé, barvami duhy hrající útvary, jako plameny — mihotavá znamení pomalu se vyvíjejícího vědomí za nimi. Pro lockovsko-franceovsko-müllerovský způsob myšlení jsou naopak jakýmsi pevnými špalky s jasnými hranicemi a omezeními, k nimž mohou být, když se naskytne příležitost, přidány špalky další. Nicméně je chybou, a to kolektivní, nedoceňovat sémantické vzlety Maxe Müllera. Je zázrak, že byl schopen se svou látkou a svými předchůdci vyletět tak vysoko. A tak dokonce zajímavě přispěl i k samotné otázce metafory. Nalezneme u něho neotřelé rozlišení mezi *kořenovou* a *poetickou* metaforou (*Science of Language*, s. 451.):

„Nazývám metaforu kořenovou tehdy, když je kořen, který znamená svítit, užít k označení nejen pro slunce a oheň, ale také pro jaro, pro ranní světlo, jasnost myšlenky nebo radostné vzplnutí chvalozpěvů. Starobylé jazyky překypují těmito metaforami a pod mikroskopem každého etymologa téměř každé slovo odhaluje stopy první metaforické koncepce. Od kořenové metafory musíme odlišit metaforu poetickou, zvláště, když podstatné jméno či sloveso, účelně vytvořené a přiřazené, aby definovalo předmět nebo činnost, je přenášeno poeticky na jiný předmět nebo jinou činnost. Například, když jsou paprsky nazývány dlaněmi či prsty slunce.“

V příští kapitole pojednám, kam až nás může toto rozlišení přivést.

IV. Význam a mýtus

[1]

V kontrastu mezi radikální a poetickou metaforou rozlišuje Max Müller mezi „obraznými“ výrazy, jimiž staré jazyky oplývají, a přirovnáními, která záměrně vynalezli moderní básníci. To byl důležitý krok. Nicméně když začneme zkoumat jeho definice „kořenové“ metafory a podíváme se na příklady, které uvádí, můžeme se jen stěží ubránit vážným pochybnostem. Zjistíme totiž, že tato definice je založena na staré filologické hypotéze „kořenů řeči“ — teori i, která tvrdí, že každý jazyk vznikl ze skupiny monosylabických zvuků, z nichž každý vyjadřoval jednoduchý obecný pojem. Předpokládá se, že tyto obecné pojmy byly aplikovány na konkrétní fenomény, a posléze byly dále rozděleny přidáním dalších slov; tato pozdější slova se nakonec stala předponami, příponami, koncovkami atd., známými všem studentům indoevropských jazyků. Tak byla ke kořeni *hab* přidána různá slůvka vyjadřující číslo a osobu, avšak v průběhu času splynula, a výsledkem byl flexivní tvar jako například latinské *habuerunt*. Nakonec, se díky procesu, který běžně nazýváme „rozpadem“, tyto flexe ztratily a jazyk se opět vrátil k užívání oddělených slov, jako je tomu v anglickém *they have had*.

V současnosti lze z gramatického hlediska jen stěží dostatečně vyjádřit, jak byla tato teorie beznadějně zdiskreditována. Například profesor Jespersen ve své knize *Progress in Language* přišel s přesvědčivě silným argumentem pro opačný názor, podle něhož flexivní tvar jazyka je ranější (*habuerunt*), zatímco *izolační* neboli *kořenové* (*they have had*) jazyky (z nichž je čínština obecně chápána jako nejvíc do očí bijící příklad) představují poslední — a nikoli první — stádia dlouhého vývoje řeči, v němž je angličtina již značně pokročilá. Profesor Jespersen shrnuje, že „vývoj jazyka vykazuje progresivní tendenci od nerozdělených, nepravidelných shluků k volně a pravidelně kombinovatelným krátkým prvkům“.

A zase, pokud k teorii kořenů přistoupíme ze *sémantického* hlediska, rovněž zjistíme, že padá pod stůl. Vykazuje totiž přesně tentýž nedostatek jako teorie metafory a „metaforické doby“, která byla pojednána v minulé kapitole. Navíc má tento nedostatek stejnou příčinu, konkrétně, že místo aby teoretik začínal přítomností a plynule se dopracoval k minulosti, zdůrazňuje začátek jakoby z obou konců současně. Má svoji ideu, či spíše předsudek o povaze prapůvodního myšlení — ideu odvozenou z pramenů zcela mimo své vlastní studium — a to jej tak či onak determinuje, aby tvořil své dějiny jazyka v souladu s touto ideou.

V důsledku toho, podobně jako když uvažuje o metafoře, jej fakt, který objevil, že jazyk se stává s každým krokem do minulosti obraznějším, neochrání před předpokladem nejranějšího období, v němž neexistovaly vůbec žádné „obrazy“; tak i skutečnost, že objevil slova, která se dlouze vyvíjela, a významy, které s každým krokem dále do minulosti získávaly stále individuálnější významy, jej neochrání před popisováním řeči, která *začíná* monosylabickými zvuky s *obecnými* významy („kořeny“). Zde musíme poznamenat, že význam může být „percepční“ (to znamená, celé slovo může odkazovat k jistému smyslovému předmětu či procesu) a současně „obecný“ neboli „abstraktní“. Antiteze Anatola France je ve skutečnosti chybná. Pouze ty významy, které se pokoušejí být výlučně materiální („sensaální“), jsou zároveň nejobecnější a nejabstraktnější, to znamená nejuvzdálenější od reality. Vezměme jednoduché slovo „řez“. To odkazuje na něco naprosto hmotného; avšak jeho význam je zároveň obecnější a méně vymezený, abstraktnější a méně konkrétní nežli význam nějakého jednotlivého slova, které by v sobě obsáhlo vše, co bychom dnes vyjádřili třeba větou: „S radostí

odřezávám maso určené k obětování.“ Je-li nemožné odříznout libru masa bez prolítí krve, je o to nemožnější provést obecný „řez“. ³⁰

Je tedy neoddiskutovatelným faktem, že čím dále hledíme do historie významů běžných slov, zjišťujeme, že se těsněji blíží tomuto poslednímu, konkrétnímu typu. Tak dokonce i v tak nedávné době, jako je doba sepsání čtvrtého evangelia, můžeme v řeckém slově *pneuma* slyšet ozvěnu právě takového starého, konkrétního, jednotného významu (Jan 3,5–7). Tento význam (a v tomto případě prakticky celý smysl této pasáže) se ztrácí v nevyhnutelně dvojím překladu tohoto slova — duch (3,5) a vítr (3,7). A existují i další příklady. Zde se musím spokojit s tím, že poukáží na zdánlivě libovolné a v současnosti čistě verbální přiřazení emocí k různým částem těla, jako je srdce, střevo nebo žluč, kdy v naší vlastní době přežívají významy jako dva oddělené odkazy pro stejné slovo — psychické i fyzické. ³¹

Vzpomeňme, že podle Maxe Müllera slovo *spiritus* — které je samozřejmě latinským ekvivalentem řeckého *pneuma* — získalo zjevně dvojí význam, jelikož v jisté době, kdy stále znamenalo jednoduchý význam dech nebo vítr, bylo záměrně užito jako metafora vyjadřující „princip života v člověku nebo zvířeti“. Vše, co se na to dá říci, je, že taková hypotéza je v protikladu k jakémukoliv poznatku, který nám přinese studium dějin významu; to nám definitivně potvrzuje, že jak čistě materiální obsah jako „vítr“, tak čistě abstraktní obsah jako „princip života v člověku nebo zvířeti“ jsou jen pozdější přírůstky v lidském vědomí. Jejich abstraktnost a jednoduchost jsou shodně důkazem dlouhotrvajícího intelektuálního vývoje. Duševní význam slova „spiritus“ nevznikl tím, že někdo měl abstraktní myšlenku „princip života“ a potřeboval pro ni slovo, nýbrž abstraktní idea sama je plodem konkrétního významu slova „spiritus“, které v sobě obsahovalo zárodky obou pozdějších významů. Musíme si tudíž představit dobu, kdy slova „spiritus“ a „pneuma“, nebo starší slova, z nichž tato slova povstala, neznamena ani dech, ani vítr, ani ducha, ani všechno trojí najednou, ale kdy měla prostě svůj vlastní, specifický, starý význam, který později v průběhu evoluce vědomí vykrytalizoval do tří specifických významů — a bezpochyby také do dalších významů, pro které se již v řeckých a římských dobách našla oddělená slova. Shrňme-li to, co si myslíme, že lze jako jedinou možnost odpovědně předpokládat, totiž že ve věku řeči, který předcházal všemu, čeho se může moderní etymologie dotknout, hlavní proud jazyka, jehož průběh se má později pro nás stát viditelnějším, vždy plynul v tomtéž směru (tj. od homogenity k oddělení a rozmanitosti) a nikoli v opačném, co je pak důsledkem? Obě hypotézy, jak „kořenová“, tak „metaforická“ padnou pod stůl. Müllerova tzv. *kořenová metafora*, místo aby byla původní, se ukáže jako jeden z posledních výdobytků vědomého jazykového vývoje. Lepším názvem pro ni by byla *syntetická metafora*, a lepším příkladem třeba slovo *gramofon*. Tyto „kořeny“, daleky toho, aby byly zárodky řeči, jsou výsledkem věků intelektuální abstrakce, nejprve instinktivně provozované běžnými mluvčími a poté záměrně gramatiky a filology. Služba, kterou přinášeli gramatici a filologové řeči a myšlence, má nesmírný význam; jejich pochybení spočívá jen v jejich v předpokladu,

³⁰ Viz přílohu II.

³¹ Ve slově žaludek máme velmi pravděpodobně příklad toho stádia přenosu — skutečný okamžik rozdělení. Ani ve dvacátém století nemá věta „nemám na to žaludek“ v žádném ohledu pouze psychický obsah. Popisuje velmi reálný fyzický pocit, či spíše takový, který nemůže být klasifikován jako čistě psychický nebo fyzický. Nicméně, co se týče analogie dalších slov výše uvedených, je rozumné předpokládat, že až uplyne dostatečné množství let, význam tohoto slova se vývojem našeho vědomí rovněž rozdělí na dvě možnosti; a zmíněná psycho-fyzická zkušenost se stane pro naše potomky nepochopitelnou, tak jako je pro většinu z nás nepochopitelné, že bychom měli někde v břiše fyzicky cítit své „básnické střevo“.

že život utváří jazyk skutečně způsobem, jakým jej poté rekonstruuje jejich logika. Zaměnili prvky za zárodky — a nazvali je kořeny.

[2]

Použijeme-li to s patřičnou opatrností, lze říci, že obdobně poskytuje duševní vývoj jedince od dětství do dospělosti jisté svědectví o intelektuálních dějinách lidského plemene, jelikož specifický vztah mezi fylogenezí a ontogenezí, který je shrnut ve slově „rekapitulace“, se zcela evidentně, se zjevnými omezeními, týká mysli i těla. V důsledku toho by úvaha o vývoji „významu“ v životě a dějinách jedince souvisela se hmotou. Zde očividně nemáme prostor, abychom zacházeli do takovýchto detailů, lze však odkázat na amerického psychologa J. M. Baldwina,³² který poukázal na to, jak dospělý pozorovatel neustále chybně promítá vlastní logické procesy do dětské mysli. Baldwin ukazuje, jak jsou zdánlivá dětská „zobecnování“ ve skutečnosti jednoduchými významy, které se děti ještě nenaučily rozdělovat do dvou či více významů.³³ Poznává, že veškeré psychické protiklady a rozdíly „jsou významy v tomto smyslu.“

A konečně, jakkoli je únavné a hloupé předpokládat, že dětský věk lidského plemene, z jehož krve posléze povstal takový Platón nebo Shakespeare, může být najisto vyvozován ze současného stavu obyvatel Tasmánie nebo tichomořských ostrovů, najdou se nicméně případy, kdy může jeden příklad vhodně ilustrovat příklad druhý. Z toho důvodu je zajímavé zjistit, že antropologové nám vyprávějí o „holofrázích“ čili dlouze se vinoucích shlučích zvuků a významů, jež se vyskytují mezi primitivními a jinak téměř nemluvicími národy. Navíc slyšíme opakovaně o primitivních jazycích, v nichž existují slova pro eukalyptus nebo akáci, ale žádné obecné slovo pro „strom“; a R. R. Matter ve své útlé knížce *Antropologie* zaznamenává, že v některých neotesaných jazycích lze rozlišit dvacet druhů řezů, avšak nelze říci obecně „řez“. Mohli bychom z této knihy, z kapitoly o jazyce, citovat ještě mnoho příkladů, abychom ilustrovali rozdíl mezi konkrétními a abstraktními významy, vylíčený výše, rozdíl, který jsem pokusil probrat trochu detailněji v příloze IV.

[3]

Nyní jsme v situaci, kdy ještě jednou prozkoumáme zdánlivý výše již zmiňovaný (III, 4 a 5) rozpor mezi estetickými a filologickými soudy. Na jedné straně básník a kritik objevují, že jazyk, sledují-li ho nazpět do minulosti, se stává stále poetičtější. Na druhé straně jiní, následující myšlení lockovsko-müllerovsko-franceovské, vidí počátky jazyka ve sledu monosylabických „kořenů“ s jednoduchými smyslovými odkazy. Jaké je řešení tohoto paradoxu? Zatím, pokud jsem si vědom, existuje pouze jedno řešení, které je hodno svého jména, totiž to, které je poměrně časté coby vágní představa, ale explicitně se objevuje jen u Maxe Müllera — ono „metaforické období“, úžasný to věk, kdy pokolení anonymních a schopných básníků se chopilo holého výčtu věcí a prosytilo jej poetickými hodnotami. Je důležité si znovu připomenout, že tyto hodnoty, jak jsme viděli v kapitole III, 4, nejsou pouze poetické v tom smyslu, protože přinášejí potěšení, ale rovněž v pravém tvůrčím smyslu, protože přinášejí moudrost.

³² Viz přílohu IV.

³³ Například, když je každý muž „táta“, neznamená to, že dítě užitím tohoto slova vyjadřuje obecnou ideu „muže“. Žádnou takovou obecnou ideu nemá. Má jen jednoduchý význam „táta“, ale je to význam, který v sobě obsahuje možnost se rozdělit, rozvinout či vyvinout do dvou oddělených idejí, „otec“ a „muž“, z nichž jedna je konkrétnější a druhá obecnější než původní „složenina“.

Pochopení posledně uvedeného faktu by nás mohlo uchránit před jistým zmatkem nepřesného myšlení, jemuž zjevně propadají mnozí, pro něž poezie není skutečným faktem fenomenální zkušenosti, ani její přítomnost jedním z měřítek reality. Nežřídka se totiž setkáme s tvrzením, že sama skutečnost přímého spojení se smyslovou zkušeností stačí na to, aby se jazyk stal poetickým. Tak nalezneme u Maculayho názor, že „částečně civilizované národy“ jsou poetické prostě proto, že vnímají bez abstrahování a nevěnují pozornost tomu, co vnímají.³⁴ A podobný názor zastává i Jespersen, který se jinak spokojuje s tím, že celou otázku poetických hodnot zavrhuje poněkud povrchní úvahou, že konec konců „všichni nemůžeme být básníky“. Možná to tak je, ale samotné okolnosti by jej mohly přimět, aby prozkoumal trochu podrobněji následky vlastních závěrů, že kdysi dávno jsme *byli* básníci všichni!

Co se týče těchto dvou teorií, pokoušel jsem se ukázat důvody, proč považuji první za absurdní a neudržitelnou. A druhá pochopitelně není vůbec řešením. Pouze přesouvá těžiště problému, protože se stále neptáme, proč přímé vnímání může mít samo o sobě hodnotu jako zdroj moudrosti. A vskutku, povrchnost takového názoru je natolik zřejmá, že můžeme pouze předpokládat, že to může být výsledek vědomí, pro které formulace „poezie jako zdroj moudrosti“ nekorresponduje s žádnou konkrétní zkušeností, ale spíše je protimluvem. Existuje však také třetí řešení a tvrdím, že je to jediné řešení, k němuž nás dosud vše vede. A to následující: že tyto poetické a zjevně „metaforické“ kvality byly ve významu latentně přítomny od začátku. Jinými slovy, můžeme vyvozovat třeba s Blairem, že nejranější užívaná slova byla „jmény smyslových, materiálních předmětů“ a ničím jiným — pouze v tomto případě musíme předpokládat, že „smyslové předměty“ jsou samy něčím víc; musíme předpokládat, že nebyly tím, čím se jeví být v přítomnosti, oddělenými či odpoutanými od myšlení a citu. Později se tyto jednotlivé významy ve vývoji jazyka a myšlení rozdělují do kontrastních dvojic — na abstraktní a konkrétní, specifické a obecné, objektivní a subjektivní. A poezie, kterou cítíme ve starobylých jazycích, spočívá v tom, že nás vede z našeho pozdějšího, analytického, subjektivního vědomí, z vědomí, které přišlo spolu s rozdělením významu, ba částečně se z něho zrodilo, zpátky k zakoušení původní jednoty.

Člověk zasažený úzehem či jinak „zbavený významu“, do jehož vědomí jsme pokoušeli proniknout v kapitole II, 5, se tedy v žádném ohledu nepodobá prapůvodnímu člověku (jak předpokládal například Anatole France). Museli bychom si jej představit — zcela v protikladu ke „zbavenému významu“ — jak doslova rezonuje všemi druhy významu a navíc v tom smyslu, že, kdyby s námi mohl mluvit, slyšeli bychom poezii.

Co potom ale je opravdová metafora? Shelley v témže eseji, na nějž jsem se odkazoval výše, cituje pěknou pasáž z Baconova *Advancement of Learning*:

„Ani to nejsou pouze přirovnání, jak si možná myslí člověk s omezeným pohledem, ale tytéž kročeje přírody, otiskující se do některých věcí a látek.“³⁵

To je odpověď. Jsou to tyto „kročeje přírody“, jejichž zvuky slyšíme podobně v prapůvodním jazyce i v nejlepších metaforách básníků. Člověk tyto tajemné vztahy mezi oddělenými vnějšími předměty a mezi předměty a pocity či myšlenkami *nevynalezl*, funkcí poezie je jejich odhalování. Tyto

³⁴ *Essay on Milton*, s. 3: „Národy, tak jako jedinci, nejprve vnímají a pak abstrahují. Postupují od konkrétních obrazů k obecným pojmům. Proto je slovník osvícené společnosti filosofický a slovník společnosti jen částečně civilizované poetický.“ Je zřejmé, že Maculay zde užívá slovo „vnímat“ v běžném, širším smyslu — v tom smyslu, v jakém já užívám slova „pozorovat“.

³⁵ *Advancement of Learning*, II, v. 3.

vztahy existují nezávisle na jakémkoli jednotlivém mysliteli, nikoli ovšem na myšlence. A podle toho, zda se tyto kročeje ozývají v původních jazycích nebo v později vytvořených metaforách básníků, slyšíme pak jiný styl a nasloucháme jim z jiných důvodů. Jazyk prapůvodního člověka je přenáší jako přímou percepční zkušenost. Tento dávný řečník pozoroval jednotu a nebyl si tudíž vědom *vztahu*. Avšak my jsme ve vývoji vědomí ztratili moc vidět toto jedno jakožto jedno. Naše sofistickovanost nás, tak jako Odina, stála oko a nyní je to jazyk básníků, pokud tvoří pravé metafory, který musí pojmově obnovit tuto jednotu, poté co se vytratila z vnímání. Tudíž „dříve nepochopené vztahy“, o nichž mluvil Shelley, jsou vlastně vztahy „zapomenuté“. Protože, ačkoli ještě nebyly nikdy pochopeny, byly již spatřeny. A představivost je může uvidět znovu.

V celém vývoji vědomí můžeme tudíž vysledovat působení dvou protikladných principů či sil. Zaprvé je tu síla, jak jsme viděli, díky níž jednotlivé významy tíhnou k rozdělení do množství oddělených a často osamocených pojmů. To je *τὸ λογίζεσθαι* Shelleyho eseje.³⁶ Můžeme tento princip charakterizovat, pokud si přejeme, jako nepoetický — nebo dokonce jako anti-poetický — dokud si nevzpomeneme, že abychom jazyk *ocenili* jako poezii, je tento princip navlas stejně potřebný jako ten druhý. Druhý princip je nám dán již od začátku jakožto samotná povaha jazyka při jeho zrození. Je to princip živoucí jednoty. Subjektivně vzato, tento druhý princip pozoruje podobnosti mezi věcmi, zatímco první princip zaznamenává rozdíly,³⁷ zajímá se o to, čím věci jsou, zatímco ten první rozeznává, čím nejsou. Vzhledem k tomu jej v pozdějším stádiu vývoje vědomí nalezneme, jak působí u básníků a umožňuje jim (*τὸ ποιεῖν*) vycítit vztahy, které jejich současníci zapomněli — vztahy, které musí nyní vyjádřit metaforou. Skutečnost ihned zjevná, tudíž nikoli abstraktně zakoušená, která ale může být nyní dosažena pouze úsilím jednotlivé mysli — právě tu obsahuje pravá básnická metafora;³⁸ a každá metafora je „pravá“, pouze v té míře, v jaké obsahuje nebo naznačuje tuto skutečnost. Svět, tak jako Dionýsos, je roztrhán na kusy čistým intelektem, avšak básník je Zeus, jenž pohltil srdce světa a může ho reprodukovat jako živoucí tělo.

Není proto vůbec překvapující, že filologové museli mít tak živé halucinace metafory, když se skláněli se nad kolébkou významu. Rozdíl je totiž spíše rozdílem činitele než rozdílem funkce, a princip je vskutku princip. Nicméně je lepší nechat definici označnou *metafora* omezenou a popřít tyto rané významy, které se zjevují ve světě bez individuálního úsilí básníka. Na druhé straně *figura* a *figurativní*, pokud je v našich myslích pozorně odlišujeme od moderního výrazu „řečnická figura“, mohou být oprávněně užívány vzhledem k percepční či estetické obrazné formě, v níž se tyto jednotné významy prvně manifestují ve vědomí. Nikoli vyprázdněný „kořenový význam *svítit*“, ale tatáž hmatatelná duchovní skutečnost, která byla na jedné straně spatřována v tom, co se později stane čistě lidským myšlením, a na druhé straně v tom, co se později stane fyzickým světlem; nikoli abstraktní pojem, ale ozvěna kročejí bohyně Přírody — nikoli metafora, ale živoucí figura.

³⁶ *A Defence of Poetry*, s. 1. Zachovávám tento výraz, ačkoli Liddell a Scott nabízí pouze *λογίζεσθαι*.

³⁷ Bacon, *Novum Organum*, i. 55: „Maximum et velut radicale discrimen, quoad philosophian et scientias, illud est: quod alia ingenia sint fortiora at aptiora ad notandas rerum differentias: alia, ad nontandas rerum similitudines. Ingenia enim constantia et ctua figure contemplationee, et morari, et haerere in omne subtilitate differentiarum possunt; ingenia autem sublimia et discursiva etiam tenuissimas et catholicas rerum similitudines et agnoscunt at componunt: utrumque autem ingenium facile labitur in excessum, prensando aut gradus rerum, aut umbras.“

³⁸ Viz též přílohu III.

[4]

Snad nic nemůže být pro „kořenové“ pojetí jazyka osudnější než všudypřítomný fenomén mýtu. V současnosti je mýtus každopádně pro Indoevropany úzce spjat s ranou historií významu. Totéž platí pro bezpočet slov; jestliže je člověk sleduje dostatečně nazpět, dospěje k období, kdy měl jejich význam mytologický obsah. Vezměme si například slova jako *panika*, *heroický*, *fortuna*, *fúrie*, *země*, *sever*, *jih*, abychom vzali nejzjevnější příklady. Letmý pohled do Véd mnohem více ozřejmí nesmírné rozšíření tohoto historického fenoménu. Nicméně „kořenová teorie“ jazyka a s ní spřízněné koncepce o tom buď nemají co říci, nebo tvrdí ty nejsterilnější triviality. Důvod je poměrně prostý. Podle tohoto náhledu musí být mýty plodem právě onoho tajemného „metaforického období“, kdy tvůrčí vynalézavost lidstva, bylo nám řečeno, bujela jako nikdy předtím. Tudíž Max Müller, který vnímal velmi jasně těsné pouto spojující mýtus s metaforou a významem, byl vskutku nucen definovat mýtus jako jistý druh *nemoci* jazyka.³⁹ S takovým pojetím má stěží smysl diskutovat, nebo přesněji, pro skutečného kritika nemá smysl s tím diskutovat. Pro něj by totiž byly hodnoty poetické moudrosti, které znovu a znovu nachází v mýtech, okamžitou a dostatečnou odpovědí. Slovo „nemoc“ je v této souvislosti nesmyslné.

Na druhé straně mnohem širěji přijímaná „naturalistická“ teorie mýtů je jen o málo uspokojivější. Je totiž nucena se opírat právě tak silně o totéž podivuhodné metaforické období. Jediný rozdíl je, že vyhynulé plémě velkých básníků nahrazuje vyhynulým plemenem velkých filosofů. V obou případech musíme připustit, že posmrtné zapomnění těchto intelektuálních gigantů je nezasloužené, s ohledem na to, že jim svět vděčí prakticky za celý obsah Lemprièreova *Klasického slovníku* (abychom uvedli jen jeden příklad). Vysvětluje se nám, jak vzdálení Homérovi předkové, když vyzorovali, že je v zimě více tma než v létě, okamžitě usoudili, že musí existovat nějaká „příčina tohoto jevu“, a tak neměli potíž rychle nadhodit „teorii“ o Démétér a Persefoné, a tím jev zdůvodnit. Náležitým označením pro takovou banalitu — pro tento plod *zpětného promítání postlogických myšlenek do prelogického období* — by snad mohl být „logomorfismus“. Ať již to nazveme jakkoli, nelze popřít, že tato banalita je dnes výjimečně rozšířená a že je pokládána za samozřejmost ve všech uznávaných kruzích. Představitost, dějiny, holý zdravý rozum — to vše se zdá ničím vedle prvořadné nutnosti, aby tomuto očividnému veležvástu, induktivní metodě s dvoumiliononásobným zvětšením, bylo umožněno pokračovat v rozjímání nad vlastním ideálním odrazem — nad zlatým věkem, v němž byl každý člověk svým vlastním Newtonem ve světě zasypaném jablky. Pouze když se poezie, která je sama živá, podívá nazpět, uvidí na první pohled, o kolik je Strom poznání mladší než Strom života.⁴⁰

[5]

Básnické pochopení mýtu představuje zcela odlišnou záležitost. Tyto báje jsou jako mrtvolky, které, naštěstí pro nás, zůstaly viditelné poté, co z nich vyprchal jejich živoucí obsah. V *Klasickém slovníku* nalezneme student básnické řeči pro své studium velký počet těchto delikátně mumifikovaných starých významů, k jejichž rozlišení v analytickém procesu již došlo; byly vysušeny a rozříděny. Goethe dává této pozoruhodné skutečnosti symbolický výraz na konci svého *Fausta*, ve třetím jednání druhého dílu. Nám zde musí stačit jednoduchý příklad. Nalezneme celou řadu básníků, kteří metaforou či přirovnáním vyjadřují analogii mezi smrtí, spánkem a zimou, respektive mezi narozením, procitnutím

³⁹ *The Science of Language*, s. II, 454 nn.

⁴⁰ Viz též přílohu IV.

a létem, a tyto analogie zas vytváří neustále jisté typy duchovních zkušeností — smrt akcidentální části duše a odění se neporušeností. „Jestliže pšeničné zrně nepadne do země a nezemře, zůstane samo. Zemře-li však, vydá mnohý užitek“ (Jan 12,24).

Podle naší definice „pravé metafor“ tedy musí existovat nějaký starší nerozdělený „význam“, z něhož všechny tyto logicky rozdělené, avšak básnicky propojené ideje vytryskly. A v nádherném mýtu o Démétér a Persefoně najdeme přesně takový význam. V tomto mýtu se všechny ideje probuzení a spánku, léta a zimy, života a smrti ztrácejí v jednom všudypřítomném významu. Proto existuje tolik teorií mýtů. Naturalista má pravdu, když spojuje mýtus s fenoménem přírody, ale mýlí se, když jej odvozuje z něho samotného. Psychoanalytik má pravdu, když spojuje mýtus s niternými zkušenostmi (jak tomu nyní říkáme), ale mýlí se, když je odvozuje z nich samotných. Mytologie je zjevením konkrétního významu. Spojení mezi oddělenými fenomény, vazby, jež jsou nyní chápány jako metafora, byly kdysi vnímány jako bezprostřední skutečnosti. A básník se snaží svým úsilím tyto skutečnosti spatřit a umožnit i ostatním, aby je opět viděli.

V díle nazvaném *Básnická řeč* nemusí mít autor rozpaky tvořit takováto zaoblená tvrzení, protože buď jsou pravdivá, nebo je sama poezie jen snem a nemocí. Tak napsal Emerson, když pojednával zvláště o onom druhu metafor či přirovnání, jež spojuje „niterné“ zkušenosti se zkušenostmi „zevními“:

„Lze snadno vidět, že v těchto analogiích není nic pouze dílem štěstěny či vrtochu, nýbrž jsou neměnné a prostupují přírodu. Nejsou to sny několika básníků tu a tam, nýbrž člověk je tvůrcem analogií a studuje vztahy ve všech předmětech. Je postaven do středu všech bytostí a pa-prsek vztahu k němu proudí od každé bytosti. Žádná fakta v přírodní historii nemají sama o sobě cenu, jsou neplodná jako jediné pohlaví. Avšak vstoupit do svazku s lidskými dějinami, v tom je plnost života...“

Proto mudrci, kteří mají jen to nezbytné, hovoří o těchto radikálních korespondencích mezi viditelnými věcmi a lidskými myšlenkami v obrazech. Jak se vracíme do dějin, stává se jazyk malebnějším, až do jeho dětských let, kdy je vše poezí a všechny duchovní skutečnosti jsou reprezentovány přirozenými symboly.“⁴¹

⁴¹ Emerson, *Nature*, kapitola IV „O jazyce“.

V. Jazyk a poezie

[1]

Dějiny psaného jazyka — nikoli z perspektivy logika, nýbrž básníka — tedy probíhaly přibližně takto: Konkrétní slovní zásoba, kterou nám zanechaly mytologie, byla první „básnickou řečí“ světa. Postupem času, po dlouhém mezidobí, přišla nejranější doba, z níž máme psané záznamy, v Indii čas Véd a v Řecku čas Odysseje. V tomto stádiu nalezneme význam stále ještě prostoupený mýtem a přírodu v myšlení člověka stále zcela živou.

Pod povrchem Homérova jazyka nejsou bohové nikdy daleko — odtud ta nadpřirozená vznešenost. Jsou zřídlem jednání a zastupují to, co dnes chápeme jako osobní vlastnosti. Agamemnón je Diem varován ve snu, Télemachos, místo aby „sebral odvalu“, potká bohyni Athénu a vydá se s ní mezi nepřátelské nápadníky, a celá země rozkvetne, když se Zeus spojí s Hérkou na svatebním loži.

Milióny duchovních bytostí kráčejí po zemi... A tyto vznešené bytosti promlouvají ústy postav a přicházejí a odcházejí mezi nimi neviditelné a rozpouštějí se v jakýsi *largior aether*, který Homérovi hrdinové dýchají každý den a který pak i my dýcháme v jazyce, kterým promlouvají — v jejich *ῥοδοδάκτυλος ἠώς*, jejich *ἰερόν ἡμαρ*, ve šlachovité síle těchto hřmějících epitet, jež díky své obecnosti nikdy neselhávají v převádění života a vřelosti do veršů.

Mezitím by si historik všiml, že začalo působit antipoetično, či čisté racionálně. Nalezl by významy, které se rozdělují způsobem, jež jsme dříve popsali, a jazyk mění svůj charakter a ztrácí svůj vnitřní život. Možná by si také všiml, že narůstající působení tohoto principu doprovázel zrod dosud neznámých protikladů, například mezi pravdou a mýtem, mezi prózou a poezií, a konečně mezi objektivním a subjektivním světem, takže nyní poprvé začíná být možné rozlišit obsah slova od toho, nač odkazuje.

Snad by se pak mohl podívat do dějin filosofie na jakýsi náznak okamžiku, kdy se vzestupující racionální princip a sestupující poetický princip vzájemně minou (protože v některých ohledech si je můžeme představovat jako na dvě vědra ve studni). Pokud by tak učinil, myslím, že by trefil význam metafyzické otázky „univerzálie“ v lidské mysli. Když se totiž množství obecných principů, k nimž se dospěje abstrakcí, výrazně zvýší a stále existuje silný smysl pro staré, konkrétní, jednotné významy, je přirozené, že tato koexistence dvou druhů univerzálního může vyvolávat zmatek. Ptáme se, zda jsou univerzálie skutečnými bytostmi, nebo jsou to pouze roztržité abstrakce v mysli člověka, vyvinuté pro usnadnění rychlého myšlení? Pozdější verdikt (pojetí nominalismu), pokud jej bez rozlišení aplikujeme na všechny univerzálie, lze porovnat s chybou zmíněnou v kapitole IV, 2, kdy dospělý myslitel včítá svá vlastní zobecnění do dětské mysli.

Staré instinktivní vědomí jednotlivých významů, které k nám sestoupilo coby řecké mýty, proto již za časů Platóna jakožto nauka o platónských idejích (nikoli „abstraktech“, ačkoli se toto slovo často chybně používá v anglických překladech) bojovalo o život; Aristotelova logika a jeho kategorie, tak jak byly interpretovány jeho následovníky, mají tendenci věnovat pozornost výlučně abstraktním univerzáliím, a tak dochází ke zničení rovnováhy; a pak jsou opět Aristotelovy formy a entelechie přivedeny k životu v poezii Dantově jakožto nebeské hierarchie; a pak zase nominalismus se svým

dědictvím v moderní empirické filosofii a vědě zastře pohled člověka na vše kromě abstraktních univerzálií.⁴²

Tak by náš historik shledal, jak je obecný vývoj zastírán a obměňován různými druhy dílčích sil působících v dějinách civilizace. Pokud by si například vybral jako své projekční plátno společenství mluvčích indoevropského prajazyka, mohl by na jedné straně uvážit dějiny indoevropských jazyků a indoevropského vědomí jako celku, na druhé straně vzestup a úpadek — v rámci této samostatné entity — různých národních jazyků a národních duchů, mezi něž se toto vědomí rozprostřelo. Pravděpodobně by zjistil, že v každém z nich se opakují svým způsobem a na různých stupních obecné linie vývoje celku. S jistým omezením bychom mohli dospět k poznání, že co se týče básnického charakteru jazyka, je latina ve vztahu k řečtině tím, čím jsou pozdější stádia řečtiny ve vztahu k ranějším fázím řečtiny, nebo jako pozdější stádia angličtiny ve vztahu k ranějším stádiím angličtiny.

[2]

V prožívání poezie se vyskytuje částečně strojený element, všem asi důvěrně známý, kdy se člověk netěší pouze z toho, co bylo řečeno a jakým způsobem, ale v tom smyslu, že zdolává překážky — když je rozdivočelé médium mistrovsky zkroceno. To je svého druhu architektonické potěšení. Člověk cítí, že básník pracuje s pevnou hmotou, a nikoli s něčím nestálým. Vybaví si s ryzím obdivem, že „slova jsou tvrdošíjně věci“. V anglické literatuře představuje Miltonův verš zvláště ohromující příklad toho, co míním, a tak jsem téměř nahodile vybral citaci, s nadějí, že objasní to, co mám na mysli:

*Fall'n Cherube, to be weak is miserable
Doing or Suffering: but of this be sure,
To do ought good never will be our task,
But ever to do ill our sole delight,
As being the contrary to his high will
Whom we resist. If then his Providence
Out of our evil seek to bring forth good,
Our labour must be to pervert that end,
And out of good still to find means of evil.*⁴³

Je prokázáno, že tento architektonický prvek v básnické řeči je čímsi, co se vynořuje pouze na jistých stupních vývoje jazyka. Objevuje se v jambech attických dramatiků, nikoli však v Homérových hexametrech, nicméně duchu hexametru není tak úplně cizí, jelikož je zřetelný u Vergilia:

*At regina dolos (quis fallere possit amantem?)
Praesensit motusque excepit prima futuros,
Omnia tuta timens. Eadem impia Fama furenti
Detulit armari classem cursumque parari.*⁴⁴

⁴² Přírozně tento nástin musí být brán s rezervou a s dosti jemným porozuměním, pokud má být alespoň trochu pravdivý a mít nějaký význam. Jakýkoliv přísně pravidelný rozvoj těchto dvou principů je vyloučený. Vrozené rozdíly mezi myslí a myslí spolu se stále větší komunikací mezi zaznamenanými myšlenkami a jejich přenosem z minulosti do přítomnosti vždy podněcují tento proces. Nicméně, tyto dva principy a jejich historický vývoj proto nejsou o nic méně reálné; podobně jako estetické hodnoty se nevnučují pozornosti vnímajícího, ale vyžadují úsilí jeho imaginativní činnosti.

⁴³ *Ztracený ráj*, kniha I.

A skutečně, Vergiliova poezie je excelentním příkladem. Právě v jeho nejslavnější a nejcitovanější pasáži objevíme skvostný náznak skládačky, a spolu s ní ono přesné užití kvantitavních hodnot a jejich úžasné prolínání s různými důrazy, které se obyčejně přiřazují větám v souladu s jejich emočním obsahem.

Tato jemná hudba je vlastním životem Aeneidy. Tento život je však spíše zásluhou samotného Vergilia, způsobu, jak uspořádává slova, než že by byl inherentně přítomen v latině. Je to zcela jiný druh života než v Iiadě, resp. než v archaickém řeckém jazyce. Porovnejme živost a jasnost Homérových epitet s jejich nejlepšími ekvivalenty, které pro ně našel Vergilius: *celer* pro *περὸεις*, *curvae naves* pro *νῆες ἀμφελίσσαι*, *flumine pulchro* pro *καλλιρρόω ποτάμω*. A stejný kontrast objevíme, kontrast jakoby mezi pohybem a klidem — který sám působí v rozmáchlých obrazech popisů ochráných štítů (*Ilias* XVIII a *Aeneis* VIII), když Homér instinktivně rozpožhčuje popis nehybných předmětů, zatímco Vergilius pokládá za přirozené pracovat se statickými výrazy: „tu je...“, „tam je...“⁴⁵

V řečtině s jejím lehkovážným množstvím složených epitet, s jejím volnějším slovosledem a s trhavou nervozitou a neklidem gramatických částic existuje silná tendence cítit jazyk spíše jako živoucí, silný organismus než jako strukturu; s tím je zcela v souladu, že terminologie gramatiky, většinou odvozená z řečtiny, má v mnoha případech původ ve fyzických či fyziologických metaforách.⁴⁶ V Horatiových saphických a alkajských slokách dosáhl architektonický prvek prakticky svého vrcholu. Pokud se obrátíme opět k dějinám angličtiny, nemůžeme myslím říci, že se dá tento prvek nalézt dříve než v sedmnáctém století. Zasáhne nás například u Milтона a metafyzických básníků, a často později, ale stěží ho nalezneme u Chaucera nebo Shakespeara.

Máme-li dále charakterizovat rozdíl mezi tím, co bych se odvážil popsat jako *tekutý* typ poezie, a pozdějším, *architektonickým* typem: ve druhém typu mají elize tendenci objevovat se méně častěji, zatímco (ve verši) počet slabik v jednotlivé stopě nebo úseku ztrácí svou variabilitu. Další možné rozlišení je, že je mnohem těžší vyjádřit hlasem plný účinek poezie architektonického typu. Stejně nezbytným se zdá být i zrak, tudíž tvar celého verše či sloky může být vnímán okamžitě. Vlastní zvuky se staly mnohem pevnějšími, přísnějšími a monotónnějšími; následkem toho jsou důrazy jemnější a závisí na způsobu, jakým emoční význam zápasí s touto přísností, a to vytváří vskutku odlišnou hudebnost, nikoli však méně půvabnou, jelikož je často slyšitelná jen vnitřním sluchem. Na druhé straně je tekutý verš tvořen pro účely hlasité recitace či zpěvu a tímto podáním zřejmě více získá, než ztratí.

[3]

Zvláště zajímavé je zjištění, že tento přechod poezie organické povahy k poezii relativně strukturované se odráží i v oficiálních dějinách samotného jazyka. Pokud je správný Jespersenův názor na směřování vývoje, můžeme sledovat změnu z flektivního stavu, ve kterém je pořádek slov relativně

⁴⁴ Avšak *Dído tu lest* — kdo mohl by milenku klamat? —

pozná, záhy zví, jak brzký nastává odjezd,

věcí i jistých se bojí. A opět jí bezcitná pověst

vzrušené donese zprávu, že loďstvo se k odplutí chystá. (překl. Otmar Vaňorný) (pozn. překl.)

⁴⁵ Ba dokonce, Homér ukazuje Hefaista, jak *skutečně vyrábí štít*, zatímco Vergilius hovoří jako divák zkoumající hotový výrobek.

⁴⁶ Např. *πῶσις, ἄρθρον, συνδέσμος*.

volný a nepodstatný, ke konečnému stádiu, v němž je pořádek slov pevný a podstatný pro vyjádření významu, takže drobná změna může skutečně změnit smysl — jako je tomu ve větě „vlak překonal autobus“. Ze známých jazyků je zjevně opět čínština jazykem, který se tímto směrem vyvinul nejdále. Pro básníka nebo kritika představuje jazyk, který dosáhl tohoto posledního stádia, projev jistého druhu krystalizace; sémantické prvky vyžadují, aby byly znovu uspořádány do řady kaleidoskopických střípků. Oproti tomu v jazyce, který je stále ve „fektivním“ stavu, si význam, v obryse neurčitější, ale silnější a živější, může dovolit ponechat slova jakoby stále v pohybu. Čtenář nemá shodný pocit z toho, jak jsou zasazována a fixována na svá příslušná místa.⁴⁷

Zde je cenné si povšimnout jistého fenoménu v dějinách filologie, jemuž se podle některých Jespersen vysmál. Myslím nápadnou tendenci referovat o fektivním typu jazyka jako o „silném“ a o analytickém typu jako o „slabém“. Stejným způsobem byla chápána ztráta skloňování v některých filologických kruzích jako symptom „úpadku“ či „senility“. Jespersen připisuje původ tohoto nenapravitelného filologického předsudku pedantické posedlosti latinou a řečtinou, jejichž údržba náleží ke slepé tradici. Mistrovsky shrnuje obrovské výhody v otázce ekonomie a srozumitelnosti, které má analytický jazyk oproti fektivnímu jazyku předků a prohlašuje, že v této souvislosti není schopen vidět žádný smysl v užívání slov, jako je „senilita“.

Podě mne však pramení tato otřepaná terminologie filologů z jistého druhu správného instinktu pro poetické hodnoty. Jespersen ve svém *Vývoji v jazyce* předkládá argument za argumentem, aby dokázal, že historický vývoj jazyka je skutečně „progresivní“ a není jakýmsi odpadnutím od milosti, jak se domnívali jeho předchůdci. Tyto argumenty jsou zcela přesvědčivé a nepotřebují komentář, dokud si nevzpomeneme, že pro tohoto autora „vývoj“ v dějinách vědomí netoliko zahrnuje, ale je přímo synonymem pro vzrůstající schopnost myslet abstraktní ideje. Tato skutečnost je stále zjevnější, až si nakonec člověk uvědomí, že tam, kde neuspěl Coleridge, uspěl Jespersen — v tom, že „zkroutil svoji mysl, aby poezii myslel jako sport či zábavu ve volném čase“. Ale již jsem se stručně zmínil o tom, že uznávaný dánský filolog o této stránce svého tématu neuvažuje.

Básnický historik jazyka by tudíž jistě pojednal následující otázku: Existuje nějaké období ve vývoji jazyka, když všechny ostatní faktory vyloučíme, které bylo nejlépe uzpůsobeno k tomu, aby se stalo nositelem poezie, a následuje po něm nějaký úpadek? Můžeme předpokládat, že na jistém stupni se racionální, abstraktní, formální princip zastaví a původní proud významu bude omezen právě tak akorát, a to je okamžik všech okamžiků, aby vkročil velký básník; a pak během staletí bude rovnováha zničena a formální princip bude zas o něco dál, tudíž budeme mít nyní ve velké poezii miltonovskou příchuť — jistě rozkošnou, avšak asi o něco méně božskou — masivní výsledek a zasloužený odpočinek. Stěží lze pochybovat, že bychom o tomto období zjistili, že přineslo jakýsi rozeznatelný vztah k otázce rovnováhy mezi racionálním a poetickým, o níž jsem se zmiňoval v předchozí kapitole. Nemohu to však předložit jako nic silnějšího než návrh pohledu, protože básnické dějiny jazyka, které jsem se pokoušel načrtnout do vzduchu, by potřebovaly pro to, aby se snesly na zem, širší kulturní kontext a obeznámení se s větším množstvím jazyků a literatur, než mohu nabídnout. *Faciant meliora potentes*.

⁴⁷ Ke změně významu tohoto druhu viz kap. VII, 2 a 3.

VI. Básník

[1]

V kapitole II, 3 a znovu pak v kapitole III, 5 vyvstala otázka odpovědnosti jedinců za básnické hodnoty. Nyní je tato otázka zodpovězena implicitně tím, co již bylo dříve řečeno. Bezpochyby si tudíž uvědomujeme, že míra této odpovědnosti je různá, a roste s vývojem jazyka v jakémkoli společenství mluvčích. Proto jsme ukázali, že poetické hodnoty překypují významem v raných stádiích oněch jazyků, které známe; tento význam může být sledován nazpět ke svému zdroji v teokratické době, v období mytického myšlení, a ukázali jsme, že mýty, které představují nejranější významy, nebyly volnými výtvoři „básníků“, ale přirozeným výrazem lidské existence a vědomí v čase. Tyto primární „významy“ byly takříkajíc dány přírodou, ale vlastní podmínka jejich danosti byla ta, že ony samy by ve stejné době nemohly být pochopeny v plném vědomí; nemohly být poznávány, jen zakoušeny či prožívány. Tudíž v této době nelze o jedincích říci, že jsou odpovědní za tvorbu básnických hodnot. Ty nevytvořil člověk, nýbrž bohové — nebo, řečeno psychologickým žargonem, jeho „nevědomí“. Avšak s rozvojem vědomí, jak tyto „dané“ básnické významy postupně ustupují, nastupuje na scénu jednotlivý básník. Na místě jednoduchého daného významu nalezneme metaforu — skutečný výtvor jedince — ačkoli, pokud je to metafora pravá, je to jen znovu-vytváření, myšlenková manifestace jednoho z oněch věčných faktů, které bylo lze dříve zakoušet vnímáním.

Viděli jsme také, jak je tato změna povahy poezie úzce spojena s rozvojem racionálního principu (který význam rozděluje) na úkor principu poetického. Vzhledem k dobře známé asociaci může být toto užívání slova „poetický“ ještě zavádějící, pokud se nerozhodneme o něm uvažovat poněkud hlouběji. V kapitole II, 3 jsme upozornili na bezprostředně zakoušenou skutečnost, že čím je poezie pro čtenáře či posluchače, nemusí být pro svého tvůrce. Můžeme to formulovat i silněji: vzhledem k tomu, že člověk žije poezií, kterou tvoří, ta pro něho nemůže být, nakolik tak činí, poezií. Aby ji ocenil, musí stát vědomě mimo, jinak nemůže přijít „pocitovaná změna vědomí“. Ovšem nic jiného nežli racionální, resp. logistický princip jej nemůže obdařit tímto subjektivním sebeuvědoměním.⁴⁸ Z toho jsme správně vyvodili (IV, 3), že působení racionálního principu je nezbytné, pokud máme poezii ocenit. Absolutní racionální princip nám umožňuje si poezii uvědomovat, ale nikoli ji tvořit, absolutní poetický princip dokáže poezii tvořit, ale neumožňuje její uvědomění. Z toho plyne, že podíváme-li se dále do minulosti, uvidíme to, co jsem nazval poetickým principem činným v jazyce, ale nalezneme méně pochopení pro poezii. Ačkoli to na první pohled může vypadat překvapivě, jsem přesvědčen, že to není možno zpochybnit. Nicméně zauvažujme o tomto tématu ještě trochu dále.

Je pravda, že Maculay chápe fakt, že dávní rapsódi stěží dokázali recitovat Homéra, aniž by při tom neupadli do transu (podle Platóna), jako důkaz veliké schopnosti ve starověku „těšit se z poezie“. „Později“, říká „lidé budou hovořit o dávných básnících a komentovat je a do jisté míry se z nich těšit. Ale sotva budou schopni si představit účinek, který měla poezie na jejich drsné předky, agónii, extázi, naplnění víry... Mohawk sotva cítil skalpovací nůž, když křičel svoji píseň smrti.“

A podobný názor zastává Gibbon, když charakterizuje germánské bardy:

„Mezi kultivovanými lidmi je záliba v poezii spíše potěšením představivosti než vášní duše. Nicméně když pročítáme v klidné penzi zápasy popsané Homérem nebo Tassem, jsme těmito

⁴⁸ Pro úplnější zpracování tohoto tématu viz přílohu IV.

příběhy nenápadně svedeni a cítíme letmo matný žár bojového nadšení. Avšak jak mírný, jak chladný je pocit, který může mírumilovná mysl přijmout z osamělého studia. Bylo to v hodině bitvy či během oslavy vítězství, kdy bardi velebili slávu hrdinů dávných dnů, předků válečných vůdců, kteří naslouchali s pohnutím jejich prostým, avšak živým tónům. Perspektiva zbraní, nebezpečně se stupňující účinek válečné písně; a vášně, kteří měli tendenci vyvolávat touhu po slávě a pohrdání smrtí, to bylo obvyklé naladění germánské duše.“

Prozkoumáme-li nyní tato skromná přiznání estetické méněcennosti trochu dále, zjistíme, že stojí na předpokladu, že lidská zkušenost musí být „vlažná“, pokud neprodukuje nějaký druh fyzického násilí. Tento dětinský materialismus sotva potřebuje být vyvracen. Nicméně můžeme využít netaktosti dvou slavných historiků jako připomínky, že žádný pokus odhalit zdroje poezie není úspěšný, dokud kritik nedokáže rozlišit mezi mody tvorby a pochopení poezie — rozdíl, který bez potíží znamenával vždy pronikavý pohled Shelleyho:

„V dětském věku světa si ani básníci sami, ani jejich posluchači nejsou plně vědomi výjimečnosti poezie: protože ta jedná božským a nepochopitelným způsobem, přesahujícím vědomí, a je vyhrazena budoucím generacím, aby kontemplovaly a poměřovaly tuto mocnou příčinu a účinek ve vsí síle a září jejich spojení.“ (A Defence of Poetry)

Musí být proto zřejmé, že když užívám slova „poetický“, míním tím něco, co by někteří lidé spíše nazvali „tvůrčím“. Básník je člověk promlouvající k lidem. Aby mohla poezie, přísně vzato, existovat, musí nutně existovat chápající představivost, v níž se může estetická zkušenost rozzářit, stejně jako tvůrčí aktivita básníka. A tak, ačkoli od časů Homéra básnický princip v jazyce ubýval, poezie jako vnitřní zkušenost rostla. Světlo vědomé poezie, které může ozářit moderní představivost, když se setká s homérickými hexametry, nemusíme srovnávat s oněmi přerušovanými estetickými záblesky, jež musely v recitátorovi vskutku opakovaně prudce vzplanout drsnější rozkoší, která poutala matné sebeuvědomění jeho publika (jež bylo pravděpodobně částečně pod vlivem omamných látek).

[2]

V tomto ohledu jsou estetické dějiny jedince přesnou paralelou k dějinám civilizace. Stačí se jen odvolat na Wordsworthovu teorii i praxi pro plně vyjádření způsobu, kterým si děti během zkušeností mohou osvojit poetické hodnoty, jak si je pamatuje vědomý, plně dospělý člověk. Staré, jednotné, živé významy (IV, 2), které jak jedinec, tak celé lidské plémě rozdělilo, potažmo usmrtilo během svého zrání, mohou zasáhnout dospělé vědomí coby vzpomínka, a výsledkem je čistá estetická zkušenost. To je pravý význam tvrzení, že dítě je otcem člověka.

V obou případech je tedy jedinec časem víc a více odkázán na vlastní zdroje, může čerpat moudrost ze svého vlastního dětství i z dětství své kultury, a získávání této moudrosti bude doprovázet estetická zkušenost. Objem poznání, které je takto přístupné, bude samozřejmě omezený. Ať již se snad jeho roztěkanému, nicméně živému vědomí předků či dětským rokům odkryjí jakkoli závrtné pravdy, je jisté, že dějiny ani vzpomínka nezachovávají více než jejich zlomek. V tomto ohledu je naše lidské vědomí jako člověk, který by se pokoušel natočit tak, aby uviděl v zrcadle svůj týl. Impuls k zapamatování a zaznamenávání může přijít až se samotnou změnou, která začne zamlžovat vnímání toho, co je nejvíce hodno zapamatování. Přeje-li si člověk tuto omezenou zásobu moudrosti zvýšit, musí najít způsob, jak obnovit bezprostřední aktivitu básnického principu. Člověk ho už nenalezne jako samostatně činný ve významech slov; ba jak jsme viděli v předchozí kapitole, moderní básník je v jistém smyslu v pozici, kdy musí bojovat se slovy, zatímco dávní bardové se nesli na svých

významech jako Arión na hřbetu delfína. Kde má potom moderní básník opět nalézt básnický princip, který mizí z jazyka? Kde? Nikde jinde než v sobě. Musí ve svém vlastním vědomí nalézt tutéž tvůrčí aktivitu, která kdysi fungovala bez lidského vědění a řízení, kterou rozpoznal až dlouho poté, když procítl, aby přemýšlel o tom, co napsal během spánku. A to jej vyzývá k tomu, aby se stal skutečným tvůrcem, zhotovitelem významu.

[3]

Řekl jsem „ve svém vlastním vědomí“, avšak i tento výraz je chybný, pokud není pochopen historicky. Básník, myšleno čistě jako tvůrce, nemůže být ani dnes pokládán za sebe-uvědomělého jedince, protože takové vědomí není možné bez racionálního analytického myšlení. V míře, v jaké svoji vlastní básnickou činnost zná a ovládá, v míře, v níž je schopen svoji poezii ocenit, nebo si zvolit, o čem bude psát, není tvůrcem, ale tím, kdo srovnává či posuzuje, a obojím zároveň být nemůže. Existuje modus tvorby a modus pochopení. O tom nepochyboval kritik, který napsal, že „aby člověk psal dobře o lásce, musí milovat, avšak aby napsané poté zkorigoval, musí stát opět mimo lásku.“

Nicméně pokud jsou intelektuální a aktivní síly, řečeno s Emersonem, „exkluzivní“, doba, po které musí docházet k jejich střídání, nemůže být pevně stanovena. A ani není. Můžeme si uvědomit, že delikátnost a rychlost, s jakou dokáží tyto síly vzájemně působit, pokud reflektujeme skutečnost, že samotné verbální vyjádření vyžaduje působení racionálního principu. Mimo vlastní jména je každé slovo v každém jazyce zobecněním, a když hovoříme o básnických hodnotách, které jsou v raném jazyce „dané“, nesmíme ztratit ze zřetele fakt, že tyto hodnoty vždy uvádaly, vždy byly pouze relikty živých hodnot, které musely existovat ve vědomí před zrodem řeči. Bez rozumu, a to rozumu v racionalistickém, nikoli coleridgeovském smyslu, by nemohla vůbec existovat řeč, jak jí rozumíme. Z toho plyne, že básníková síla výrazu bude záviset na vývoji samotného racionálního principu.⁴⁹ Pegas se zrodil z hlavy Gorgony, která měnila život v kámen abstrakcí. Velký básník znamená též velký intelekt, a takový člověk je vcelku jistě schopen užívat si abstraktní myšlení. Je snad nutné tu uvádět analytické myšlení v Keatsových a Shelleyho dopisech, dokonalou deduktivní výzbroj Miltonova Satana, diskurzivní ráznost *Paradisa* nebo logické souboje Shakespearových komických hrdinů?

Avšak odhlédneme-li od jemnější interakce mezi těmito dvěma principy, která je obsažena v samotné existenci jazyka, musíme zvážit dobu mezi modem básnické tvorby a modem jejího oceňování, neboli modem nečinnosti, přejeme-li si uchopit tuto skutečnost výrazem, jenž přesahuje formulaci „v jeho vlastním vědomí“, kterým jsem se zabýval dříve.

A tak, když se podíváme zpětně na přístup, který z toho plyne, a jež lidé zastávali od časů, kdy začali vidět básníka jako oddělené jsoucno, myslím, že objevíme opět něco z podstaty tohoto „pokroku“. Nejprve si básníka představovali jako někoho, kdo je zcela v moci jiné bytosti, boha či anděla, který promlouvá jeho ústy, a to pouze tehdy, když sám chce. Poté se tvrdilo, že božská moc se do něho vdechuje na specifických místech a ve specifickém čase prostřednictvím bytostí jako jsou múzy, což měl básník do jisté míry v moci, a tak mohl na tato místa odejít a tyto bytosti „vyvolávat“. Nakonec toto „vdechování“ neboli *inspiratione* probíhalo v obraznějším smyslu, jako je tomu i dnes — nicméně definitivně si ponechávalo původní náznak sníženého sebe-uvědomění. Inspiratione! Říkali

⁴⁹ Srv. Aristoteles, *De Anima* (III, 2): „ἢ γὰρ τοῦ ποιητικοῦ καὶ κινητικοῦ ἐνεργεία ἐν τῷ πάσχοντι ἐγγίγνεται.“

jsme, že je prostředkem, díky němuž se mohla poezie psát, a sám básník stěží věděl, co to vlastně je — snad druh božského vánku, který si vanul po svém a náhle se opíral do plachet plnou silou v jakýchsi podivných okamžicích po marném celodenním přivolávání. Tak jsme hovořili ještě před časem, avšak v současnosti máme tendenci představovat si inspiraci spíše jako náladu — náladu, která může přijít a odejít během ranní práce.

Tak můžeme v dějinách poezie rozeznávat, což se každopádně odráží v lidských postojích, postupné zkracování nutné doby změny mezi oněmi dvěma mody, jež nicméně zůstávají ve své bytostné přirozenosti neslučitelné; dnes tato velká změna jazyka, tedy materiálu, s nímž básník pracuje, od básnického k rozumějícímu, od tvůrčího ke kontemplativnímu, která probíhala jedním směrem ve lhůtách měřených na tisíciletí, probíhá v bytosti jediného básníka ohromující rychlostí. Modus se nemění jen v běhu dnů a hodin, nýbrž jeho vědomí mezi nimi osciluje, zatímco zdvihá pero do vzduchu a přemýšlí nad vhodným výrazem.

To je tedy míněno oním výrokem, že básník dnes nachází materiál pro svou metaforickou tvorbu „ve svém vlastním vědomí“. A i když musí tato dvě naladění zůstat navždy neslučitelná, nic nám nebrání těšit se na dobu — přenést se do ní, řekněme díky výjimečnému prostředku, který nám šetří práci, známému v devatenáctém století jako „evoluce“, nebo dokonce *faute de mieux* skrze osobní úsilí samotných básníků o zvýšené sebepoznání a sebeovládání, kdy, abychom použili matematického výrazu, frekvence této oscilace vzroste k nekonečnu; do bodu, kdy bude básník konečně tvořit z plného sebe-uvědomění.

VII. Tvoření významu (I)

[1]

Není tedy možné — na základě zcela nepředpojatého výkladu zkušenosti — nerozpoznat dva odlišné druhy poezie, onen pozdější, který nepozorovaně vznikl z původního a existuje po jeho boku a posléze má tendenci jej nahradit. „Poezie“, říká Hegel, „v dobách, kdy se již prozaický duch rozvinul, se bytostně liší od poezie mezi lidmi v dávných časech, jejichž představivost je stále plně poetická.“⁵⁰

My jsme však již viděli, že onen dřívější, instinktivní druh poezie, pokud mu tak budeme říkat, přežívá v jisté míře ve významech slov, dokonce i poté, co jej začal nahrazovat onen pozdější druh, tudíž v konkrétní básni zůstává otázka, jak tyto dva elementy rozlišit (srovnej kapitolu II, 3). A když se nám to podaří, zjistíme, že v onom pozdějším druhu poezie, za nějž je v rostoucí míře odpovědný jednotlivý básník, v němž, jak ještě uvidíme, musí v jistém ohledu zápasit s jazykem a vyrovnávat poetické nedostatky osobní rovnováhou — v tomto druhu je dokonale pravdivé nazývat básníka tvůrcem významu či jeho znovu-stvořitelem. Protože, pokud je znovu-stvoření mnohem přesnějším pojmem, pak tvoření, vedle toho, že je zavedené v současné estetické terminologii, mnohem lépe pasuje k majestátu této myšlenky. Jistě žádný kritik s dostatečným metafyzickým důvtipem, který se touto otázkou zabýval, by nepopřel, že „stvořit“, coby estetický pojem, neznamená nějaké fantastické „stvořit z ničeho“, nýbrž že vnášíme do vědomí něco, co dříve žilo v nevědomí. Není tedy od věci, když u tohoto strašlivě zneužívaného slova zdůrazníme reálnou souvislost.

Nyní, odhlédnuto od současného vynalézání nových slov (což je umění, v němž někteří básníci vynikají), je hlavním prostředkem tvorby významu, jak jsme již poznamenali, metafora. Avšak je třeba pamatovat, že každé specificky nové užití slova či výrazu je skutečně metaforou, jelikož se snaží probudit porozumění neznámému náznakem známého. Uvedu příklad: malířský výraz „perspektiva“ byl metaforou, když byla poprvé použita s psychologickým obsahem (pravděpodobně Coleridgem). Tento obsah je dnes jedním z běžných významů tohoto výrazu — ba věru nejběžnějším — ale tím se mohl stát až poté, co prošel dřívějším stádiem metafory. Jinými slovy kdosi — buď Coleridge, nebo někdo jiný — si řekl či pomyslel (pochopitelně to líčím trochu zjednodušeně): „*x* je pro mou mysl tím, čím je pro pozorovatele krajiny perspektiva“. A když to udělal, obohatil obsah výrazu „perspektiva“, tak jako Shakespeare obohatil obsah slova „balzám“ (a také „spánek“), když nazval spánek „balzámem zraněných duší“ („spánek je pro zraněnou duši tím, čím je balzám pro zraněné tělo“). Úvaha nám ukáže, že „nové“ užití přídomek, tj. jeho uplatnění na podstatné jméno, s nímž dosud nebyl spojován, je také skrytou metaforou.⁵¹

⁵⁰ *Přednášky o estetice*. Oswald Spengler v *Decline of the West* má hodně co říci o celé povaze a významu tohoto „prozaického ducha“, když sleduje jeho rostoucí projevy téměř na každém kroku života v dějinném vývoji naší vlastní civilizace a velkých civilizací minulosti.

⁵¹ Proto, když Blake napsal:

*Vzal jsem pero sedlácké,
poskvřnil jsem čistý proud...*

jeho sémantický akt může být zpětně pochopen tak, že obsahuje implicitní soud: „Tyto dosud nezachycené vlastnosti jsou pro můj styl psaní tím, čím jsou vlastnosti spojované s přídomek *sedlácký* pro věci, s nimiž je tradičně spojován.“ Ale říci, že tato pasáž obsahuje tento soud, neznamená říci, že by to byl ekvivalent

V této kapitole se pokusím sledovat jednoduché, převážně „doslovné“ příklady pokračujícího tvoření významu ve výše uvedeném smyslu.

[2]

Angličtí školáci se většinou učí překládat latinské sloveso *ruo*⁵² jedním ze dvou slov *rush* (pádit) a *fall* (padat). A toto sloveso skutečně znamená tyto dvě věci, ale protože znamená obojí, a protože znamená také mnohem více, ani jeden překlad není adekvátním ekvivalentem. V klasických kontextech sebou téměř vždy přináší rozsáhlejší pocit rychlého, ničivého pohybu — „ruit arduus aether“ o záplavách deště, nebo „fiat Justitia, ruat coelum“. Proč je tomu tak? Řecké slovo *ῥέω* „plynout“ a další podobná slova v evropských jazycích (zda jazykovědci připustí jejich přímou souvislost, je otázkou srovnávání jejich podobnosti v dobách velmi vzdálených) naznačují, že staré burácející, hrdelní „r“, jež naše moderní ústa tak zředila a zjemnila, mělo kdysi konkrétní spojitost s rychlými přírodními pohyby, jako je např. prudký příval vody nebo sesuv půdy.⁵³

Vědomé pochopení, že tyto pohyby, spolu s hlukem, který je doprovází, jsou často předehrou k pohromě, může — ale nemusí — být důvodem, proč se stalo, že „ruo“ tlumočilo tak živým způsobem nejen význam pohybu, ale také kolapsu. Pokud je to pravda, pak jsme stále v „metaforickém“ stádiu a přesun od „daného“ k „utvořenému“ začal dokonce dříve, než byl poprvé zaznamenán. Pokud to pravda není, pak starší samostatný význam „řítit se“ se začal pod vlivem racionality rozdělovat do tří významů „pádit“, „padat“ a „bortit se“, jež následně vyžadovaly, aby byly vyjádřeny, tři samostatná slova. V každém případě je patrné, že když podstatné jméno „ruina“ vznikalo, obsahovalo pouze poslední část významu tohoto slovesa, tedy tento zcela „daný“ význam byl dále omezen, utvrzen, uvězněn racionálním principem. A brzy proběhla i další změna: „ruina“ už nemusí znamenat pouze *proces borcení*, ale i *věc, která se zborčila*.

Guy de Maupassant kdesi řekl: „Les mots ont une âme; la plupart des lectures, et même des écrivains ne leur demandent qu'un sens. Il faut trouver cette âme qui apparaît au contact d'autres mots...“⁵⁴ Myslím, že se ukáže, že tato „duše“, skrytá ve slovech a čekající pouze, až bude objevena, je z větší části druhem onoho přežívajícího starého „daného“ významu pohřbeného pod novějšími nánosy; a pokud ne samotného „daného“ významu, pak starého „vytvořeného“ významu, který byl

toho soudu. Na druhou stranu logické soudy ze své podstaty mohou pouze *explicitněji vyjadřovat* jistou část pravdy, *implicitně již přítomnou* v jejich výrazech. Avšak básník vytváří výrazy samotné. Netvoří tedy soudy, pouze je umožňuje — a pouze on je umožňuje.

⁵² Český ekvivalent „řítit se“ si rovněž zachoval autorem popisovaný široký význam.

⁵³ Boiardo v *Orlando Innamorato* užívá italského ekvivalentu *rovina* na dvou po sobě jdoucích stranách, aby vyjádřil (i) rychle proudící řeku:

L'acqua che al corso una rovina pare

(ii) pád v bitvě:

E ben credette d'averlo conquiso

E rovinarlo a quel sol colpo al piano

zatímco o několik stránek dále nalezneme popis (iii) muže prchajícího na koni:

Allor ne andava lui noc gran rovina

Spronando il buon destriero a piu pottere.

⁵⁴ „Slova mají duši; většina knih, a dokonce i spisovatelů od nich nepožaduje nic než smysl. Musíme hledat tuto jejich duši, která se zjevuje v doteku s jinými slovy.“ (pozn. překl.)

pohřben stejným způsobem. Vytvořené významy jsou totiž po zveřejnění — úplně stejně jako významy dané — předmětem omezující a svíravé aktivity ze strany racionálního principu. Jako spící krásky zde leží napjaté a strnulé ve zdech hradu Logiky a čekají jen na polibek metafory, aby je probudila ke svěžímu životu. Slova ztrácejí svoji svěžest návykem jednotvárného vidění věcí a budou ji ztrácet i dále, dokud si nevzpomeneme, že „návyk“ je sám jen vlastním jménem pro opakování identického, a že toto opakování identického je vlastní esencí racionálního principu — vlastním prostředkem, jak se konkrétní stává abstraktním — samotnou hlavou Gorgony.

Slova „au contact d'autres mots“ (což připomíná citát z *Ars Poetiky* „notum si callida verbum Reddiderit iunctura novum...“) jsou zvláště důležitá. Protože tento „dotek“ ostatních slov je *přesně oním bodem, v němž potenciální nový význam prvotně proniká do jazyka*. Na citacích ilustrujících „tyto vztahy“ se pokusím sledovat, jak se vytrácel starý význam anglického slova „ruin“, ať již daný nebo vytvořený, a také jeho částečné znovuoživení i pozitivní přínos této posloupnosti ztracení a znovobjevování, jak probíhal díky jednotlivým básníkům.

V latině tato čtyři písmena „r-u-i-n“ nikdy neztratila náznak pohybu. V jistých kontextech se může moderním čtenářům zdát, že odkazují pouze k něčemu statickému a hmotnému, ale pokud je to tak, pak protože tito čtenáři jsou onoho druhu, který popsal Maupassant, a vyžadují pouze „sens“, tedy definovatelný význam. Duše takového slova, jako je „ruin“, je vskutku neoddělitelná od pohybu.

*Si fractus illabatur orbis,
Impavidum ferient ruinae.*

říká Horatius; svět se nepřestává bortit ani po skončení strofy.

[3]

Před rokem 1375 dorazilo slovo „ruin“, spolu se svým významem „padat“, přes Francii do Anglie a u Chaucera objevíme, že je užívá právě v tomto smyslu. Tak Saturn v *Knight's tale*, když se vychloubá svými silami, promlouvá k Venuši:

*Min is the ruine of the highe halles
The falling of the toures and of the walles.*

Zde je tohoto slova užito básnicky, pohyblivě a dostatečně energicky, avšak bez současné jemnosti, protože angličtina tehdy ještě neměla pevné asociace, aby je obdařila váhou a prohloubila jeho soukromý význam. Je to prostě užitečné latinské slovo. Tak také můžeme zaznamenat, že Gower zhruba v téže době pracuje se slovem v téměř klasickém smyslu.

*The wal and the cit withinne
Stant in ruine and in decas,*

kde bychom my dnes řekli „stojí v ruinách“ a ruinami mysleli nikoli stav či proces (což je Gowerův význam), nýbrž skutečné zbytky zdiva.⁵⁵ Rokem 1445 se datuje první zaznamenaný příklad užití plurálu odkazujícího definitivně ke hmotě a je pravděpodobné, že od Spenserových dob se tento význam rychle rozšířil na zvláštní oblast, kterou obsadil během osmnáctého století. Spenser píše

The late ruin of proud Marinell,

když míní Marinellovu katastrofální porážku v bitvě, a užívá toto slovo dvacet jedenkrát v tomto starším významu, ale rovněž třináctkrát používá moderní plurál a říká:

⁵⁵ Viz kapitolu V, 2 a 3.

The old ruins of a broken towre.

Tyto dva verše samy o sobě dostatečně ukazují, že před koncem šestnáctého století toto anglické slovo s dvojitou řadou asociací, které nyní začínaly být obohacovány o další, mělo „duši“; ačkoli ji nikdo nemohl nalézt, tj. uchopit ji ve vědomí. Nebylo totiž v přirozenosti anglické poezie před sedmnáctým stoletím, aby „přidávala“ slovům významy tím způsobem, že vyvolá jejich skryté vlastnosti. Tudíž Spenser, který z veškeré angličtiny tvořil vlastní jazyk, a způsobil vytvořil ve své poezii jiný spenserovský svět, který se nikdy zcela nedotkne skutečného, přispěl k jazyku jen máločím *trvalým*. Coby tvůrce jazyka byl Spenser spíše autorem fantaskním než imaginativním.⁵⁶

[4]

Tou dobou však začal anglický význam náhle kvasit a perlit kolem jedné hlavy v jednom stavení ve Stratfordu; jak o tom vypovídá čiré slovní bujení *Marné lásky snahy*. Mnohá z těchto slov prodělala výjimečnou změnu, než uběhlo století, nicméně pomalu se mohla tato změna stát zjevnou. A v některých případech v nich tato nová energie nebyla objevena až do devatenáctého století — a v některých ani později. Avšak tato energie tu byla. Je to nový anglický slovník ukrytý mezi stránkami — nebo mezi řádky? — prvotiny. Shakespeare stojí vysoko nad světovými básníky onou kvalitou překypujícího života, a ten vkládá do slov, jako jej předává Falstaffovi a rytíři Ondřejovi Třasořitkovi. Vytvořil více nových slov než kterýkoliv jiný anglický spisovatel — ale také vytvořil nové významy. V této chvíli se zabýváme jen slovem „ruin“, poslechněme si tedy Salisburyho slova, když stane před Arthurovým tělem, zkrouceným na kamenech poté, co jej zabil pád z výšky:

*It is shameful work of Hubert's hand,
The practice and the purpose of the King;
From whose obedience i forbid my soul,
Kneeling before this ruin of sweet life.*

„Les mots ont une âme...“ Zde by nepomohlo žádné synonymum, verš

Kneeling before this ruin of sweet life

je sám drobným uměleckým dílem. Ve Spenserově verši

The late ruin of proud Marinell

by bylo lze nahradit „ruin“ třeba slovem „fall“ nebo „disaster“, kdyby se hodil počet slabik. Avšak Shakespeare cítil přesný, plný význam tohoto slova. Mrtvý chlapec spadl se skály, a sladký život, který v něm byl, se zborčil; leč počkat — v Shakespearově době začíná toto slovo získávat další význam skutečných zbytků — zde také leží rozbité tělo na zemi. Shakespeare opravdu našel duši tohoto slova.

Zdá se, že to bylo slovo, které se zvláště zamlouvalo jeho představivosti, jelikož je nalezneme jako tranzitivní sloveso v jednom z nejmilovanějších veršů jeho sonetů.:

*The time of year thou may'st in me behold
When yellow leaves, or none, or few do hang
Upon those boughs which shake against the cold,
Bare ruin'd choirs, where late the sweet birds sang.*

⁵⁶ Zdá se nicméně, že vynalezl užitečný přídomek „blatantní“, ačkoli je nikdy nepoužil mimo konvenční pojmenování „Blatant Beast“.

Avšak bylo to v *Antoniově a Kleopatře*, na sklonku jeho díla, kdy vytvořil nejsmělejší tah napláním klidného, avšak skvostného verše:

The noble ruin of her magic, Antony.

To je nové slovo. Nicméně to vše nevykonala Shakespeare vlastníma rukama. Tranzitivní sloveso „ruin“ bylo vynalezeno již v roce 1585, dříve než začal psát, a bez této nové zvyklosti v jeho užívání, která se formovala v jeho osobě i posluchačích, by nemohl užít tato čtyři písmena trpně s takovým účinkem. Jelikož básník musí uchopit svá slova tak, jak je nalézá, a jeho čtenáři si vlastně ani nemusí uvědomit, že jsou vystaveni novému významu. Nový význam musí být silný, nikoli nesrozumitelný; jinak je zabita poezie celé pasáže a nový význam se narodí předčasně.

[5]

Slovo „ruin“ vyrostlo díky Shakespearovi v živou a vroucí záležitost, v bohatý kus imaginativní látky připravený pro každého, kdo dokáže evokovat jeho sílu. A tak na začátku sedmnáctého století bylo poprvé užito jako intranzitivní sloveso a nahradilo jednou provždy starší sloveso „rue“, které mělo stejný význam, ovšem nikdy nemělo stejně sugestivní sílu (a básníci je nepoužívali). Grimstone ve své *History of the Siege of Ostend* (1604) napsal „they suffered it to burn and ruin“, zatímco Sandys ve veršované parafrázi Joba má tyto verše:

*Though he his House polisht marble build,
Yet shall it ruine like the Moth's fraile cell.*

Bylo jen přirozené, že se Milton se svým pedantickým smyslem pro filologickou historii svých slov musel přihlásit o to, aby toto užití zvětšil. K podstatnému jménu *ruin* nepřidal nic, učinil pouze to, že napomohl „upevnit“ jeho latinský původ tak, že je nikdy neužil v jeho moderním, materiálním významu. Takže, když o Satanovi říká

Yet shone, majestic though in Ruine

má pouze negativní, byť prohlubující, vliv na historii tohoto slova. Významný je až hrozivý obrat:

*Hell heard the insufferable noise, Hell saw
Heaven ruining from Heaven,*

Ten totiž uchovává onen starý obsah velkého a katastrofického pohybu, který nám Wordsworth, Miltonův oddaný žák, konečně pro jazyk vydobyl.

Ale mezitím je zde celé osmnácté století a během této doby se zdá, že slovo „ruin“, jako většina slov, která jsou jiná než slova domácí a občanská nebo jiná než vědecké pojmy, mají omezenou sugestivní sílu. A ona pozdější slova pochopitelně přibývala. Například Pope objevil jistou duši ve slově *engine*, kterého užil v *Uloupené lodi* v pasáži o nůžkách:

*He takes the gift with reverence and extends
The little engine of his fingers' ends.*

Avšak někteří další — zvláště ti, kdo si činili ambice popsat přírodu, se museli cítit nepohodlně v tomto potlačování, a mnozí z nich, jak uvidíme, skutečně ztratili básnickou vitalitu. Každopádně otázka zněla, zda by je nějaký básník mohl probudit, aby je vzkřísil.

Dryden napsal:

*So Helen wept, when her faithfull glass
Reflected to her eyes the ruins of her face.*

Ale pak, až do příchodu Wordswortha, jsou to stále ony polorozpadlé zdi a mechem obrostlé kláštery. Můžeme si jen představovat, jak pevná myšlenka se tímto slovem obtiskla do představivosti osmnáctého století a jak chatrně musela přežívat její původní síla, když si vybavíme módu vztyčených umělých „pošetilostí“. V této souvislosti je vlastní Drydenovo užití plurálu spíše než singuláru zajímavé coby zdůraznění pevného, hmotného odkazu tohoto významu. Opravdu věřím, že pro jeho vlastní fantazii a také pro představivost jeho čtenářů byl tento výraz skutečně „příležitostnou“ metaforou, v níž byla tvář dámy přirovnána k „malebným“ zbytkům gotického opatství.

[6]

To vše naznačuje rys, kterému v dějinách básnické řeči či spíše souběžných dějinách anti-poetických procesů nebyla ještě věnována pozornost, který jsem se odvážil popsat jako „rozdělení“ významu a který doprovází přirozený úpadek jazyka v abstrakci. Je to tak, že za jistých okolností mohou sami básníci touto procesu napomáhat. Takže *nejprve* bylo samo slovo „ruin“ užito s přímočarým a takřkajíc čistě materiálním významem, a toto užití mohlo být původní a poetické. První člověk, který se díval na ruinu zdi a nazval ji prostě „ruinou“, mohl mít opravdu dramaticko-poetický smysl pro hodnotu *vynechání* s doprovodným fenoménem *náznaku*. Byl to pravděpodobně druh vynechání, který dal věštbě její temný prorocký význam. Tak jako současná poezie nemusí být ničím jiným než běžným jazykem minulosti, tak mnohé, co se objevilo ve světle následného vývoje svou vlastní povahou v prozaickém proudu, mohlo být pro své současníky opravdovou poezií. Během samotného osmnáctého století zde právě tak mohla existovat romantika a nádech citového lnutí k jejich vlastnímu oblíbenému používání slova „ruin“ — romantika ne tak úplně falešná a citové lnutí ne tak zcela fádňí, jak si myslíme my, kteří tyto odlišné duše dokážeme chápat jen na základě jazyka, který se rovněž změnil.

[7]

Popeovo upotřebení slova „ruin“ nebylo nijak neobvyklé, a k jeho síle také mnoho nepřidal. Ani nikdo jiný. Nicméně toto slovo znamená více, než znamenalo předtím, než přišlo a odešlo osmnácté století, protože od této chvíle je ozářeno jistým mohutným klidem opuštěného gotického zdiva. A nezáleží, kolikrát s ním zacházeli nedbale ve jménu falešné a snadné romantiky, stará magie bude vždy připravena se rozzářit, aby se dotkla pravé imaginace.

Tak plynul čas. Je pravda, že Young cítil kvality tohoto slova, a možná existují i jiné izolované příklady. Ve druhé knize *Night Thoughts* popisuje otec vzezření své mrtvé dcery ležící natažené na posteli:

Lovely in death the beauteous ruin lay.

Myslím si, že je to jasná ozvěna verše z Krále Jana — ozvěna umírání — než s Grayem konečně duše tohoto slova uzraje do fantaskní, alegorické, syntetické nehybnosti skutečné personifikace:

Ruin seize thee, ruthless King!

Pak přišel Wordsworth, který tímto slovem v jedné ze svých raných básní *The Descriptive Sketches* takřkajíc okamžitě pohnul a vysvobodil je z jeho sentimentálního klidu. Užil je v kontextu laviny

*From age to age throughout his lonely bounds
The crash of ruin fitfully resounds.*

A intranzitivní sloveso o vodopádu:

*Ruining from the cliffs the deafening load
Tumbles.*

A jsme zpátky u Miliona. Wordsworth zašel do jiné krajnosti a obě tato užití slova jsou trochu příliš blízká nejjednoduššímu etymologickému významu, nejsou dostatečně nová, aby byla skutečně překvapivá, jakkoli bezpochyby v době, kdy byla napsána, měla sílu vyděsit. Jsou dostatečně jasným symptomem obecného zrychlení vnímání, které našlo svůj výraz v romantickém obrození. Stovky mrtvých slov vzkřísili muži, jako byli Thomas Percy nebo Walter Scott; byl to úkol dokonce i živějších duchů, probudit slova, která jen spala.

Není jisté, zda Tennyson nebo Browning k tomuto významu mnoho přidali — respektive je příliš brzy na to, abychom to mohli říci. V celku Tennysonova díla existuje tendence význam z reality abstrahovat a způli jej personifikovat:

*When the crimson rolling eye
Glares ruin!*

A opět:

Sea roars Ruin. A fearful night!

Všimněte si velkého písmene. A ještě v *Lucretiovi* jeden skvostný příklad intranzitivního slovesa:

*A void was made in Nature, all her bonds
Crack'd; and I saw the flaring atom-streams
And torrents of her myriad universe,
Ruining along the illimitable inane...*

[8]

Moderní slovo *ruin* — ono dílo tolika ztracených duší — tedy čeká, tak jako tolik jiných slov ve slovníku, až bude živým probuzeno k životu; a nic není nezbytnější, než je obklopit dalšími slovy (těmi správnými) ze stejného muzea. Stalo se to vůbec v současném básnictví? Existuje přinejmenším jeden verš, napsaný moderním básníkem, který by bylo možno citovat. Před časem, když jsem dočetl svazek básní od E. L. Davisona, mi dvě místa utkvěla a nedala mi spát. Obě obsahují slovo „ruin“, a vlastně to byla právě tato souhra, díky níž mě zaujaly básnické dějiny tohoto slova. První je z básně nazvané *The Sunken City*:

*... the climbing tetacles
Of some sleep-swimming octopus
Disturb a ruined temple's bells
And set the deep sea clamorous.*

Samotná volba tématu naznačuje, že básníková představivost je přitahována nebezpečnou krásou slova „ruin“. Aspoň se nám zdá. A vezměme si tyto dva verše z milostného sonetu v tomtéž svazku:

*I stood before thee, calling twice or thrice
The ruin of thy soft, bewildering name.*

Mimochodem se zdá, že tento verš shrnuje všechna dosavadní básnická upotřebení tohoto slova a pak se zastavuje za nimi: „ruin“ se přes ně snáší nehlučně v jakémsi snovém vodopádu trýzně.

V této kapitole jsem se zabýval pouze jedním anglickým slovem, které není bohatší než tisíce jiných. Nicméně dobře posloužilo, aby se na něm ukázalo, jak současný člověk, přetížený sebeuvědoměním, osaměle odpojený od skutečnosti svými stínovými, abstraktními myšlenkami a někdy na pokraji strašlivého víru svých fantaskních snů, má mezi svými dalšími kompenzacemi tato nádherná zděděná slova, oblažující duše tolika zesnulých básníků i mnoha prostých lidí. A pokud je současný člověk básníkem, může na okamžik vylézt na Shakespearova ramena — a pokud je milovníkem, tak zde již neexistují žádné filtry, ale on má své čtyři magické klikyháky, v nichž je zazátkovaná minulost jako arabský džin v temnotách. Nechme jej pouze objevovat tajemství, a ono vytištěné ticho na stránce se zazelená mechem, pomalu se rozpadne, ba dokonce zašeptá hřměním dávných lavin. „Le mot,“ brumlá si Victor Hugo „tantôt comme un passant mystérieux de l'âme, tantôt comme un polype noir de l'océan pensê...“⁵⁷

⁵⁷ „Slovo, někdy jako tajemná cesta duše, někdy jako černý polyp oceánu myšlení...“ (pozn. překl.)

VIII. Tvoření významu (II)

[1]

Drobná praxe této metody soustředění na význam jednotlivého slova přesvědčí každého, kdo se pokouší o pochopení, které by jej přeneslo do tlukoucího srdce poezie. Přesto se o to u takovýchto veršů kritika jen stěží pokusila. Pokud vím, tak Goldsmithův esej *Poetry as Distinguished from Other Writing* je prakticky prvním a posledním dílem svého druhu v angličtině. V tomto eseji se Goldsmith zabývá latinským slovesem *pendere*, odcitovav nejprve postřeh předchozího kritika, že Vergilius často „poetizoval“ celou větu prostřednictvím téhož slova. A cituje:

*Ite meae, felix quondam pecus, ite capellae,
Non ego vos posthac, viridi projectus in antro,
Dumosa pendere procul de rupe videbo.*

a

*Hi summo in fluctu pendent, his unda dehiscens
Terram inter fluctus aperit;*

A opět v popisu Didony naslouchající Aeneovi:

*Iliacos iterum demens audire labores
Exposcit, pendetque iterum narrantis ab ore.*

A pokračuje tím, že ukazuje, jak angličtí básníci rozvíjeli či opakovali toto jemné upotřebení tohoto slova, když cituje Shakespearovo

*half way down
Hangs one that gathers samphire—dreadful trade!*⁵⁸

Miltonův popis Adama

*he, on his side
Learning half-rised, with looks of cordial love
Hung over her enamoured.*

a Addisonovo

*The providence my life sustained
And all my wants redressed,
When in the silent womb I lay,
And hung upon the breast.*

[2]

Goldsmith nicméně neřekl nic o světle, jež tento typ kritiky může vrhat na génia jednotlivého básníka; a to je jedno z nejdůležitějších upotřebení. Zároveň je těžší to ilustrovat, protože tato jemnost má sklon se vytrácet při jakémkoliv pokusu udržet ji pod kontrolou pomocí svěrací kazajky prozaického popisu. Je to spíš na čtenáři samotném, aby byl připraven se zastavit a zamyslet, když je zasažen specifickým významem. Autor útlé knížky *Milton and Metaphysics*, která vyšla před několika

⁵⁸ *vprostřed skály —**příšerná živnost — visí sběrač bylin.* (překl. E. A. Saudek) (pozn. překl.)

lety, poskytuje důkaz, že prostudoval některá Coleridgova tajemství, když se pozastavuje právě tímto způsobem nad jeho osobitým užíváním slova *quiet*; a Bonamy Dobrée ve svém díle *Literary Biographies* má rozkošnou přílohu o Addisonově zvláštní lásce ke slovu *secret*.

Snadno lze nalézt další příklady. Abychom například mohli zakusit plně bohatství významu, které obsahuje drobný přívlastek *trim* u Miliona, musíme vidět svět jeho očima zvláště důvěrným způsobem. Z básně *Samson Agonistes* vidíme, že si je vědom jeho námořní příchuti, protože jej nalezneme v úžasném popisu Dalilina příchodu:

*But who is this, what thing of Sea or Land?
Female of sex it seems,
That so bedecked, ornate and gay,
Come this way sailing
Like a stately Ship
Of Taurus, bound for Ishles
Of Java or Gadier
With all her bravery on and tackle trim,
Sails fill'd, and streamers waving...*

Je to stejný závan zhýčkané uhlazenosti, vanoucí na břeh, takřkajíc z malé kajuty na širém moři, která dává „trim gardens“ v *Il Penseroso* jejich specifický charakter:

*And add to these retired Leasure
That in trim gardens take his pleasure;*

Můžeme téměř cítit dokonale čisté oblečení mladého líbezného učence — plachého avšak nikoli zženštilého, který se v něm prochází. A jak specificky miltonovská je krajina v jeho *L'Allegro* — nezapomenutelné

Meadows trim, with daisies pied.

Nebo opět, každý, kdo si dá tu práci a vezme si do ruky konkordanci k Shakespearovi a setrvá imaginativně u rozmanité řady užití slova *function* — což je slovo, které v našem jazyce objevilo asi tak padesát let předtím, než je začal používat — ten věru nemůže nepocítit s novým úžasem tvůrčí konání jeho génia a cítit jej nejen vyvozováním z výsledků, ale částečnou účastí na samotném procesu jeho tvorby.

[3]

Průkopnictví nových slov, pokud se dá básníkovi přiřadit, je rovněž faktorem jistého významu. Tak se zdá, že Shakespeare je otcem takových anglických slov jako *pedant*, *critic*, *majestic* a dalších; Dryden pak adjektiv *mawkish* a *correct*; Coleridge slov *pessimism*, *Elizabethan*, *dynamic*, *self-conscious* — a dokonce takový lord Chasterfield nám daroval slovo *parsonical* — to vše je zajímavé nejen z perspektivy kritické, ale i historické. Je to zajímavé z kritického hlediska, když si povšimneme typu slova, který má ten či onen autor tendenci vytvářet; z historického hlediska, když pokrčujeme v promýšlení, do jaké míry bylo nějaké slovo coby vtělení nového významu darem obecnému vědomí. Mám za to, že je snadné zveličt význam těchto fenoménů. Jsou mnohem častěji etymologické než sémantické, a člověk nesmí v radosti nad objevem nějaké spíše hmatatelné než prchavé „změny významu“ zapomínat, že jejich význam je mnohdy jen o trochu větší než anekdotický. Význam je vše. Když dokážeme zakoušet změnu významu — nového významu — pak se můžeme skutečně chytit za

ruce a zpívat s jitrními hvězdami, protože pak jsme u zrodu. To je jedno z míst, kde přesně génius, originalita jednotlivého básníka poprvé vstupuje do světa.

[4]

Možná bude vznesena námitka, že toto rozebírání významů jednotlivých slov je přepjatým a diletantským druhem kritiky. Avšak věcně vzato (jakkoli nabubřele to může znít), opak je pravdou. Slova, která mají významy relativně pevné a ustálené, slova, která mohou být definována — tj. slova, která jsou užívána s přesně totožným pojmovým obsahem různými mluvčími — jsou výsledky, jsou věcmi, jež vznikly. Zařazení a opětovně uspořádávání takto jednoznačných výrazů do řad výroků je funkcí logiky, jejímž předmětem je vysvětlování a eliminace chyb. S tím nemá poetičnost nic společného. Ta se může manifestovat pouze jako nový význam; pracuje v podstatě *uvnitř* jednotlivého výrazu, který tvoří a přetváří magií nových kombinací. Dobře si Horatius vybral slovo *iunctura* a Maupassant slovo *contact*: pro čirý žár básnického výrazu je juxtapozice mnohem podstatnější než jakákoliv logika či gramatika. Vztah básníka k výrazům jazyka je tudíž vztahem tvůrce.⁵⁹ A v této tvorbě výrazů — lhostejno, zda mají být její výsledky trvalé nebo pomíjivé — lze vytušit jádro poetičnosti. Když se snažíme promýšlet vznik významu — abychom byli jedno s básníkem, zatímco pojem stále ještě není vytvořen — pak sestupujeme s Faustem do sféry Matek; pak pijeme z pramenů a přívalů Vznikání.

Jistě, pokud kritika má mít nějakou cenu, musí být jistým druhem porodnictví v sokratovském smyslu, avšak retrospektivně. Musí se pokusit změnit stav vědomí umělce a publika z pouhé podivující se kontempace nevysvětlitelného výsledku v cosi jako souznějící účast na celém procesu. A v poezii, nakolik není výhradně sémantická, ale i dramatická, citová či melodická — je tento proces tvořením významu. Jaký druh kritiky je pak diletantský? Ten, který se pokouší poznávat skrze sdílení samotného básnického procesu, nebo onen puntičkářský, který dokáže pouze bezcílně bloumat po pokoji s rukama v kapsách, dokud není dítě pěkně umyté a osušené a připravené na prohlídku?

Tajemství skrytá za významy jednotlivých slov skutečně nikdy neskončí, ačkoli netvrdím, že meditace o těchto významech je jedinou cestou, jak k nim přistoupit. Nicméně, kde se dvě vědomí odlišují takříkajíc svým druhem, a nikoli pouze relativní srozumitelností, tam může být otázka souznění vždy zúžena na otázku významu jednoho či dvou základních slov. Jedním z nejočividnějších příkladů této pravdy je interpretace řecké filosofie moderními Evropany. Někdo může číst Platóna a Aristotela od začátku do konce, dokonce o nich psát knihy objasňující jejich filosofii, a to vše bez porozumění jediné věě. Dokud nemá dostatečnou představivost a sílu odpoutat se od zavedených významů nebo myšlenkových forem vlastní civilizace, aby byl schopen pojímat významy základních výrazů — dokud vlastně nemá sílu nejen myslet, ale i nemyslet — bude prostě jen reinterpretovat vše, co říkají tito filosofové, pojmoslovím pozdějšího myšlení. Jestliže se pouze snaží vyvodit z obecného kontextu významy slov, jako jsou *ἀρχή, λόγος, γίγνομαι, ψύχη, δύναμις*, ale nedokáže vycílit způsob, kterým vznikly z *bytočné přirozenosti řeckého vědomí jako celku*, může číst stránky a stránky řeckého textu a těšit se z nich, ale nepozná víc než stín řeckého významu. Šlo by přidat další slova, ale zavedlo by nás to příliš daleko. Spengler je excelentní, co se týče těchto nepřeložitelných „kořeno-slov“, jak je nazývá, v tom, jak trvá na nepřekročitelné propasti mezi jakýmikoli dvěma velkými kulturami.

⁵⁹ Jejich používání přenechám logikovi, který ve své snaze je zakonzervovat a napasovat do svých zákonů, se nepřetržitě snaží redukovat jejich význam. Tvrdím, že se tak snaží činit, protože logika je esenciální kompromis. Jazyk, jehož výroky se budou skutečně řídit zákony myšlení, by mohl vyvinout jen za cenu toho, že by eliminoval všechny významy. Avšak logik se před tímto kritickým bodem zastavuje. Viz též VII, 1.

Avšak pokud jsou tato slova skutečně nepřeložitelná, pokud je příkop opravdu nepřemostitelný, pak je třeba se ptát, jaký smysl má o nich mluvit? Na to lze odpovědět, že význam takových slov — jako všechny cizí významy — pokud jej nelze vyjádřit definicemi a obdobami (prozaickými), lze je nepřímou vyjádřit metaforami a přirovnáními (básnickými). Takové tvrzení se dá obhájit; vždyť význam sám nemůže být nikdy podstrčit jedna osoba jiné, slova nejsou lahve; každý jedinec musí význam vytušit sám a úlohou poezie je toto tušení zprostředkovávat vhodným náznakem.

Před nedávnem vyšla kniha nazvaná *The Meaning of Meaning*. Autoři tohoto díla píší na straně 5 (ve stručné kritice Bréalovy *Sémantiky*), že „je nemožné pojednávat o vědeckých záležitostech v metaforických pojmech.“ Čtenář je tak konfrontován s dlouhou a chytrou knihou o významu od autorů, kteří nikdy nezvládli uchopit jeho bytostný rys — vztah k metafoře. Jak se to mohlo stát? Tato kniha by nikdy nebyla napsána, kdyby svoji teorii významu začali z jediného možného výchozího bodu — z nepřítomnosti významu. Ale místo toho se odrazili od jednoho specifického, vysoce propracovaného systému významů, který zjevně vidí v jistém smyslu jako základní. Tato kniha je tak bolestným příkladem právě onoho nedostatku odpoutání se od myšlenkových forem konkrétní civilizace, o níž jsem se zmínil. Autoři této knihy nikdy nepraktikovali jemné umění nemyšlení, ačkoli to je umění, jehož jemnost a mrštnost by měla jejich intelektu vyhovovat. Následkem toho zcela zkameněli kouzlem oněch verbálních duchů fyzikálních věd, kteří v současnosti utvářejí prakticky celý systém významů tolika evropských duší. Zdá se to být přehnaný výraz, ale nic jiného než nějaký druh kouzla by nedokázalo zabránit dvěma inteligentním lidem, kterým se podařilo napsat pojednání o čtyřech stech stranách o významu významu, aby poznali, že jazykové symboly mají obrazný původ; od pravidla, z něhož nejsou pompézní „vědecké pojmy“ jako *příčina*, *reference*, *organismus*, *stimul* atd. žádnou zázračnou výjimkou. Že člověk vyhledává, abychom se varovali obrazných výrazů, a ve skutečnosti se sám omezí na jeden prastarý typ obrazu, to se může stát — a běžně se to stává — obyčejnému psychologovi nebo historikovi, ale že může něco takového ujet odborníkovi na význam, je svým způsobem strašlivě tragické. A vskutku, tato kniha je příšernou pavučinou prázdných abstrakcí.

[5]

Připomeňme si, že ve svém užívání těchto výrazů říkám, že slovo má „obrazný“ původ, pokud je jeho význam "daný" ve smyslu popsaném v kapitolách IV, 3 a VI, 1, a že slovo má „metaforický“ původ, pokud je jeho význam plodem vynalézavé tvorby jedinců. Nyní můžeme pro velkou část — možná i pro velkou většinu — odborné slovní zásoby filosofie a vědy ukázat, že není jen figurativní, nýbrž ve skutečnosti metaforická.

Je rovněž zřejmé, že používám slovo „básník“ v širším smyslu, který milovali romantici — ve významu, v němž Shelley napsal, že „Platón byl básník, lord Bacon byl básník“. Doslovné ospravedlnění tohoto užití bude probráno v další kapitole. Než přejdeme dále, může být užitečné poukázat na některé skupiny běžných slov, v nichž toto „tvoření významu“ je historicky rozeznatelné a mělo skutečně účinek dosahující daleko za oblast literatury.

Coleridgovu *perspektivu* jsem již citoval. Jeho nové užití slova *imaginace*, kterou odlišuje od *fantazie*, je jiným příkladem zavedení nového významu do angličtiny. Stejně tak pečlivé studium Shakespeara jej odhalí jako pravděpodobného autora velké části *moderních* významů některých slov, která jsou prakticky klíčovými termíny v celých oblastech typicky moderního myšlení — zvláště oněch jeho částí, jež jsou konkrétními objevy anglických myslitelů. Například byl prvním, kdo, nakolik je to známo sestavovatelům Oxfordského slovníku, použil výraz *funkce* ve smyslu funkce

tělesného orgánu, a první osobou, která použila slovo *zdědit* (*inherit*) nejen ve významu majetku, ale i morálních a fyzických vlastností.⁶⁰ Dříve než použil slovo *nerv* (*nerve*) v dnešním tělesném smyslu, znamenalo sval nebo šlachy, v přeneseném smyslu pak sílu, a o slově *voluntary* se ví, že se neuplatňovalo na lidské činnosti, dokud je takto neužil ve svém díle. Je také prvním autorem citovaným v Oxfordském slovníku, který upotřebil slova *create*, *adore*, *religion* a *magic* na jiná než nepokrytě nadpřirozená nebo (v případě slova *adore*) královská témata.

To je pouze několik příkladů vlivu Shakespearova génia na to, co jsem si dovilil nazvat v minulé kapitole „anglickým významem“. Kam až přesně zapůsobil mimo anglické prostředí na moderní vědomí jako celek je otázkou, kterou zde nemohu otevírat. Ale nikdo, kdo má jemnocit historického pochopení, nemůže pochybit, když si spojí ve vědomí náhledy — zkušenosti života, ať již to nazveme, jak chceme, moderní Evropy jako celku, například se změnou přístupu, která se odráží v přenesení latinsko-francouzských slov, jako jsou *anguish*, *bounty*, *mercy*, *comfort*, *compassion*, *devotion*, *grace*, *passion* atd. do sekulárního kontextu. Tyto přenosy mohou být současně sledovány ve vývoji středověkého verše, dokud nezískal nový přístup svůj konečný výraz v rukách alžbětinců. Bonmot Oscara Wilda, že jsou to spíše knihy, které tvoří lidi, než že by lidé tvořili knihy, není zcela beze smyslu; naopak má reálný význam; pokořující, jak jsme mohli vidět, protože to, co si obecně troufáme nazývat svými pocity, jsou fakticky Shakespearovy „významy“.

Mohli bychom tyto úvahy vést i zpětně — kdybychom například prozkoumali, jak dalece jsou taková klíčová metafyzická slova jako *absolutno*, *příčina*, *koncept*, *esence*, *potenciální*, *matérie*, *forma*, *objektivní*, *subjektivní*, *ideální*, *speciální*, *individuální*, *univerzální* pouze figurativní a jak dalece jsou metaforická v tom smyslu, jak je do jazyka vnašeli řečníci nebo středověcí filosofové. V některých případech objevíme radikální změnu významu i vcelku nedávno. Např. slovo *subjektivní* změnilo během sednáctého století význam z „existujícího samo o sobě“ na „existující pouze v lidském vědomí“.⁶¹

Zcela zásadní roli ve vývoji moderního významu hrálo ono pojetí přírody jakožto systému zákonů, které je v současnosti obecně implikováno, užije-li se slovo „věda“. A vzhledem k onomu nutně poslednímu⁶² období, kdy se objevuje možnost v tomto světle takto chápat přírodu, můžeme bezpečně říci, že všechny významy tohoto druhu jsou spíše metaforické než figurativní. V mnoha případech může být původní metaforické použití zcela zřetelně identifikováno. Tak se zdá, že vděčíme Baconovi za aplikaci mechanického na přírodní principy.

Důležitá změna významu slov *gravity* a *gravitation*, která dříve znamenala „tíhu“ a „tíhnutí“, zavedená zhruba v Newtonově době, je asi známa každému. A Keplerovo metaforické použití latinského slova *focus* (*ohniště*) v geometrickém kontextu (*ohnisko*) a jeho následné zavedení do angličtiny, které je dílem Hobbsovým, zřejmě představuje významný krok ve vývoji moderní relační matematiky, u které Spengler přesvědčivě prokázal, že je specifickou manifestací západního vědomí, a která měla tak významné následky i mimo oblast matematiky. Ty, kdo snad namítají, že co nazývám „vývojem

⁶⁰ Slovo *heredity* (dědičnost) jako konkrétní jméno pro princip, podle něhož stejný získává stejné, neexistovalo před rokem 1863.

⁶¹ Pro detailnější průzkum dějin těchto pojmů odkazuji čtenáře na Rudolfa Euckena *Gesichte der Philosophischen Terminologie*. O obecnější a zběžnější nástin sémantického vývoje se autor pokusil v knize *History in English Words*.

⁶² Jelikož vyžaduje moderní sebe-uvědomění a to je obecně charakteristika prozaického.

významu“, je prostě matoucí označení pro objevení skutečnosti, odkazují na jeho knihu a přílohy na konci této práce.

[6]

Když začneme vysvětlovat jazyk slavných vědců jako příklad „básnické řeči“, lze vidět, že běžný význam těchto doslovných formulací nabobtnal za rozumné hranice. Nicméně takové rozšíření je nutné, aby se ozřejmila skutečná povaha tohoto jazyka. Nebudeme marnit čas, když ujistíme osobu, která o tom být ujistěna potřebuje, jak bytostně omezené je módní rozlišování mezi poezií a vědou jakožto mody zkušenosti.

Již jsme zdůraznili, že v osobě velkého básníka se musí silně rozvinout racionální princip. Je snad nutné dodávat, že pokud má vědec cokoli „objevit“, musí také objevit správný vztah mezi poetickým a racionální principem? Věřu, mezi poezií a vědou — coby formami poznání — není rozdíl. Existuje pouze rozdíl mezi špatnou poezií a špatnou vědou. To, že dvě nebo tři experimentální vědy a dvě nebo tři stovky specializovaných linií výzkumu, které napodobují jejich metody, rozvinuly racionální princip mimo veškeré proporce vzhledem k poetickému principu, je sice historickým faktem — a to faktem velkého významu pro myšlení posledních sta let v evropských dějinách. Ale představovat si, že nám to poví cokoli o podstatě poznání, hovořit o metodě, jako by to byl způsob poznání místo způsobu testování, to je jako nosit klapky na očích, místo abychom hleděli bez vášni na historická fakta.

Pokud musíme mít nějakou základní dichotomii, oč reálnější je (ačkoli i toto rozdělení je patřičné ve vztahu k funkci, nikoli k osobě) rozlišovat mezi člověkem poznání a člověkem činu. Pak zjistíme, že člověk poznání skrze děje ve svém nitru vždy zná poetické a logické principy; a tak jej můžeme znovu rozlišit podle toho, který princip v něm dominuje. Pokud je poetický princip zastoupen přespříliš, spatříme mystika nebo šílence, neschopného uchopit skutečnost smyslových jevů — bytost jako kdysi setrvávající v náručí bohů nebo démonů — ještě ne tak zcela člověka, ještě ne člověka v plnosti jeho velikosti. Avšak pokud dominuje pasivní, logický, prozaický princip, kým je člověk pak? — *sběratelem*, člověkem, který není schopen uchopit nic jiného než vjemy. A zde konečně vyvstane skutečný rozdíl mezi básníkem a vědcem, či spíše mezi bástevníkem a pedantem. Pokud se přihodí, že „sběratel“ má umělecké či literární zájmy, stane se znalcem umění, tj. bude sbírat buď umělecké předměty, nebo elegantní pocity a vzpomínky. Avšak pokud budou jeho zájmy „vědecké“, bude sbírat data, bude pravděpodobně pokračovat v tomto konání celý život, aby pak slavnostně varoval před tvořením „předčasných syntéz“.

To, že se myšlenka poezie a vědy jako dvou základních protikladných modů zakoušení života pevně ujala v generaci, která oslavuje Aristotela, Bacona a Goetha, bude pro naše potomky věcí prapodivnou, ale pro nás samotné věcí tragickou — pokud to nezvládneme napravit. Zde není pravé místo ke zvažování účinků tohoto přístupu na běžný výzkum, s výjimkou účinků, které můžeme sledovat v umění. Bohužel, na umění je to již patrné. Vede to totiž přímo k oné croceovské koncepci umění coby emoce beze smyslu — jejímž symbolem je *osobní* emoce — která je tak jedovatá svým nárokem na všelike druhy přetvářky a domýšlivou sebestřednost. Tato úvaha se netýká Croceho samotného, jehož díla obsahují výjimečně nesobeckou důstojnost; ale to nic nemění na faktu, že rozšíření takové koncepce je vážným nebezpečím pro celou civilizaci, která musí hledět více a více k umění — k individualizované poetičnosti — coby vlastnímu zdroji a prameni veškerého smyslu.

[7]

Za předpokladu, že nebudeme hledět příliš nazpět do minulosti (tj. za onen bod, kdy poprvé začal „daný“ význam slova ustupovat významu „vytvořenému“), se z historického hlediska jazyk skutečně jeví jako nekonečný proces metafory transformující se ve význam. Hledáním látky, do níž by vtělila svoji konečnou inspiraci, se představivost zmocňuje vhodného slova či věty a využívá je jako metaforu, a tak vytváří význam. Vývoj směřuje od významu přes inspiraci k imaginaci a od ní přes metaforu k významu, inspirace uchopuje to, co je nezachytitelné, a imaginace se vztahuje k tomu, co je již známé.

Jak již dříve poznamenali jiní, neexistuje jiný způsob, jak může poznání přírody růst a šířit se, než, že se vědomí lidstva skutečně rozšíří a poznání, které je v současnosti osobní a nové, se stane veřejným, ovšem na způsob jakési metafory. Sám Bacon — a kdo si byl lépe než on vědom nebezpečí nejasné a mlhavé představivosti, oněch *idola theatri*, které měl v úmyslu zničit? — se touto ošemetností zabýval, a ve své knize *Advancement of Learning*⁶³ řekl:

„Vědění, které je vzhledem k dosavadním stanoviskům nové a cizí, musí být podáno jinou formou než to, které je přijatelné a známé; tudíž když Aristoteles myslí, že obvinil Demokrita, ve skutečnosti jej chválí, když říká: Pokud budeme skutečně disputovat a nejen hledat podobenství... atd. Ti, jejichž myšlenky jsou usazeny v obecně rozšířených názorech, totiž nepotřebují nic dokazovat ani disputovat; avšak ti, jejichž myšlenky překračují oblíbená mínění, se musí namáhat dvakrát: jednou, aby sami sobě uvěřili, a podruhé, aby o svých názorech přesvědčili druhé a své postoje představili. Tudíž, aby se vyjádřili, musí se nutně uchýlovat k podobenstvím a překladům. A tak na počátku vzdělávání a v primitivních dobách, když byly tyto dnes již triviální myšlenky ještě nové, byl svět plný podobenství a přirovnání.“

Stejně poznamenává v současnosti profesor Baldwin ve své knize *Thoughts and Things*:⁶⁴

„Rozvoj myšlení probíhá metodou pokus-omyl, experimentováním, aplikováním významů cennějších, než jaké byly dosud uznávány. Jedinec musí uplatňovat své vlastní myšlenky, své zažitě poznání, své zakořeněné úsudky, aby představil vlastní nové konstrukce. Svě myšlenky staví, řekli bychom, poněkud ‚schematicky‘... promítá do světa svůj vlastní názor, jako by to byla prostě pravda. Tak postupuje veškeré objevování.“

A opravdu — právě jasné, dokonce osvícené vidění této pravdy svedlo mnohé imaginativní filology k chybám, o nichž jsem pojednal v kapitole o metafoře. Byli tak uchvázeni, až si představovali, že stejná procesní nutnost musí platit pro *veškerou* poezii, *veškerý* jazyk, *veškeré* epochy. Zmýlili se v tom, že nerozlišili poetické od individuálně básnického; neviděli, že tvoření metafory může být očekáváno pouze od společenství, v němž se již daří prozaickému. Pouze díky tomu prozaickému duchu lze oddělit samostatné percepční skupiny („fenomény“), které metafora kombinuje nebo propojuje. Navíc pouze tímtož stejným principem mohou vznikat jednotlivá vědomí, jimž připisujeme tvoření. Sebe-uvědomění je totiž vytvářeno především racionálním principem *τό λογίζεσθαι*. To on odděluje lidské ego od živého významu ve vnějším světě, aby navěky „zabíjelo a pitvalo“, a uzavírá je

⁶³ II, xvii.10. Nicméně zdá se, že Aristoteles si také uvědomil, když přemýšlel o předmětu poezie, epistemologický význam metafory. Proto v *Poetice* říká: „To je to jediné, co nejde, co nelze převzít od jiného, a je to důkaz talentu; tvořit dobré metafory je totéž jako vnímat podobnost.“ (přel. Julie Nováková).

⁶⁴ *Thought and Things*, II, s. 146.

do sítě jeho vlastních, nyní abstraktních myšlenek. A právě v průběhu tohoto oddělování se ego začne samo hýbat a procitne k vědomé existenci.

Nicméně když se ego probudí, je bezmocné jako každá nově narozená věc bez života matky Přírody, z něhož povstalo. Po tomto odstavení brzy následuje oddělení a nárek tvora, který umírá zimou. Takové oddělení, oddělení vědomí od skutečného světa je dnes až příliš zřejmé prakticky stejně ve filosofii, ve vědě, v literatuře i v běžné zkušenosti. Takto izolované, zavěšené takřkajíc ve vakuu a hermeticky uzavřené před životem a pravdou, nejen vlastní jméno, ale samotné ego, jehož není jméno víc než symbol, chřadne a schází před našima očima, až je z něj tenké nic — pouhá indukční abstrakce zploštělého, do příhrádek zařazeného chování, jehož příčiny leží kdesi vně. Neexistuje jiná náprava tohoto stavu, než zkušenost pravdy neboli ztotožnění já se smyslem Života, který je poezí i poznáním.

A tak, ačkoli bez racionálního principu by nemohla existovat pravda ani poznání, jen Život sám, nemůže tento princip samotný přispět ani špetkou k poznání. Může nám objasnit nejasnosti, může měřit a počítat se stále větší přesností, může uchovávat důstojnost a odpovědnost našich individuálních existencí. Ale v žádném smyslu nemůže rozšířit vědomí (viz kapitolu II, 5 a 6). To může učinit jen princip poetický; pouze poezie vlévající do jazyka své tvůrčí intuice může uchovat jejich živoucí význam a ukazovat cestu od krystalizace ve svého druhu algebru. „Kdyby nebylo povahy básnické či prorocké, brzy by filosofie a experiment pohltily všechny věci, a pak by se zastavily, neschopny čehokoli jiného, než tupého přemílání stále téhož,“ napsal William Blake. Tak jako mnozí jiní mystikové, pochopil bez větších obtíží bytostnou podstatu významu. Veškerý význam totiž plyne z tvůrčího principu (*τό ποειν*), ať již přetrvává jako daný a připomínaný, nebo jej znovuzavádí individuální tvůrčí schopnost imaginace, jež vnímá analogie a tvoří metafory. V platónských pojmech bychom mohli říci, že racionální princip může zvýšit porozumění a správné mínění, avšak nikdy poznání. A zde se ukazuje, jak lehkovážné jsou chvalozpěvy, jež nevybíravě velebí triumfální postup našeho jazyka „z Evropy až do Kataje“. ⁶⁵

⁶⁵ Jde mj. o narážku na poému *Voices from the Mountains* Charlese Mackaye (citován výňatek z Prologu):

*When Distance (dim tradition of the Past,
Worn-out idea, too absurd to last)
Should bar no more the enterprise of man,
Nor time compress his efforts to a span;
When docile lightnings, tethered to a wire,
Should turn to messengers at his desire,
And bearing thoughts from Europe to Cathay,
Start at the twilight and return ere day:
And of the social evils that should cease
In the new age of intercourse and peace; (pozn. překl.)*

IX. Verš a próza

Opačným pólem širšího významu, ve kterém jsem dosud používal sousloví „básnická řeč“, je onen užší význam, který znamená „jazyk, jenž může být uplatňován ve verších, ale nikoli v próze“. Tato umělá identifikace slov „poezie“ a „poetický“ s metrickou formou má v obecném užívání jistě dlouhodobou tradici, ale jen zřídka ji zastávali ti, kdo o tomto tématu psali.⁶⁶ I když je *verš* vynikajícím pojmenováním pro všechny druhy metrického psaní a *próza* pro všechny druhy psaní nemetrického, v této knize je základní literární rozdíl, který je načrtnut mezi *veršem* a *prózou*, spirituální povahy a není omezen jen na literaturu. Významy, které jsem přisoudil těmto slovům, by měly být již vcelku jasné z předchozích kapitol. Přidám však čtyři konkrétní příklady:

Seděl jsem

*na střeše dopravního prostředku,
okolo mě byli obyčejní lidé...⁶⁷*

jsou *verše*, ale zároveň jsou *prozaické*.

*Vrány a kavky v polou vzduchu dole
jsou sotva jako brouci. Vprostřed skály —
příšerná živnost! — visí sběrač bylin.
Je odtud drobnější než hlavu má.⁶⁸*

jsou *verše* a zároveň *poezie*.

Řekl jsem řezníkovi, aby mi nechal dvě a půl libry nejlepšího masa z kýty.

je *próza*, která je zároveň *prozaická*.

Pohledě na toto rozlehlé město, město útočištné, příbytek svobody... (příklad VI)

je *próza*, ale zároveň je to i *poezie*, resp. text *poetický*.

Byť autoři, kteří se vážně rozhodli promýšlet a definovat poezii, mají zřídka vytvořená měřítká své optiky, z *historických důvodů* většina poezie, kterou se zabývali, byla převážně v metrické formě; a to je s největší pravděpodobností důvod, proč vznikl tento terminologický zmatek.

Všechny literatury jsou ve svém raném stádiu metrické, tj. založené na více či méně pravidelně se opakujícím rytmu. Pokud si tedy nechceme vychutnat všechny druhy imaginárních a vysoce „logo-morfních“ pojmů,⁶⁹ jsme nuceni předpokládat, že nejranější básnické rytmy byly „dány“ přírodou stejně jako nejranější „významy“. A to je dostatečně srozumitelné. Příroda sama je věčně rytmická. Tak jako mýty, poté co zemřely jako skutečné významy, žijí dále přízračným životem coby pohádky, tak staré rytmické vědomí přírody (spíše by se mělo říkat účastenství než vědomí) přežívá coby tradice metrické formy. Původ metrické formy můžeme pochopit jedině tehdy, pokud se vrátíme do doby, kdy si lidé byli vědomi nikoli toho, co mají v hlavě, ale co mají ve svých tepajících srdcích⁷⁰ a pulsující krvi — kdy neexistovalo myšlení o přírodě, ale myšlením byla sama příroda.

⁶⁶ Hegel ve svých *Přednáškách o estetice* tvoří pozoruhodnou výjimku.

⁶⁷ William Wordsworth, *Předehra*, VIII. (pozn. překl.)

⁶⁸ William Shakespeare, *Král Lear*, 4. dějství, 6. obraz, přel. E. A. Saudek. (pozn. překl.)

⁶⁹ Například že před objevem psaní byla metrická forma cíleně využívána jako nástroj paměti.

⁷⁰ Viz kapitolu IV, 1.

Až v pozdějším stádiu vzniká próza (= nikoli verše) rozvinutím racionálního principu s jeho smyslovými omezeními, abstraktními myšlenkami, jež oddělují lidské vědomí od života přírody. V našem vlastním jazyce kupříkladu vznikl nějaký znatelnější korpus prózy, s nímž může kritik pracovat, až během posledních tří století. Není proto náhoda, že adjektivum prozaický (= nikoli poetický) odvozujeme až následně ze substantiva próza (= nikoli verše). Naopak, je to záznam dějinné skutečnosti. A proto se mýlíme, když z toho vyvozujeme zdánlivě logický závěr, že ne-verše = ne-poezie. Proč? Tato otázka může být zodpovězena pouze historicky a v souvislosti s dalšími otázkami, jako je ta o odpovědnosti jedinců za básnické hodnoty, která byla již diskutována.

[2]

Otázka doby, kdy byla poprvé užitá forma prózy (nebo spíše nedostatek formy) jako prostředek imaginativního psaní v jakémkoliv konkrétním jazyce, by zasluhovala plné zpracování v básnických dějinách jazyka, jaké jsem výše vykresloval. Takové dějiny by se bezpochyby zabývaly i tím, do jaké míry se taková doba překrývá s oním obdobím rovnováhy mezi oběma principy, jež, zdá se, činí jazyk zralým pro zjev velkého básníka — jako období, kdy Itálie zplodila Danta, nebo Anglie Shakespeara.⁷¹ Necítím se být kompetentní rozvádět tento výzkum dále než k poznámce, že v této zemi — ačkoli Malory napsal poetickou prózu o století dříve — byly první vážné pokusy s prózou jako imaginativním médiem učiněny krátce předtím, než začal psát Shakespeare.

Jistě by šlo bez potíží ukázat, a to z mnoha odlišných perspektiv, jak vzestup prózy, ať již to může znamenat cokoli, je nutnou událostí v biografii jazyka rozvíjejícího se po linii, kterou jsme výše sledovali. Například upevnění slovosledu jsme již zmínili, a to je zjevně faktor, který dodal prozaické formě sebedůvěru pro veškeré druhy psaní. V takovém řádku jako je Shelleyho:

The wise want power: the powerfull goodness want

Ize cítit příliš naléhavě druh oné syntaktické strohosti, která pokouší moderní básníky, aby psali prózu. Navíc pozdní Sir Walter Raleigh učinil dobře, když poznamenal, shodou okolností o Wordsworthově teorii básnické řeči, že některé z nejplošších pasáží v básníkově vlastním díle jsou způsobeny tím, že dbal na *prozaickou volbu slov* (v souladu se svojí teorií), aniž by zachoval přirozeně *prozaický slovosled*. Význam formulací „prozaická volba slov“ a „prozaický slovosled“ implikuje, že také existuje poetická volba slov a poetický slovosled, což můžeme lépe promyslet v následující kapitole. Nicméně si lze připomenout Coleridgeovu definici poezie „jako nejlepších slov v nejlepším uspořádání“.

I bez dalších příkladů je evidentní, že *ceteris paribus*, kde je přísně pravidelný metrický rámec uplatňován na jazyk, v němž i gramatika sama se vyvíjí přísněji vzhledem k tomu, jak mají být řazena slova ve větě, je pro poezii a verše stále těžší udržet formu. A není ani bez významu, že dnes můžeme být mnohem víc znechuceni inverzemi výše zmíněného druhu a následně se jich i obávat více než naši bezprostřední předchůdci; což se nade vši pochybnost potvrzuje, když se letmo podíváme do současné poezie.

Pokud se tedy rozhodneme omezit svůj prorocký pohled na jazyk a jeho „pokrok“, spatříme Poezii, jak dává rozlukový list ubohému Verši a o něco později prchá do náručí Prózy. Studium čínské literatury, v níž byl slovosled, jak již bylo poznamenáno, vždy přísně určen a má zjevně prvořadý význam, může snad vrhnout uklidňující světlo na tuto perspektivu — tedy uklidňující pro ty, jejichž

⁷¹ Viz kapitolu V, 3.

sluch se zvláště těší z rytmů a hudby veršů.⁷² Avšak každopádně, pokud se pokusíme změnit ohnisko našeho vidění a podívat se na umění poezie jako na celek, nalezneme jistě hojnost důkazů opaku. Nyní se do toho dost dobře pustit nemohu, jelikož se snažím toto pojednání omezit na tu oblast poezie, která se vztahuje k samotnému jazyku. Proto také ignoruji otázky dramatických nebo architektonických hodnot, kvality osobních emocí atd.; a dokonce element rytmu promýšlím pouze do té míry, v níž se ukazuje být neoddělitelný od užívání řeči, a tak se jen stěží mohu dotknout podstaty *hudby*.

Když dospěje úloha jedince při tvorbě poezie do onoho bodu, kdy se poezie stává „uměním“, začne se skořápkou samotného jazyka prolamovat zcela nová skupina sil, které tíhnou k růstu, spíše než aby v toku dalšího času slábly. Tyto síly přináší, jak jsme viděli, sám jednotlivý básník, a jednou z forem, do níž se vlévají, je hudba poezie. Hudba (pokud chceme uplatnit zkratku) tvoří více než polovinu významu v moderní lyrice. Ale zde bych na ni chtěl pouze poukázat jako na jeden z faktorů, který působí jako protiváha k tendenci směřující k próze, kterou jsme právě sledovali. Hudba může být odlišena od rytmu rostoucí estetickou hodnotou zvuku, a oproti pouhému taktu a rytmu není v rané řeči instinktivním elementem. Jak se indoevropské jazyky vyvíjely, kvantitativní hodnoty, které jazyku dávají do určité míry rytmus v něm inherentní, upadaly, zatímco na jejich místě vznikal přízvuk, který je spíše determinací hmotné složky jazyka vlastním významem řečnickovým. A tak nám úpadek kvantitativních hodnot zanechal prózu, avšak na druhé straně, vznik přízvuku nám přinesl hudbu. Objevily se aliterace a asonance — obě ve starověku prakticky neznámé — a i když tyto hudební prostředky nejsou charakteristické pouze pro verše, ale jsou přístupné i básnické próze, co se týče rýmu, stojíme tváří v tvář vývoji celého nového systému veršování relativně nedávného data.

Význam rýmu pro dějiny a tvorbu poezie spatřuji mimo rámec této knihy, nicméně pouhý fakt, že tato forma vznikla až poté, co se poezie stala uměním, nám může připomínat, čeho všeho je schopna lidská představivost, jakmile jednou začala pít s plným vědomím z pramene významu. Bylo by čirou fantazií pokoušet se předem stanovit, jakým způsobem má člověk nadále užívat hmotnou složku řeči.

⁷² Protože se nás to týká coby analogie s naším vlastním jazykem, musíme pamatovat, že čínština zůstala zjevně téměř nezměněna během celého známého období svých dějin; tudíž vývoj od volnější, flektivnější formy není nic než hypotéza, i když velmi přesvědčivá.

X. Archaizace

[1]

Na počátku této knihy stálo, že potěšení z poezie — vzrušení estetické představivosti — způsobuje změna vědomí z jedné úrovně na druhou. Následně jsme viděli, že zatímco takovou změnu mohou přinést všechny druhy prostředků, v hranicích studia samotného jazyka je jedním z nejučinnějších časový odstup. Je-li totiž vývoj jazyka ponechán sám sobě, vyvíjí se od básnického k prozaickému. Jestliže tedy směřuje k tomu, aby vyvolal podmínky vhodné pro ocenění poezie, takové ocenění spočívá v tom, že nevědomě vytvořený význam (poetičnost v jazyce a zkušenosti) se uskuteční, resp. nalezne sebe sama v plně probuzeném vědomí — kterýžto pozdější stav je možný díky prozaickému principu. Není proto překvapivé, když zjistíme, že ty nejcharakterističtější fenomény básnické řeči, typické rozdíly mezi jazykem poezie a prózy, se sdružují pod záhlavím archaizace.

„Jazyk doby není nikdy jazykem poezie“, napsal Gray, „s výjimkou oněch Francouzů, jejichž verše, když se to nepozná z myšlenky či obrazu, se ničím neodlišují od prózy.“ A pozdní Walter Raleigh zašel tak daleko, že řekl, že jazyk poezie má vždy „jistý archaický nádech“. A skutečně pro obyčejného člověka je pravděpodobně výraz „básnická řeč“ téměř synonymní s tím, co se literárně míní „archaizací“. Je mnoho toho, co by vyžadovalo samostatné pojednání, když začneme rozebírat tento obecný princip; vždyť i sama veršovaná forma, která, ač ne bytostně, stále zůstává jednou z nekonstantnějších empirických odlišností mezi poezií a prózou, je z jistého hlediska druhem archaizace, jak jsme viděli v poslední kapitole. A opět, pokud správně chápeme normální vývoj jazyka, pak básníková nechuť k abstraktním slovům a jeho upřednostňování „konkrétního“, jeho nechuť k vedlejším a láska k hlavním větám, do této linie zapadá stejně hladce.

[2]

Pomineme-li verše, kterým se již dostalo samostatného pojednání, můžeme rozdělit oblast, kterou v básnické řeči zabírají archaismy, na dvě základní části — na volbu slov a gramatiku. Uvažujme nejprve o té druhé: „Nejsubtilnější forma archaizace“ podle M. Bréala v jeho *Sémantice* „je ta, která se dovolává gramatických metod, které již neexistují v obecném vědomí.“ Zde je přídomek „subtilní“ poněkud omezující, naznačuje archaizaci jemného učence, který uvádí do pohybu všechny druhy literárních asociací, aby potěšil představivost stejně vzdělaných osob a pouze je. Ve skutečnosti připomíná styl plný aluzí, v němž vynikal Milton a který je skutečně jednou z forem gramatické archaizace. Proto, aby si člověk plně vychutnal verše

*Me miserable which way shall I flie
Infinite wrauth, and infinite despaire?
Which way I flie is Hell; myself am Hell...*

musí být důvěrně obeznámen ani ne tolik s dřívějšími zvyklostmi svého vlastního jazyka, jako spíše s něčím ještě obskurnějším — s mrtvým jazykem.

Avšak vedle této záměrné archaizace, vědomě usilující o zvláštní účinek, existuje řada drobných zvláštností, jako je v angličtině užívání singuláru druhé osoby, slovesných koncovek *-eth* a starých silných aoristů jako jsou *clomb*, *drave* atd., nebo zdvojený zápor, který básníci používají spíše instinktivně než cíleně a který, za předpokladu, že básnická úroveň jejich díla je dostatečná, projde prakticky

bez povšimnutí. Že se toto tradiční právo na archaický výraz vyvinulo v poezii mnoha národů, je víc než pochopitelné, ba jeví se to ve světle předchozích principů jako téměř nevyhnutelné. Viděli jsme totiž, jak se v indoevropských jazykových skupinách rozvíjí gramatika stále logičtěji a stále více se přizpůsobuje stručnému vyjádření abstraktní myšlenky, a naopak se stává nevhodnou pro vtělování významu, který se ještě nestal abstraktním, a proto se vyhýbá logickému omezení. Dilema, které je inherentní všemu básnickému vyjadřování, je pro moderního básníka zesíleno moderní gramatikou.

„Mnohé z naší poezie“, napsal pozdní Henry Bradley, „je na první čtení nesrozumitelné, nikoli proto, že je její řeč strojená nebo plná aluzí, ale protože struktura jazyka nutí básníka volit mezi požadavky srozumitelnosti na jedné a důrazu a půvabu na druhé straně. V anglické poezii najdeme místa, která matou i vyspělé čtenáře, která však, pokud bychom je přeložili doslovně do latiny nebo do němčiny, by se zdála zcela jednoduchá a přímočará.“⁷³

(Měli bychom si připomenout, že ve vývoji gramatiky, který jsme ve smyslu profesora Jespersena načrtli v jedné z předchozích kapitol, angličtina oproti němčině představuje pozdější fázi.) A je snadné najít řadu příkladů, které potvrzují Bradleyovo tvrzení:

*Music, when soft voices die,
Vibrates in the memory;
Odours, when sweet violets sicken,
Live within the sense they quicken.*

*Rose leaves, when the rose is dead,
Are heap'd for the beloved's bed;
And so thy thoughts, when thou art gone,
Love itself shall slumber on.*

Kolik bychom toho zde získali, kdyby buď *thoughts* nebo *love* měly tak jako v latině akuzativní tvary odlišné od nominativu, nebo kdyby sloveso *shall* mělo množné číslo, takže by člověk mohl vidět na první pohled, co je předmět a co podmět!

Angličtí básníci (a v různé míře všichni moderní evropští básníci), kteří čelí této nepříjemné volbě mezi „srozumitelností“ a „důrazem a půvabem“ — z nichž to druhé je samozřejmě jiným názvem pro vlastní „poetický význam“ — jednájí dokonale v souladu s povahou jazyka, když pátrají po způsobu vyjádření, v němž je větší šance kombinovat obojí. Jelikož toto upevňování gramatických struktur není jen patrné mezi jedním či druhým indoevropským jazykem, ale rovněž působí v biografiích jednotlivých jazyků, je nevyhnutelné, že ve své volbě mluvnických forem básníci zaostávají za vývojem jazyka. Byl to opět Henry Bradley, který poznamenal, že „zvyšující se přesnost moderního anglického jazyka, ačkoli je velkým ziskem pro účely faktických tvrzení, je naopak nevýhodou pro emoce a kontemplaci. Proto zjišťujeme, že naše poezie a celá vyšší literatura obecně se často navrácí k méně vyvinuté gramatice alžbětinského věku.“

A snad nejdůležitějším ze všech prvků v této gramatické archaizaci je mimořádná svoboda, kterou si básník zachovává vzhledem ke slovosledu, ve kterém uspořádává slova. To jsme již částečně poznamenali, příčiny leží evidentně v evoluční tendenci řeči směřující k více krystalizovanému, takřkajíc čínskému stavu. „Poezie“, řekl M. Bréal, „si udržela zvyklosti inverzního slovosledu, který není ničím jiným nežli licencí dávných dnů.“ Jaký bezpočet příkladů této známé licence existuje! Inverzí, jež by byly nemyslitelné v próze, a v poezii je ucho sotva zaznamenaná — člověk skutečně téměř

⁷³ *The Making of English*, s. 73.

ohromen, když je upozorněn, že to jsou inverze. Co by například mohlo znít jednodušeji, přímočařeji a moderněji nežli

Now sleeps the crimson petal, now white?

Ale ačkoli si M. Bréal dovolil použít výraz „nic než“, zdá se mi, že je to inverze jiného druhu, taková, jež není pouhou licencí dávných dnů instinktivně udržovanou kvůli pohodlí, nýbrž je použita cíleně k dosažení konečného účinku. Takového druhu je jistě Miltonovo

Teiresias a Phineus, prophets old.

A ukázkovými příklady jsou výjimečné inverze, které v současnosti vytvořil s nápadným úspěchem Walter de la Mare:

*In nute desire she sways softly;
Thrilling sap up-flows;
She praises God in her beauty and grace,
Whispers delight. And there flows
A delicate wind from the Southern seas,
Kissing her leaves. She sighs.
While the birds in her trees make memory;
Burns the sun in the skies.*

Je zcela zřejmé, že výrazový význam těchto inverzí spočívá převážně v oblasti hudby, a jsou tudíž mimo oblast našeho zájmu. Ale možná by bylo dobré poznamenat, že ačkoli to nejsou pouhé archaické licence, nýbrž jsou cíleně vytvořeny pro zvláštní účinek, nejsou přece zcela odděleny od dávných zvyklostí jazyka. Slyším přinejmenším v poezii Waltera de la Mare, zvláště v jeho zvyku začínat verš hlavním slovesem, vědomou ozvěnu nejstarších anglických veršů, staré aliterační míry, kterou nahradila naše moderní metra. A tak nás nepřekvapí, že už samotný fakt, že jeho rytmus má vysokou uměleckou hodnotu, nám naznačuje, že básník při tvorbě nového často zároveň křísí i cosi dávného. A nejsou-li nejstarší básnické rytmy než doznívání oněch „kročejů přírody“, jejichž viditelné otisky jsme spolu s Baconem pozorovali ve dnešní možnosti právě metafory, stěží nás překvapí, když uslyšíme v hudbě vytvořené, třebaže spontánně, těmito básníky, cosi jako ozvěnu právě oněch rytmů.

[3]

Stejně jako existuje rozdíl mezi slovosledem prózy a poezie, existuje také, jak uvidíme, prozaický a básnický výběr slov. Právě zde je archaizace častá a zároveň nejviditelnější a nejvýznamnější. Než promyslíme detailněji, co může určovat poetický výběr slov, bude dobré si definovat archaizaci v poněkud užším významu, protože snadno může nastat zmatek, a mnohé, co se na první pohled může zdát jako archaizace, být archaizací nemusí. Protože pouhé omezení výběru slov, gramatických prostředků či jazykových figur, které se už užívají delší dobu, ale knižně se užívají stále obecně, není archaizací, ačkoli se v dlouhodobé perspektivě archaizací mohou stát (zvláště v případě gramatiky). Něco takového bychom měli nazývat jen *konzervativismem*, nebo dokonce — řekneme-li to trochu ostřeji — *setrvačností*. Příčina zde neleží v podstatě jazyka, ale člověka, a zvláště literáta.

Řekneme-li, že konzervativismus v básnické řeči je způsoben napodobováním, neobviňujeme ony menší básníky, u nichž je způsoben neupřímností nebo nedostatkem opravdové básnické zkušenosti. Charles Lamb, sám menší básník, když mu bylo slavnostně řečeno, že má „psát pro svoji dobu“, prý odpověděl „Zmatená doba! Já chci psát pro dávnověk!“ Pokud se to stalo, pak jeho jemný humor intuitivně přesně vyjádřil fakta z dějin literatury. Walter Raleigh to konstatoval ještě přesněji, když

řekl, že básníci „se učí od jiných básníků“ — nikoli z rozhovorů, jak se to často děje u spisovatelů prózy. V tomto smyslu byl Milton žákem Spenserovým, Pope a Wordsworth byli žáky Miltonovými, avšak výsledek není vždy tak šťastný jako v těchto případech. Protože jistý druh žáka — který se více soustředí, aby potěšil svého mistra, než aby vstřebal jeho učení — trvá na tom, že se naučí své lekce nazpaměť. To je menší básník. Menší básník je spíše vnímatel než tvůrce. Napodobuje, protože musí mít svůj styl zavedený, všeobecně přijímaný a zařazený do svého vědomí jako „poetický“, dříve než pocítí, že píše poezii. Stále se pokouší navozovat si pocity, které přejal z četby děl větších básníků. A jelikož jeho energie směřují více ke kontemplaci než tvorbě, je dokonce možné, že ze své tvorby vyzíská větší estetický požitek než velký básník.

Básnický význam již *jest* ve slovech a jazykových figurách, k jejichž užívání a napodobování je menší básník instinktivně přitahován. Ať už je tam jako dědictví dávných básnických významů veškerého jazyka, nebo jej vytvořil nějaký originální básník v minulosti, faktem zůstává, že *jest*. Teď je na mě něco s tím udělat, myslí si menší básník (samozřejmě nikoli mnoha slovy), šikovně nalít svoji osobní citovou zkušenost do zavedených básnických kadlubů a výsledek mi něco *dá*, uleví *mi*, omámí *mě*.

Velký básník naproti tomu je sám tím, kdo dává. Rozdává celou dobu — moudrost jiným lidem, význam jazyku. Dělá to tak, že dává, nakolik je to možné, ve slovech plně průchod své vlastní zkušenosti, která je přesahuje. Vskutku vládne jistá prostota a střízlivost v činnosti lidí, kteří vydávají více energie na tvoření než na porozumění. Pokud jsou básníky, nepotřebují nosit dlouhé vlasy nebo zanedbávat účty, aby si tuto skutečnost připomínali. Jsou tím, čím jsou. Tento rozdíl byl dobře zformulován Wordsworthem:

„Nejranější básníci všech národů psali z vášní vyvolaných reálnými událostmi; psali přirozeně a jako lidé: jak konali, tak mocně cítili; jejich jazyk byl smělý a obrazný. V dalších dobách básníci a lidé, kteří usilovali o věhlas básníků, vnímali vliv tohoto jazyka a dychtili vyvolávat stejné účinky, aniž by byli obdařeni stejnou vášní, mechanicky si přizpůsobovali tyto řečové figury a užívali je občas s patřičností, ale častěji je uplatňovali na pocity a myšlenky, ke kterým neměli naprosto žádný přirozený vztah. A tak jazyk, který byl takto necitlivě vytvářen, neměl nic společného se skutečným jazykem lidí v jakékoliv situaci. Čtenář či posluchač tohoto zkomoleného jazyka se také ocitl v rozrušeném a neobvyklém stavu myslí: v obou případech si přál, aby se jeho běžný úsudek a porozumění uložily ke spánku, a neměl žádný instinktivní a spolehlivý náhled pravdy, aby mohl odmítnout lež; to první sloužilo jako předpoklad druhému. Pocity to byly v obou případech příjemné, a tak žádný div, že si spletl jedno s druhým a věřil, že obojí bylo vytvořeno ze stejných či podobných příčin. Vedle toho k němu promlouval básník v charakteru člověka, aby se pozdvihl, člověk génia a autority. Proto a z mnoha dalších důvodů byl tento pokroucený jazyk přijímán s obdivem, a je pravděpodobné, že básníci, kteří se předtím potýkali z větší části s nesprávným používáním pouze těch výrazů, které byly nejprve zdeformovány skutečnou vášní, zneužívali jazyk dále a přišli s výrazy, jež byly zjevně sestaveny v duchu původního obrazného jazyka vášní, ovšem zcela z jejich vynalézavosti, jež charakterizoval různými stupeň svévolné úchytky od zdravého rozumu a přírody.“⁷⁴

Když Wordsworth užívá výrazu „básnická řeč“, míní právě tento konzervativismus či přetvářku, skrytou za masku archaismu; v době, kdy takto psal, v literatuře tyto jevy obzvláště bujely. Jednou ze známek vyumělkovanosti rádooby „básnické řeči“ byl pro něj fakt, že tato řeč byla ztotožněna s oním

⁷⁴ Dodatek k sousloví „poetic diction“ („básnická řeč“).

umělým protikladem mezi „poezií“ a „prózou“, který se již vynořil. Nikoho by ani ve snu nenapadlo používat v próze — jakkoli imaginativně — uleželou miltonovštinu, která byla podkladem tolikeré „básnické řeči“ osmnáctého století; a Wordsworth ve svých *Předmluvách* se podobně snažil zrušit tento klamný rozpor (mezi poezií a prózou) a klamný stylový rozdíl, na němž byl tento rozpor založen. Pro něj, tak jako pro Sidneyho, nebyl verš „než ornament, a žádný důvod k poezii“.

Jak poznamenal Wordsworth, je dobrým negativním testem poetické hodnoty verše vyzkoušet si, zda by bylo možno totéž vyjádření náležitě použít i v próze — za předpokladu, že člověk pamatuje (což se Wordsworthovi občas nepodařilo), že slovosled je v angličtině integrální součástí významu. Test se tedy netýká jen toho, zda mohou být tatáž slova použita, ale zda mohou být použita ve stejném sledu. Od Wordsworthovy břitké analýzy příčin špatné poezie měl výraz „básnická řeč“ sklon ponechávat si pohrdlivou příchuť, a zejména z tohoto důvodu jsem na první stránce této knihy doplnil do definice slova „nebo jsou-li takto zjevně zamýšlena“.

Avšak brzy poté, co se tato falešná „básnická řeč“ etablovala jako móda, začala z téhož důvodu samu sebe ničit. Samotné slovo „móda“ implikuje změnu, a tak absence změn a pohybu, které, jak jsme viděli, jsou nepostradatelné pro potěšení a ocenění, nyní vede přesně k onomu pocitu, který jsem měl, když jsem na posezení přečetl příliš mnoho balad (II, 3). A tak se stalo (když byl velký nedostatek velkých básníků), že skutečná inspirace, výraz duchovní zkušenosti z první ruky, prorazila skořápku poetických póz ztělesněných v módní řeči okamžiku, a máme tu „návrat k přírodě.“ Jedna americká autorka o tomto období mezi Miltonem a Wordsworthem poznamenává, že „skončilo hromadným zrušením „básnické řeči“ a návratem k mluvenému jazyku“. A dodává: „Obvykle si nepřipomínáme, že to začalo stejným způsobem.“⁷⁵

Můžeme lehce pochybovat, zda téměř každá básnická móda (abychom užili slovo, které si uchovává triviální podstatu této záležitosti) nezačíná jako návrat k přírodě, nebo jinými slovy jako návrat ke snaze o vyjádření opravdového poznání. A takový návrat k samotné přírodě, takové prolomení skořápky *staré* básnické módy, které je jasně v protikladu ke konzervativismu, může být nicméně velmi úzce spojeno s archaizací. Pravá archaizace znamená vracet se k něčemu staršímu a nikoli stát na místě, a jestliže ji prozkoumáme blíže, zjistíme, že obecně znamená pohyb směřující k jazyku na ranějším stupni jeho vývoje. Doufám, že již není třeba říkat nic dalšího o důvodech, proč jazyk ve svém ranějším stádiu vhodnější pro básnický výraz, nebo proč může návrat tímto směrem do určité míry korespondovat s návratem k „přírodě“. To, že tyto dva návraty jdou často ruku v ruce, je patrné z dějin evropské literatury.

[4]

Archaizace, ať již gramatická nebo výběrová, přijímá dvě základní podoby, které zde nazvu knižní a hovorovou. Knižní archaismus křísí z akademického vědění ta slova a formy, které se přestaly úplně používat. Tak Spenser, aby vyjádřil ducha bájného rytířství a oddanosti, jenž sám ztělesňuje středověk, *viděný ovšem z perspektivy pozdějšího vědomí*, považuje za přirozené pracovat s jazykem částečně starobylým a částečně jím vynalezeným, jehož hlavní charakteristické rysy bezpochyby čerpá z anglického jazyka, kterým se mluvilo několik století před ním. Tak také Dryden, jak poznamenal Gray ve svých dopisech, vydobyl ze zapomnění mnohá dávná slova. A mimochodem, jelikož mnohá z nich dnes (pravděpodobně z toho důvodu, že je vzkřísil) již nemají archaickou příchuť, je zajímavé

⁷⁵ M. L. Barstow, *Wordsworth Theory of Poetic Diction*, s. 24.

se pokusit, když čteme Drydena, vzkřísit právě onen účinek, který musel dopadat na jeho současníky.⁷⁶ Nakonec romantická obnova se svou dvojí vášní pro přesné pozorování přírody a pro prohrabování se středověkými slovy — slovy, jejichž významy nebyly v osmnáctém století semlety abstrakcí — je nejochotnějším příkladem této knižní archaizace.

Vedle toho je třeba postavit hovorovou archaizaci, která pracuje se slovy a formami, které se v dané době užívají v mluvené, ale nikoli v knižní řeči. Spisovatel prózy, jehož látka je prozaická, se nesmí nikdy vzdálit příliš daleko od mluveného jazyka, a bylo trefně poznamenáno, že zvyklost dobrého rozhovoru má pravděpodobně co dělat s nárůstem onoho jasného a prostého prozaického stylu, který korunoval literární slávu osmnáctého století. Ale jelikož básníci, na rozdíl od prozaiků, se učí více od jiných básníků, a jsou — vyjma velkých básníků — konzervativní, mají sklon ztrácet kontakt s mluveným jazykem svých současníků. Tento jazyk pak zvláště mezi prostou a nesofistikovanou částí populace, která se drží přírodě blíže díky samotným potřebám živobytí, obvykle představuje do určité míry ranější fázi knižního jazyka, jehož významy předtím prošly procesem abstrakce, která je jak příčinou, tak následkem rostoucí intelektuální vybroušenosti knižního jazyka, tak že se nyní odlišuje od „lidové mluvy“. Ani tam, kde tomu tak není a lidové výrazy, za nimiž básník spěchá v zájmu života, mají pozdní původ — jako je tomu například v případě některých slangových výrazů — není nerozumné používat slovo „archaismus“, ačkoli je tato část jazyka samozřejmě *mladší* než ta druhá, tj. je blíže svému prameni. Musíme správně chápat, že archaismus nevolí slova stará, ale mladá. Lze namítnout, že význam výrazu *archaismus* zde sahá až příliš daleko; odpovědí je pochopitelně to, že jen díky tomuto záměrnému rozšíření je možno vtělit do významu vztahu dosud nepochopené či nezdůrazňované.

Takové povahy byla hovorová archaizace Danta a vpravdě všech oněch evropských básníků, kteří jako první opustili latinu ve prospěch svých rodných jazyků. Stejně jako bylo konzervativismem udržovat tak dlouho latinu jako literární jazyk Evropy, můžeme nazvat archaizací to, co konečně chápe a vítá básnické hodnoty, svěžest, dotek přírody, bez něhož by nebylo žádné pravé moudrosti, v mladých jazycích románských či v barbarských nelibozvucích severského plemene.

Ve Francii, zdá se, Ronsard a Du Bellay zkombinovali oba druhy archaizace, zatímco Malherbe v sedmnáctém století prosazoval hovorovou mluvu s tak dobrou vůlí, že ve své rodné zemi takřka zrušil celý rozdíl mezi prozaickým jazykem a jazykem poezie.⁷⁷ Následkem toho bylo během osmnáctého století pro francouzské spisovatele těžké být buď výslovně poetický, nebo prozaický. Nejlepší francouzské verše představují bytostně prozaický styl setrvávající tak blízko básnického stylu, jak je to jen možné. To směřuje ke stylu vylíčenému v kapitole VII, 6, jímž básník ve skutečnosti běžnému „pokroku“ jazyka napomáhá, místo aby se mu protivil. Avšak v anglické literatuře, jakkoli všichni velcí básníci pracovali instinktivně více či méně s hovorovou archaizací, neexistovalo

⁷⁶ *Array, boon, furbished, crones, wayward, smouldering* patří mezi příklady, které dává Gray v dopise R. Westovi (1742). Nicméně *Nový anglický slovník* má citace většinou mezi Drydenem a Shakespearem.

⁷⁷ Srv. Citaci Greyova dopisu v části I této kapitoly. „Cette simplicité preque banale des terms employés lui [Malherbe] faisait dire que les crocheteurs du Port au Foin étaient ses maîtres en fait de langage“ Petit de Julleville, citován M. L. Barstowovou (viz výše).

To je příznačné pro stav, v němž se anglická literatura přibližně v téže době nacházela (tj. přibližně před „návratem k přírodě“, který kulminoval Popem a jeho následovníky), že se Královská společnost musela obracet pro srozumitelnost k jazyku „řemeslníků, venkovanů a obchodníků“. Navíc tento fakt naznačuje, že v současnosti rychle narůstající rozdíl mezi významy dvou slov *věda* a *vědění* nelze přepisovat původním a básnickým zakladatelům této instituce.

nic z oné záměrné či systematické přirozenosti, jíž se odlišují italské a francouzské literární dějiny až do Wordsworthových časů od dějin anglických.⁷⁸

Tato velká hnutí archaizace, jež se současně navracejí k přírodě, uvádějí do života, jak lze předpokládat, velcí básníci. Vedou je básníci, kteří mají co říci, jinými slovy, kteří mají co dát. To oni se zbavují staré „básnické řeči“ v onom bezcenném smyslu a není jejich chybou, že to, co tvoří, se může stát posléze novou formou takové řeči. Jejich jazyk, vzdálený módě, často zprvu jen ztěží dochází sluchu. Pro kritika, stejně jako pro menšího básníka (oba se vyskytují často i v témže těle) musí mít poezie již předem zavedený styl, aby ji mohli ocenit. A obvykle to nechce nic než čas, aby se nový styl prosadil prostřednictvím živějších a originálnějších duchů, než konečně obdrží povolení ze strany pedantů a literárních snobů. Z toho důvodu se tak často stává, že sláva velkých básníků je až posmrtná. Oni musí, jak řekl Shelley, vytvořit vkus, dle něhož jsou pak oceňováni; do doby, než se jim to podaří, je z podstaty věci nutně stále obtížnější výběr slov, nový význam a způsob řeči, který s sebou přinášejí, jako mlýnský kámen autority visící kolem krku svobodného výrazu. Když si dosadíme náboženské dogma za literaturu, nalezneme stejně nekonečný antagonismus mezi prorokem a knězem. Jak nemá tvrdá slupka nenávidět a zavrhovat dosud nenarozený život, který ji zevnitř rozlamuje? Jak nemá cítit matka bolest?

⁷⁸ V naší vlastní době jsme svědky úspěchu na menší ploše v případě dramatika J. M. Synge.

XI. Podivnost

Často se vynořuje otázka, zda jsou básníci dobrými kritiky. Je to výhoda, ptáme se, aby byl kritik sám tvůrčí? Ti, kdo si myslí, že nikoli, poukazují na to, že mocná představivost básníka může být snadno podnícena nějakou zkušeností, jejichž umělecké přísady jsou samy o sobě triviální, nebo neexistující, takže básník-kritik může zaměnit svůj poetický přínos za onen původního autora. „Tipperary“⁷⁹ hraná na flašinet jej může dojmout více než Devátá symfonie; ať se tedy střeží vyjadřovat se k hudbě. Na druhé straně před nebásnickým kritikem se otevírají opravdu děsivé propasti. Jelikož jeho základní úlohou je rozumět, vyplývá z toho, že prozaické síly smrti jsou v něm zvláště silné. Tudíž, pokud jeho nekonečné posudky neoživuje jeho vlastní tvůrčí síla, hrozí mu, že ztratí veškeré souznění se samotnou poezií, s oním beztělesným oceánem života, z něhož veškeré umění pramení. Ba dokonce se může uzavřít víře v něj. Čistě prozaický pohled totiž nevidí nic jiného než výsledky. Neví nic o tom, jak věci vznikají, zná pouze věc, která vznikla. Nedokáže si uvědomit tvary. Vidí přírodu — a rád by tak viděl i umění — jako řady mechanicky uspořádaných řady faktů. A fakta jsou *facta*, věci již vytvořené a minulé.

Z toho plyne, že kritik, který není tvůrčí, nemůže být nikdy náležitým vykladačem (VIII, 4), může být pouze *sběratelem*. A jak plyne čas a mateřské prameny poetické inspirace, které jej přiměly ke kritice, vysychají, stává se jeho kritika pouhou honbou za subtilními dojmy a vybranými chutěmi, a pak jejich pěkným tříděním na základě dojmů a chutí, z nichž se těšil v minulosti. Vynalézá epiteta jako *dantovský*, *dickensovský* nebo *shakespearovský*, aby jej uchránila před úskalími interpretací, a ty začínají být stále méně důležité, jak zpracovává stále menší a menší umělce, až nám nakonec jeho dílo nepoví nic o svém předmětu, za to příliš mnoho o jeho autorovi.

Nicméně bychom si měli položit otázku, proč je vykladač díla nezbytný a žádoucí. Odpověď na tuto otázku se skrývá v povaze inspirace. A mělo by být zjevné, že čím lépe jsou tyto dva principy vyváženy v samotném básníkovi, tím více má svoji inspiraci pod kontrolou, a tím méně je vykladač nutný. Dokonalý básník by sám sebe vyjádřil dokonale. Vykladače potřebujeme kvůli těm autorům, u nichž je racionální prvek příliš slabý vzhledem k poetickému principu, jejichž kritické vědomí je jejich inspirací utlučené. Tyto autory lze přirovnat k věštcům, které většina společností uctívala, dříve než dospěla k rovnováze mezi racionálním a poetickým principem, kdy onen poetický — neindividuální princip stále dominoval. Tak Platón poznamenává v *Timaiovi*, že věštcí potřebují „proroky“, aby vyložili jejich významy: „Nikdo nepřichází ve styk s věštěním božským a pravdivým při dobrém rozumu,“ vysvětluje, „nýbrž buď ve spánku, kdy jeho rozumová schopnost jest spoutána, nebo v nemoci anebo když jest u vytržení, způsobeném nějakým entuziasmem.“⁸⁰ A dodává, že úkol zapamatovat si vizi a porozumět jí, ať již se odehrála za bdělého stavu či během spánku, je rezervován pro rozum a plné vědomí, zatímco sám věstec, pokud je stále nepřičetný a setrvává v inspiraci, nedokáže své vize a svá slova posoudit.

Tato neschopnost posoudit a vyjádřit sebe sama ale není ctností moderního básníka. Poezie v naší době nepřímou zahrnuje vyjádření, a proto i posouzení. Tudíž pro nás je dokonalý básník také dokonalým kritikem. Zůstává nicméně kritická interpretace nedokonalé poezie; stále je spousta práce pro opravdového kritika. Ovládnuté a od základů zdravé vědomí, jemné souznějící imaginativní poro-

⁷⁹ Autor míní známou píseň „It's a Long Way to Tipperary“ (pozn. překl.)

⁸⁰ Přel. Filip Karfík. (pozn. překl.)

zumění, nikoli pouze lidské přirozenosti v běžném smyslu, ale přirozenosti inspirace a její role v lidském vývoji — to je náležitá výbava seriózního kritika, to jsou jeho první zbraně, které musí uplatňovat při svém těžkém úkolu rozlišování mezi opravdově poetickým a pouze estetickým — nebo řečeno volněji — mezi velkou poezií a pouhou poezií. A během tohoto úkolu bude konfrontován s *podivností*.

[2]

Potřebujeme několik dalších poznámek o skutečnosti, poznamenané takřka zkraje této knihy, že téměř jakýkoliv druh podivnosti může vyvolat estetický účinek, tj. účinek, jenž, jakkoli chatrný, je kvalitativně stejný jako u vážné poezie. Na základě zkoumání zjišťujeme, že podivnost musí mít *vnitřní* důvod, musí být pociťována, jak vyvstává z jiné roviny či jiného modu vědomí, a nejen jako pouhá výstřednost výrazu. Musí to být podivnost *významu*. Kdybych tedy vymyslel nesmyslné slovo *hexterabonto* a zasadil je do verše, nedokázalo by k estetickému účinku přidat nic (vyjma zvukové kvality).

Navíc je podivnost, jak jsme viděli, součástí poezie, s níž je nejtěsněji spojeno skutečné *potěšení* z rozumění — starý autentický záchvěv, který je tak silný, že připoutá člověka na nějaký čas ke knihovně a ve skutečnosti mu brání růst v poznání. To je „element podivnosti ve veškeré kráse“, jehož si tím či oním způsobem všimli mnozí kritici. A právě tak platí, že v největší i nejmenší poezii, má-li vyvolat potěšení, musí být přítomen. A opačně, kde je přítomen, tam je estetický účinek. Tak jsme na příkladu I viděli, jak mají komické sémantické zápasy pidžin angličtiny svoji estetickou hodnotu, a tento druh podivnosti rozhodně nenalezneme jen na jižní polokouli. Aristoteles ve své *Poetice* ukazuje, že zná estetickou hodnotu „neznámých slov“,⁸¹ mezi něž zařazuje „cizí výrazy“;⁸² aby se uchovala řeč nad „běžnou“⁸³ úrovní; každý, kdo se učil cizí jazyk poté, co dospěl do věku, kdy dosáhl jistého stupně estetické dospělosti, ví, že estetické potěšení pochází z uvažování nad zcela obyčejnými výrazy zformulovanými cizími idiomy. Je pak důležité si všimnout, že toto estetické potěšení nepochází ze srovnávání různých způsobů, jak říci stejnou věc, ale spíše z uvědomění, že se tu říká věc trochu jiná.

[3]

V dějinách anglické poezie sehrál fakticky prominentní roli jistý cizozemský element, který zasáhl původního génia. Kdo může říci, kolik z oné jemné svěžesti a voňavosti, která se vznáší nad Chaucerovými nejrozkošnějšími verši, je důsledkem přítomnosti všech oněch francouzských slov, která byla v angličtině využita poprvé v pasáži, kterou čteme, a jež byla téměř všechna vzhledem k jazyku nová? A jakkoli si žádný jiný anglický básník nemohl půjčovat tolik cizích slov, byl i tak opakovaně tento cizojazyčný element dostatečně silný, aby byl na pozadí génia našeho vlastního jazyka vnímán jako idiomatický. Gray ve svém dopise Whartonovi⁸⁴ skutečně rozlišuje mezi dvěma francouzskými a italskými školami své doby a Chaucerovou poezií a je příznačné, že (zvláště

⁸¹ γλώτται

⁸² ξενικοί λόγοι

⁸³ ἰδιωτικόν

⁸⁴ 15. dubna 1775.

v alžbětinské době) tolik naší poezie se skládá z překladů z francouzštiny, které jsou nezřídka lepší než originály.

[4]

Existuje řada dalších příkladů těchto zpola nahodilých druhů podivnosti, mezi něž můžeme zařadit různá slova vzata v minulosti — zjevně nikoli, protože jsou starší, ani z jiného rozpoznatelného důvodu — za *poetická* v protikladu k *prozaickým* slovům označujícím tutéž věc. V myslí se snadno vynoří slova *slumber, bale, dire, billow* a existuje řada dalších příkladů. Často zjistíme, že tato slova přežila v nářečích. Lze se tudíž ptát, zda v některých případech jim jejich poetické schválení nebylo přiřčeno na základě čistě náhodných okolností. Takový souhlas se „vpuštěním“ nějakého slova do oběhu je v dějinách jazyka dobře známým fenoménem, zvláště tam, kde se stane, že je nějaké slovo prakticky synonymem. Tudíž v době, kdy se takové slovo jako *slumber* poprvé objevilo v běžné konverzaci, jeho výskyt v baladě nebo díle nějakého lokálního básníka bezpochyby vyvolal u jiných básníků potěšení z podivnosti, a tak je pokoušelo, aby je použili i ve svém díle.

[5]

Mnohem promyšlenější a pozdější je zavedení jisté skupiny slov, která bych nedokonale popsal jako *technická*. To byl účinek, v němž si libovali zvláště metafyzičtí básníci a dlí v tom nepopiratelné kouzlo. Když George Herbert hovoří o tom, že přinese své srdce Pánu jako *mísu ovoce*, nebo když popisuje:

*When God at first made man,
Having a glass of blessing standing by,
„Let us“ said He, „pour on him all we can; ...“*

pak výskyt těchto hladkých, chladných, fabrikovaných kusů v takovém okolí přináší čarovnou atmosféru, která je zvláštní i dojemná. Herbert se často pokoušel o tento účinek dokonce i v názvech svých básní. *The Collar* (Obojek), *The Pulley* (Kladka), *The Bag* (Brašna), to vše jsou názvy jeho lyrických básní, jejichž skutečným, bezprostředním tématem je vztah Boha a člověka. Wordsworth vytváří obdobnou atmosféru v následujícím nádherném čtyřverší z básně *The Reverie of Poor Susan*:

*Tis a note enchantment; what ails her? She sees
A mountain ascending, a vision of trees;
Bright volumes of vapour through Lothbury glide.
And a river flows on through the vale of Cheapside.⁸⁵*

A v naší době je v próze i poezii G. K. Chesterton mistrem stejného účinku, který může být popsán jako umění soustředit pozornost na známou věc tím, že ji necháme vyniknout na neznámém pozadí.

Tento prostředek zasahuje duši způsobem, který zřejmě neadekvátněji vyjadřuje francouzské sloveso *frapper*. Obdobného účinku je dosahováno poněkud odlišným způsobem použitím slov, jež jsou ve striktním smyslu *technická* jakožto součást žargonu určitého umění či řemesla. Malherbe, který řekl, že využil jazyka „zloděju“, zkonkretizoval tento svůj postoj doplněním, že „pouze do té

⁸⁵ *Písničku zázračnou; co je v ní? Přivolá
horský svah s vidinou stromů kol dokola,
z bělavých kotoučů Lothbury prosvítá,
cheapsidským korytem říčka se proplítá.* (překl. Jarmila Urbánková) (pozn. překl.)

míry, v níž je obecně srozumitelný“; avšak Dryden se takovému negativnímu systému výběru vysmíval, a vychloubal se tím, že se „nestyděl naučit něco o jazyce od námořníků“. A lodní doprava nebyla jedinou živností, jejíž slovník k němu takto promlouval; jen málokdo by dnes popřel vybraný účinek veršů z básně *St. Cecilia's Day*:

*From harmony, from heavenly harmony,
This universal frame began:
From harmony to harmony
Through all the compass of the notes it ran,
The diapason closing full in Man.*

Nicméně Johnson Drydena za použití tak technického výrazu jako je *diapason* kritizoval, protože „všechny vhodné pojmy umění by měly zapadat mezi obecné výrazy, jelikož poezie je mluvou obecného jazyka“.

Zde musíme jemně, avšak pevně trvat na tom, že Johnson se zoufale mýlil, pokud „obecným“ nemínil prostě „srozumitelné“. Jestliže se totiž básníkům na těchto slovech něco zamlouvá kromě jejich podivnosti, pak to, že *nejsou* obecná. Vyjadřují tak blízce, jak to jen nějaké slovo umí, konkrétní, specifickou věc, a nikoli abstraktní, obecnou ideu. Teorii této záležitosti jsme již částečně promýšleli a rozvineme ji dále v jedné z příloh: ale může být cenné poukázat zde na instinktivní tíhnutí básníků a dalších lidí užívat obecné pojmy u věcí, které neznají či jimi opovrhují, nebo u nichž nedokážou rozpoznat žádnou poetickou hodnotu, a konkrétní pojmy — dokonce i technické — u věcí, jež je skutečně inspirují. Láska je původcem důvěrného poznání; protože to, co milujeme, není nudné, ale rozkošné, když to podrobně pozorujeme.⁸⁶ Wordsworthův „dopravní prostředek“ byl již citován: člověk si říká, co Dickens vytvořil z téměř stejného druhu přepravy a jídelního stolu, který je pro Wordswortha pouze „společenskou tabulí“. Pope na druhé straně zobecnil louky, jež Wordswortha nikdy neunavilo popisovat v rozkošných detailech, takovými frázemi jako „kvetoucí louka“, zatímco věci na Belindině toaletním stolku obdařilo jeho pero vlastními jmény.

To vše je jakási odbočka, jelikož otázkou zde není hodnota přesných či technických slov v jejich vlastní sféře, ale jejich účinnost, jsou-li používána mimo ni. Poetickou hodnotu technických výrazů a zvláštní jazyk vědy, umění či obchodu — hodnotu, můžeme říci, často mimořádně vysokou — neocení *habitué*, ale člověk odjinud. Žádný opravdový milovník poezie a slov nemůže vzít do ruky knihu o botanice či metalurgii a číst o *výtrusech* a *tobolkách* a *kopinatých* listech, o *perletovém* a *hedvábném* lesku, aniž by se necítil poeticky obohacen takovou částí nového slovníku, která má skutečně vliv na jeho přítomné vědomí přírody. A ani nedokáže naslouchat kroužku nadšenců — námořníků, golfistů, radiotechniků, herců atd. — když se idiomaticky prohánějí na svých koníčcích ve všech oblastech života, aniž by nebyl potěšen, aniž by ve výsledku byl (aspoň nakrátko) *frappé*.

[6]

Ještě jednou bych rád zdůraznil, s rizikem, že se budu nezáživně opakovat, že tato estetická hodnota podivnosti se překrývá (nikoli splývá) se starým a příslovečným moudrem, že důvěrná známost plodí opovržení. Podivnost není korelátém k úžasu, protože úžas je naší reakcí na věci, jichž jsme si vědomi, ale kterým úplně nerozumíme, nebo jim rozumíme méně, než si myslíme. Element podivnosti v kráse má opačný účinek. Vyvstává ze setkání s odlišným druhem vědomí, které však není

⁸⁶ Zášť, jako je tomu v případě satiry, nebo jakýkoliv jiný silný pocit může vést k podobnému výsledku. Je to skutečně lhostejnost, která sama přijímá zobecnění jako dostatečné.

natolik vzdálené, abychom je nemohli částečně sdílet, a vskutku v této souvislosti právě to implikuje samo slovo „dotek“. Ve skutečnosti podivnost probouzí úžas, když jí nerozumíme, a estetickou představivost, když jí rozumíme.

XII. Závěr

[1]

Různé příklady podivností, které jsme právě citovali, byly svým způsobem nahodilé a triviální povahy. Ale jak jsme viděli, existuje druh podivnosti, který není vůbec nahodilý a který bez ohledu na ostatní může vždy vznikat, když se tvůrčí imaginace spojí s kritickým intelektem. V opravdu striktním smyslu slova se domnívám, že bychom měli dále rozlišit skutečně *poetickou* podivnost od podivnosti pouze *estetické*. Tento druh podivnosti tolik nezávisí na rozdílu mezi dvěma druhy vědomí či náhledů, jako na aktu stávání se vědomým. Je to chvilkové porozumění poetickému racionálním, v něž se následně poetické, samo jsouc věčně v procesu vznikání, věčně proměňuje. Právě to bych označil za čistou poezii. To je vlastní měsíční svit naší existence, pravdivý a vždy se opakující původce podivnosti, to je čirá idea podivnosti, jíž se ty ostatní, poskvřené osobními nahodilostmi, pouze nedokonale blíží. Právě tato podivnost dává velké poezii její „nutnost“ a odlišuje ji od tisíců líbezných drobnůstek, kterým se běžně dovoluje, aby byly poetické, aniž jsou velké — drobnůstek, jimž bych ve chvílích přesnosti přiznal toliko, že jsou estetické. A jelikož mysl coby poznání existovala jako život a význam dříve, než si samu sebe uvědomila, nejen činnost velkých básníků, ale i samotný časový odstup někdy postačí, aby byl příčinou této archetypální podivnosti.

[2]

Význam života nepřetržitě vysychal, jakoby ponechán v lidské mysli k odumření působením čistě diskurzivní intelektuální aktivity, jejímž nezbytným nástrojem je jazyk, vybudovaný na základě působení smyslových vjemů. Tato diskurzivní aktivita je neoddělitelná od lidského sebe-uvědomění, z jehož pozic pak zabíjela jak všechny dané významy, jejichž ozvěnu si zachoval jazyk ve svých raných stádiích, tak významy, které svou pozdější tvůrčí metaforickou aktivitou zasadili do jazyka básníci. „Jazyk“, napsal Emerson v záblesku poznání, které obsahuje prakticky vše, co bylo popsáno na těchto stránkách, je „zkamenělá poezie“.

Živá poezie na druhé straně — přítomné vzrušení estetické představivosti — se rozzáří pouze tehdy, když je normální pokračování tohoto procesu narušeno tak, že se vytvoří trhлина, a ranější přímo zapůsobí na pozdější — živější zapůsobí na vědomější. To je ospravedlnění archaizace; a k úvaze o oné techničtější archaizaci, kterou jsme probrali výše, by dějiny poetického jazyka přidaly jistý díl, který například v anglické literatuře sehrál roli celkové obrody starších modů vědomí. Z této perspektivy by znovu přistoupily k renesanci a romantismu a k dílům jednotlivých básníků, jako byl Keats, jehož básnický charakter je téměř neoddělitelný od vlivu, jež měl na jeho moderní představivost řecký mýtus. Dále by mohly dobře pokračovat studiem opětovného vynořování jistých jednotlivých proudů živoucího významu, jako samotné řecké mytologie, platonismu, esoterického křesťanství; i to, jako poezie svěže rozkvetla na různých místech, pokaždé když takovéto proudy prorazily.

[3]

Mnozí kritici — mezi nimi i Johnson a Coleridge — kteří zdůrazňovali, že základním cílem poezie je podnítit potěšení, byli k tomuto stanovisku bezpochyby částečně vyprovokováni v reakci na plytce

didaktický přístup. Avšak v jejich přístupu zůstává hluboká pravda. Pokud není potěšení primárním cílem, pak je každopádně výborným testem či známkou⁸⁷ přítomnosti poezie. Vždyť co je naprosto nezbytné k přítomné existenci poezie? Pohyb. Moudrost, kterou může poezie přinášet, může zůstat načas stranou, ale poezii vždy objevíme tam, kde se míří k životu, a proto pohyb, přítomnost. A viděli jsme, že zkušenost estetického potěšení prozrazuje skutečnou přítomnost pohybu, dokonce i tehdy, když je jeho příčina nahodilá, dokonce i tehdy, když jsme si my sami přivodili obtíže předstíráním, že jsme zapomněli, kdo jsme a co víme. Avšak bez pokračující existence poezie, bez stabilního přílivu nového významu do jazyka, by dokonce i poznání a moudrost, které poezie přinesla v minulosti, vyschla v druh mechanického výpočtu. Velká poezie je progresivním vtělením života ve vědomí. Odtud absolutní hodnota estetického potěšení jakožto kritéria; protože než ji dokážeme cítit, musíme si být vědomi na jistém stupni jejího aktuálního postupu — nikoli pouze jejích výsledků. Nad neustálou evolucí lidského vědomí, která se otiskuje do proměn jazyka, se vznáší duch poezie, neschopen se usadit. Pouze když se povzneseme nad ony změny, takže je spatříme jako přítomný pohyb, pocítí naše rozrušené duše lehoučký tepot a teplo pírek, které nám prozradí, že se nás dotkl. Pouze když se pozvedneme z pohledu na stvořené k pohledu na tvoření, zachytí naše smrtelnost na okamžik hudbu otáčejících se sfér.

⁸⁷ Viz stranu 18.

Příloha I

Poznámka ke kapitole II

Necítil jsem se povolán stanovit přesný rozsah, v jakém lze formulaci „pocífovaná změna vědomí“ aplikovat i na ostatní umění, ačkoli pevně věřím, že má význam pro všechny jeho druhy. Poezie se od všech svých sester liší v jednom významném ohledu, že (pomineme-li její zvukové kvality) vědomí je zároveň skutečnou *látkou*, s níž pracuje. Vědomí je pro ni tím, čím jsou různé prostředky (mramor, barvy) pro jiné druhy umění; protože slova sama nejsou než *τὼν ἐν τῇ ψυχῇ παθημάτων σύμβολα* — symboly vědomí.

Avšak pro „oceňování“ přírody se tento pojem přísně vzato nehodí. Příroda je takto „oceňována“ pouze zrcadlením v umění, jak skutečně naznačuje užití uměleckých slov pro oblast přírodních krás: *romantický, scénérie, malebný* atd. Neobdivujme to, co sami vidíme, ale to, co v krajině viděli Corot nebo Turner, nebo ilustrátor našich oblíbených pohádek. Avšak přímé estetické potěšení v přírodě pochází z našeho samostatného rozšíření vlastního vědomí v intuici: jako bychom si četli báseň, kterou jsme právě napsali.

Příloha II

[1]

Lze snadno namítnout, že některá slova, jako *abstraktní, konkrétní, subjektivní* apod., byla v této knize užívána způsobem, který vyvolává otázky, či přinejmenším bez dostatečně jasného označení, co vlastně znamenají. Ačkoli věřím, že jejich význam se v samotném textu postupně vynořil — pokud byl ponechán vcelku — rád bych se ve zbylých přílohách pokusil hutnějším způsobem vysvětlit, co jsem zamýšlel těmito ambivalentními symboly sdělit.

Objasňuji-li podobu této konkrétní přílohy II, mohu snad dodat, že v případě *abstraktního* a *konkrétního* se mi zdálo jako nejlepší způsob, jak osvětlit jejich význam, vztáhnout to, co jsem zde řekl o přirozenosti vědomí, k nějakému dobře známému intelektuálnímu systému. S tímto rozhodnutím jsem proto uchopil Lockův *Esej o lidském porozumění* a Kantovu *Kritiku čistého rozumu* a pokusil jsem se zaznamenat přesně místa, kde se mé vlastní premisy a závěry odlišují od těch jejich. Vybral jsem Locka, dílem protože je Angličan, a dílem proto, že se mi zdá, že historicky jeho *Esej* skutečně znamená velmi důležitý první krok v rozvoji oněch intelektuálních premis (premis jsou to až dnes), které způsobily, že je pro západní myšlení tak těžké uchopit pravou povahu inspirace. Zatím jsem tyto premisy pouze naznačil slovy jako *abstrakce* (užito ve volnějším významu) nebo *logomorfismus*.

Kanta jsem si zvolil, protože při všem jeho opovrhování Lockem se mi jeví, že *Kritika čistého rozumu* byla jedním z nejúčinnějších intelektuálních faktorů v konečném uchopení těchto premis v myslích takřka celého západního světa. Není to pouze záležitost všeobecně přijímaného postavení, ačkoli je skutečně mnohými oceňován jako Aristoteles post-křesťanského myšlení; souhlasím se Steinerem (jehož *Filosofii svobody* a *Pravdě a vědě*⁸⁸ vděčím za mnohé) v tom, že vidím jeho vliv jako nepovšimnutě mnohem rozsáhlejší. Kolik dětí, říkám si, je dnes již v raném věku informováno třeba starším bratrem nebo nějakým průvodcem, filosefem a kamarádem, že to, co vidí a cítí, není „příroda“, ale aktivita jejich vlastních nervů? Ačkoli to není Kantova nauka, je to vulgární fyziologický odraz jeho myšlení. Není třeba ani moc velké fantazie k tomu, abychom si představili ducha z Königsbergu, jak se nad námi vznáší a vplétá se do myšlenek lidí, kteří Kantovo jméno nikdy neslyšeli; a tento nepřímý vliv může být dokonce silnější než jeho vliv na ty, kdo jsou přímo obeznámeni s jeho knihami — a možná je odmítají. Croceho poctivými slovy: „Kantova nauka je v celém moderním myšlení imanentní.“

[2]

Slovo *abstraktní* by vzhledem ke slovům a významům nemělo být těžké definovat, protože na něm z definice samé není nic odpudivého. Vskutku je zcela korektní říci, že význam slova je abstraktní v míře, v jaké je definovatelný. Definice slova, kterou nalezneme ve slovníku — pokud není tlumočena synonymem či metaforou nebo ilustrována citací — je jeho nejabstraktnějším významem. A jestliže jsme připraveni, pokud užíváme toto slovo v myšlení nebo řeči, tak jako Pascal ve svém *Esprit Géométrique* nahradit slovo jeho definicí a „zbavit je veškerého přidaného významu“, pak mluvíme a myslíme abstraktně. Tudíž když myslíme *zlato* a dokážeme toto slovo v každém bodě své-

⁸⁸ Byly přeloženy do angličtiny a publikovány v jednom svazku pod názvem *The Philosophy of Spiritual Activity*.

ho myšlení nahradit za „vzácný, žlutý, nerezivějící, měkký, tvárný kov vysoké specifické hmotnosti“, pak je naše myšlení o zlatě relativně abstraktní. Čistě abstraktní výraz — který, s možnou výjimkou čísel,⁸⁹ nemůže nikde existovat — je znamením označujícím nikoli věc nebo bytost, ale fakt, že identické počítky byly zaznamenány při dvou či více příležitostech. Ve skutečnosti je to *klasifikace* smyslových vjemů. Čistě abstraktní myšlení dovedené ke svým logickým závěrům je tedy počítající, jak si to uvědomil Hobbes, který popsal veškeré myšlení jako sčítání a odečítání, a Leibnitz, který spatřoval samotný vjem jako druh nedokonalé myšlenky, a popsal jej jako „nevědomé počítání“.

Jak jsme poznamenali v kapitole III, 2, význam téměř každého slova může být *zdánlivě* vykládán na základě etymologické analýzy v pojmech čistě smyslových vjemů. Řekněme v důsledku, že každé slovo, pokud je vykládáno, aby „znamenalo“ samotný vjem, je *materiální*; pokud je vykládáno, aby znamenalo skutečnost opakujících se vjemů, je *abstraktní*; pokud je vykládáno, aby znamenalo vjemy i skutečnou, byť nepostřehnutelnou souvislost mezi nimi, je *konkrétní*. Lze bez větších obtíží ukázat, že první výklad je prostě plodem zmateného myšlení, zatímco druhý je možný, avšak je ekvivalentem počítání.

Když se na první pohled jeví, že nějaké označení zcela opouští fyzický svět, jako je tomu v případě slova *ctnost*, zjistíme, pokud je považujeme za podléhající „vědecké“ definici — nakolik jeho význam je pro nás abstraktní — že se dá redukovat na výrazy vnímání a počítání. Tudiž, i když nazveme *ctnost* „impulsem“ k vykonání nějakého činu, zůstane nám úkol definovat tento impuls; zanedlouho se dostaneme k „vyvíjení tlaku“. Ale co může být tlak jiného než síla, tj. nějaké *x*, abstrakce definovatelná pouze pomocí pozorovatelných vyčíslitelných účinků? I když se vzdáme tohoto pokusu o čistou definici (tj. čistou abstrakci) a trochu si vypomůžeme metaforou, že uznáme existenci „morálního světa“ nevnímání pro smysly, stále nebudeme schopni *definovat* *ctnost*, vyjma jejích pozorovatelných následků. Je zapotřebí mnohem vydatnější aktivity imaginace, aby pojem „*ctnost*“ ve své zářivé a praktické skutečnosti zazářil v jedné mysli na základě podnětů jiné mysli. A totéž platí pro zlato.

Výtečným příkladem jazyka na pokročilém stupni abstrakce je angličtina, jak se ji pokusil interpretovat Locke. Jeho definice jsou dokonalé modely abstraktního myšlení; došel tak daleko, že tuto svoji definující činnost připisoval původnímu člověku jako proces, kterým vznikl jazyk:

„Jedno z Adamových dětí, potulujíc se po horách, si povšimlo zářivé látky, která potěšila jeho zrak. Přineslo ji domů Adamovi, a ten, poté, co nad ní uvažoval, shledal, že je tvrdá a má zářivě žlutou barvu a mimořádnou váhu. To jsou pravděpodobně všechny jakosti, kterých si zprvu povšiml; abstrahovav tuto komplexní ideu, sestávající se z látky, která měla tuto zvláštní zářivou žlutost a vážila velmi mnoho v porovnání se svým objemem, nazval ji zahab,⁹⁰ aby tak pojmenoval a označil všechny látky, jež mají tyto smyslové kvality.“⁹¹

To je to, co mám na mysli, když mluvím o „logomorfismu“ coby *historickém* klamu. Jak uvidíme níže, může to být ovšem také klam psychologický.

⁸⁹ Arabská číselná soustava, jejíž prakticky celý význam tkví v řádu, tedy uspořádání číslic, poskytuje zajímavý komentář k paralelnímu vývoji v jazyce směrem k pevnějším slovnímu pořádku a abstrakci významu. Viz kapitolu V, 3, atd.

⁹⁰ זָהָב, hebrejské označení pro „zlato“. (pozn. překl.)

⁹¹ *Essay on the Human Understanding*, III, vi, 46.

[3]

Tak jako není možná konkrétní definice, tak je ještě těžší poskytnout dokonce i přibližnou definici samotného slova *konkrétní*, nikoli samozřejmě jednoduchého fyzického významu, který je k němu běžně přiřazován v učebnicích logiky, ale ve smyslu, v němž je používán v této knize. Je to těžké, protože se tím člověk ocitá tváří v tvář mystériu celého stvoření — a dokonce i vtělení; mystériu samotného významu a kvalitativní skutečnosti, kterou definice automaticky vylučuje. Kdybych přenesl čtenáře k sobě a ukázal mu na skutečnou hroudu zlata, aniž bych otevřel ústa a vyslovil slovo *zlato*, pak by přinejmenším bylo možné říci, že se mu ode mne nedostalo ničeho, co by nebylo konkrétní. Ale to by nás moc daleko nedovedlo. Protože z toho by neplynulo nic jiného, než že by měl jen nejhubenější a nejpočátečnejší poznání celé skutečnosti „zlata“. Hloubka takového poznání by zcela závisela na tom, kolik by vlastní aktivitou vytušil z nesčetných pojmů, jež jsou právě tak součástí skutečnosti jako vjemy nebo smyslová data,⁹² a z nichž si již musel vytvořit vlastní pojmy dříve, než mohl pozorovat, co za „objekt“ mu ukazují (srovnej II, 5). Jiné pojmy — již částečně abstrahované, vyjmenuji-li je — např. lesk, tvrdost na dotek, podoba se slunečním světlem, jeho role v lidských dějinách, nebo pojmy, které o zlatě najdeme ve slovníku — mohou stále obsahovat málo, velmi málo z celého významu.

Ani v hlavním textu knihy, ani v zde v příloze není proto možné udělat víc, než naznačit podstatu konkrétního významu a jeho poznání. Zajisté si uvědomuji neuspokojivou povahu specifického náznaku, o nějž jsem se pokusil v kapitole IV, 1 ve snaze ukázat *konkrétnější* flexi jednoduchého slova „řez“. S výjimkou příznaku 1. osoby „-m“ totiž představuje věta „s radostí odřezávám maso určené k obětování“ v této podobě pouze doplnění abstraktního slova „řez“ jinými více či méně abstraktními idejemi. Musíme nicméně pamatovat, že toto je jen část problému, že realita není přímo vyjádřitelná v moderním jazyce. Tak je význam celé pasáže přístupný pouze aktivní imaginaci samotného čtenáře, pokud má dobrou vůli zkusit na základě daností rekonstruovat vědomí hypotetického jedince, který zaslechl nebo utrousil hypotetické slovo.

[4]

Vycházíme-li z výše napsaného, shledáme obzvlášť významným zjištěním, že působení jednotícího principu v básníkově, který jsem charakterizoval jako „poetično“, se v žádném případě nekryje se „syntézou“ moderní filosofie a psychologie. Slovo „syntéza“ se používá obecně, ať již záměrně či nikoli, ve smyslu syntézy idejí již abstraktních. Slovo „poetično“ je na druhé straně vždy přímým pojmovým spojením vjemu se vjemem, nebo obrazu s obrazem, odzdola nahoru (viz II, 5), a je proto správně označováno jako *estetično*. Ačkoli vizuální obrazy v paměti mohou být zaměněny za skutečná smyslová data, je osobitou známkou tohoto poetického poznání (*inspirace*), že běžně má odpovídající účinek (*rozpoznání*) na samotné *pozorování*, jehož prostřednictvím nejprve vzniklo. To se mnohem méně často děje v případě stanovisek a úsudků, které částečně pocházejí ze „syntézy“ v běžném smyslu tohoto slova. Proto moje pozorování kvetoucí jabloně není až tak zasaženo úsudkem, že strom přede mnou je druhu *Pirus malus*, který patří do čeledi růžovitých (*Rosaceae*). Tyto úsudky pro mne mohou vykonat jen to, že mě nasměrují, abych se podíval na možné reálné podobnosti mezi kvetoucí

⁹² Vskutku velmi mnoho, jelikož percepční část jeho zkušenosti je podmíněna jeho vlastním fyzickým ústrojím, jeho pozicí v prostoru ve vztahu k předmětu atd. Tudíž v míře, v jaké je jeho zkušenost pouze percepční, jakkoli je vždy konkrétní, je subjektivně určená a jeho poznání skutečnosti se bude lišit přímo v míře, v jaké bude umět tyto determinace rozmatávat, tím, že o nich bude také vědět.

hrušní či jabloní a růžemi, což, jak lze vytušit ze skutečného pozorování, se stává poetickým poznáním (*inspiratione*) a bude dále odpovídat jako moudrost na moji další zkušenost pozorování (*rozpoznání*), takže opravdu uvidím čili „přečtu“ květiny odlišným zrakem.⁹³

Takovýto úsudek, ba ani jeho přítomná logická formě, tedy nemůže vzniknout pouhou analýzou. Proto není syntéza, podobně jako analýza, poetickou, ale diskurzivní funkcí, operující *uvnitř* sféry racionálního principu. Například Lockovo rozlišení mezi soudem a důvtipem, který se nejprve může jevit jako reprezentace oněch dvou principů, které sledujeme v této knize, je ve skutečnosti něco velmi odlišného.⁹⁴ Locke, který začal s „jednoduchými idejemi“, nikdy nerozeznává mezi *vjemem* a *ideou*, nevidí, že idea musí vždy obsahovat pojmový element. Tudíž je syntetická dovednost důvtipu syntetickou pouze v diskurzivním či logickém smyslu tím, že většití obecné z konkrétního. Provádí syntézu *idejí*. A přesně to míním *definicí*. Celá Lockova filosofie může být skutečně popsána jako filosofie definice; odtud bezpochyby onen velký prostor, který věnoval jazyku.

To vše je syntéza přesně v tom smyslu, v němž užívá toto slovo Aristoteles ve svém díle *De Anima*,⁹⁵ když odlišuje syntézu od skutečného poznání a upozorňuje, že je počátkem chyby. Je počátkem chyby, protože je pouhým „slučováním“ subjektivních idejí. A toto slučování idejí musí nastoupit až později a prostřednictvím jistého rozlišení skutečných jevů — kdy je vidíme jako samostatné smyslové předměty — bez nichž by ideje samy (obecné pojmy) nemohly existovat. Oproti tomu poetický princip působil už dříve, než toto rozlišení nastalo, a když dále působí v inspiraci, operuje navzdory takovému rozlišování a usiluje jeho činnost napravit. Poetický princip provádí *bezprostřední pojmovou syntézu jevů*. Když se se s nimi spojil díky jejich dílčímu vztahu k nějaké lidské individuální mysli a tělu, setkává se prostřednictvím smyslů s *dissecta membra* skutečného světa a vplétá je znovu do jediného skutečného celku; odtud onen ne právě šťastný Coleridgeův pojem *esemplastický* (*εἰς ἔν πλαττεῖν*).

[5]

Totéž lze říci — abychom si vzali ještě jeden příklad — o Kantově dvou principech, o ostrovtipu a důvtipu.⁹⁶ Oba, jak je popsal, jsou diskurzivní. Je pravda, že postulují estetickou „syntézu“ neboli „shodu“ coby nutně předcházející oněm analytickým funkcím porozumění, které umožňují abstrakci. Avšak nazývá ji „pouhou operací představivosti — zaslepenou avšak nepostradatelnou funkcí duše,

⁹³ Tím nepopírám, že tento úsudek může být původně prostředkován poetickým principem operujícím v jazyce a v myslích botaniků a dalších lidí. Uvažovat o této otázce znamená být odtržen od konkrétní jednoty. Pokud jsou rostliny rozříděny výhradně — tak jak byly rozříděny Linnéem — podle počtu svých tyčinek, mé úsudky odvozené ze studia botaniky budou pravděpodobně naprosto zbytečné pro jiné účely než pro logické třídění. To znamená, že by byly zbytečné nejen esteticky, ale i prakticky, protože bych podle nich například neměl sebemenší ponětí, jak pěstovat jisté rostliny v jistých půdách — právě tak jsme již ztratili vědění o některých léčebných vlastnostech bylin.

⁹⁴ *Essay about the Human Understanding*, II, xi, 2.

⁹⁵ Kniha III, kap. 6. Je pozoruhodné, že Řekové, zdá se, měli instinktivní hrůzu z ryzí logiky, která byla očividně úkolem, který měli objevit; proto Aischylos užívá *συνθετοὶ λόγοι* ve významu „pouhé fikce“, která je, jak říká „ze všech věcí bohy nejvíce nenáviděnou“.

⁹⁶ Immanuel Kant, *Kritika čistého rozumu*, ΟΙΚΟΥΜΕΝΗ : Praha 2001, s. 92. Přeložili: Jaromír Loužil, Jiří Chotaš, Ivan Chvatík.

bez níž bychom vůbec neměli žádné poznání, a jejíž činnosti jsme si sotva vědomi...“ to je samozřejmě ona „primární imaginace“, na níž se tolik soustředil Coleridge; avšak doba psychologie ještě nenastala a Kant se o ni nezajímal. Tak pokračuje „První věc, jež nám musí být dána vzhledem k *a priori* poznání všech předmětů, je rozmanitost čisté intuice; syntéza této rozmanitosti prostřednicím imaginace je druhotná; neposkytuje žádné poznání.“⁹⁷

Tudíž je skutečně nezbytné naše *nevědomí já* během aktuálního okamžiku, v němž se odehrává tato pravá estetická syntéza neboli akt primární imaginace, který Kant popírá ve jménu poznání. A dále poznamenává, že „pojmy, jež poskytují této čisté syntéze jednotu, a které spočívají výhradně v reprezentacích této nezbytné syntetické jednoty, si opatřují třetí nezbytnost pro poznávání předmětu a tyto pojmy jsou dány porozuměním.“⁹⁸

Co je to za pojmy, „které spočívají výhradně v reprezentacích této nezbytné syntetické jednoty“?

Kant ve své teorii poznání implicitně připouští *subjektivitu jedince* jako danou.⁹⁹ A je to právě tato mylná představa, která se skrývá na dně toho, co nazývám „logomorfismem“. Kant je tedy extrémní „logomorfista“, ačkoli v mírně odlišném smyslu, než jak jsem poprvé použil toto slovo. Není logomorfistou historicky, nýbrž psychologicky. Nezačíná svoji teorii poznání od *myšlení*, ale od toho, že *Kant myslí*. Tato skutečnost, že *Kant myslí* — „syntetická jednota apercpece“ — je pro něj „nejvyšším bodem, s nímž musíme spojit každou operaci rozumění, dokonce celek logiky a poté naši transcendentální filosofii: vskutku tato dovednost je samotným porozuměním.“

Kant tak identifikuje *myšlení* s tím, že *Kant myslí*, a to, že *Kant myslí*, s porozuměním, které je „dovedností posuzování“. Jinými slovy, *myšlení* rovná se *posuzování*. „Stejná funkce, která dává jednotu různým reprezentacím v soudu, poskytuje jednotu k pouhé syntéze reprezentací v intuici.“¹⁰⁰

Výsledek je stejný, jako byl u Locka kvůli zmatení *vjemu* a *ideje*. Veškeré poznání si Kant představuje jako logické ve formě, tedy toliko definovatelné. Kantova odpověď na otázku na konci posledního odstavce tudíž zní: „Kategorie.“ Jednota, na níž se odvolává, je tedy v důsledku skutečně jednotou vytvořenou logickým procesem srovnávání, to znamená, že je to jednota založená na syntéze a analýze idejí — které skutečně předpokládají pamatování, srovnávání, posuzování subjektu.¹⁰¹ Jinými slovy, je to jednota obecného pojmu, Lockova „nominální esence“, „abstraktní univerzálie“ z kapitoly V, 1; má jen máloco do činění s jakýmkoli komplexem vjemů, který se můžeme učit skutečně rozpoznávat jako „předmět“. Jediný vztah, který může mít ke skutečné jednotě, je vztah stínu k tělesu, jehož vnějšímu tvaru se bude stín podobat více či méně podle okolností.¹⁰²

⁹⁷ Tamtéž.

⁹⁸ Nicméně je neobyčejně těžké sledovat jeho argumentaci ve změní proměnlivé terminologie, a přinejmenším na jednom místě, kde hovoří o „transcendentální jednotě apercpece“ a „objektivní jednoty sebe-uvědomění“, se zdá, že připouští výklad zcela protikladný hlavní linii *Kritiky*.

⁹⁹ Viz přílohu IV.

¹⁰⁰ Musíme pamatovat, že Kant používá *intuici* v odlišném smyslu, než jí užívám v této knize já. U něho mnohem více souvisí se vjemem nežli s intuicí, jak používám toto slovo já.

¹⁰¹ „Analytická jednota vědomí náleží všem obecným pojům jako takovým“, *Kritika čistého rozumu*, s. 109.

¹⁰² V *Kritice* se vyskytuje zajímavá, poněkud dvojznačná pasáž, v níž se zdá, že sám Kant naznačuje, že jeden druh jednoty na jakémkoli stupni „postuluje“ jiný: „Kdyby byly mezi jevy, které se nám nabízejí, tak velké rozdíly, ani ne co do formy (neboť v té se mohou navzájem podobat), nýbrž co do obsahu, tj. co do rozmanitosti existujících jsoucenců —, že by ani nejbystřejší lidské rozvažování nebylo s to zjistit srovnáním jednoho s druhým sebemenší podobnost (případ, který si lze jistě představit), pak by logický zákon rodů

[6]

Croce ve své knize *Essence of Aesthetic* (s. 26) ukazuje, že z důvodu přijetí Kantovy teorie poznání je nucen oddělit umění od poznání. Když kritizuje nauku o „eseplastické“ imaginaci, poznamenává, že „pojem či idea každopádně vždy sjednocují inteligibilní se smyslovým, a to nejen v umění, protože nové pojetí pojmu, prvně zastávané Kantem a (takříkajíc) imanentní ve veškerém moderním myšlení, uzdravuje trhlinu mezi inteligibilními a smyslovými světy, představuje pojem jako úsudek, a úsudek jako syntézu a priori, a syntézu a priori jako slovo, které se stává tělem, dějinami. Tudíž tato definice umění vede imaginaci nazpět k logice a umění k filosofii, v rozporu se svým záměrem.“

Croce tak následuje Kanta v tomto důležitém bodě identifikace myšlení a posuzování. Proto nemá rád pojetí, že imaginace je „eseplastická“, že se jakkoli vztahuje k myšlení a poznání.

Vidíme tedy z těch několika citovaných slov, že stejně jako Locke ztotožňuje *vjem* a *ideu*, tak kantovci ztotožňují *ideu* s *pojmem*. Idea je ovšem ve skutečnosti, jak dobře poznamenal Steiner, výsledkem, kterého dosahuje pojem sjednocením s *vjemem*. Stojí mezi *pojmem* a *vjemem* a je počátkem subjektivity. Jestliže idea je myšlenkou, je pojem myšlením.

Zastavím se zde kvůli důrazu. Tento rozdíl je zásadní. Pokud je myšlení skutečně ztotožněno s posuzováním, místo, aby je zahrnulo, pak může Croceho estetika fungovat, a já *nutně* mluvím nesmysly.

Sotva je potřeba dodávat, že „realismus“ ve smyslu hypostazování takovýchto idejí je nutně jen dalším krokem do říše neskutečného, krok do oblasti stínů stínů. Takovéto hypostazování se dnes běžně připisuje Platónovi, a činí to nejen filosofičtí amatéři, nýbrž i ti, kdo si vzali za primární úkol jej interpretovat ostatním a kdo v Kantově šlépějích pokládají za samozřejmost, že vědí, co mínil autor *Timaiá*, lépe než on sám. Musíme tedy závěrem poznamenat, že při práci s texty moderních komentátorů dávné filosofie nebo literatury je vždy namísto podezření z logomorfismu. Týká se to přesně míst, kde si takový pisatel začíná stěžovat, že jeho autor používá stejné slovo ve dvou odlišných významech, které náročného čtenáře podnítí, aby zbystřil uši své imaginace v naději, že získá skutečné poznání. Podezření z dvojznačnosti či dvojsmyslnosti, jak to někdy nazývají, bychom neměli nikdy vyslovovat, dokud se důsledně nepřesvědčíme, že tyto dvě ideje, z jejichž zmatení autora obviňujeme, měly v jeho době samostatnou existenci srovnatelnou s tou, kterou mají dnes. Duch z Königsbergu je tak všudypřítomný, že je podle mého názoru rozumné předpokládat, že každý moderní autor se na každém tématu proviňuje logomorfismem, dokud nepodá skutečný důkaz své nevinny.

vůbec neexistoval, a dokonce by neexistoval ani žádný pojem rodu nebo obecný pojem, ba dokonce ani žádné rozvažování, jež má co dělat pouze s takovými pojmy. Logický princip rodů tedy předpokládá nějaký transcendentální princip, má-li být aplikován na přírodu (čímž zde rozumím pouze předměty, které jsou nám dány). Podle tohoto principu se v rozmanitosti možné zkušenosti nutně předpokládá stejnorodost (i když nedokážeme a priori určit její stupeň), poněvadž bez ní nebyly možné žádné empirické pojmy a tedy ani žádná zkušenost.“ *Kritika čistého rozumu*, s. 400.

Příloha III

Viz kapitolu IV, 3

V žádném případě netvrdím, že oba druhy metafory — pravou a příležitostnou — je snadné rozlišit, nebo že může být podáno nějaké spolehlivé kritérium. Bezpochyby mohou obě koexistovat v jediném sousloví. Nicméně věřím, že rozlišení na čistě estetickém základě může být podpořeno a ustáleno moudrým a imaginativním porozuměním historickému vývoji jazyka a vědomí, a právě to je mou výmluvou, proč jsem napsal tuto knihu. Jelikož jsem již věnoval značný prostor vysvětlení podstaty toho, co nazývám *pravou* metaforou a přirovnáním, přidám na tomto místě jen několik slov o nepravé neboli příležitostné metafoře. Nejprve musíme pochopit, že tento druh metafory, náležitě použitý, může být (i) užitečný, (ii) potěšující a (iii) vlivný ve vývoji jazyka.

Je například užitečné, když vás při výkladu tématu a ve snaze o vytvoření jasných vizuálních představ vyzvu, abyste si představili zemi jako velký pomeranč, kterým je protknuta pletací jehlice — nebo když nazvu oblohu obrácenou mísou — dva obrazy, v nichž může být sotva zrnko poetické pravdy. Může to přinést potěšení jakožto případ podivnosti (viz kapitolu XI), jako druh lehkomyšlného žonglování s universem *in abstracto* (alžbětinský „názor“, *The Witch of Atlas*, atd.) a jako prostředek vášně, která silou vyhnána do výjimečné intenzity, aniž by překročila hranice osobnosti — takže zakoušíme poetickou energii ve formě žáru či tlaku, spíše než světla:

*Fall, winter, fall; for he,
Prompt hand and headpiece clever,
Has woven a winter robe,
And made of earth and sea
His overcoat for ever,
And wears the turning globe.¹⁰³*

*Stay, O sweet, and do not rise!
That light that shines comes from thine eyes;
The day breaks not: 'tis my heart,
Because that you I must part.
Stay! Or else my joys will die
And perish in their infancy.¹⁰⁴*

Poezie Thomase Hardyho obsahuje zvláště mnoho příkladů příležitostných metafor tohoto druhu. Je pravda, že vášně, kterou nacházíme v takovémto básnickém jazyce, může přesáhnout hranice osobnosti, aniž by současně dospěla k poznání a vytvořila tak pravou metaforu. Avšak v tomto případě se ani tolik nezdá, že by rozšířila naše vědomí, spíše nás svléká ze všeho, co je nahodilé a triviální, a tudíž nás nějakým způsobem ztotožňuje s podstatou veškerého lidského cítění. V důsledku pak vášně nenalézá prostor pro příležitostné a vymyšlené metafory, ba ani pro žádný jiný druh metafory, nýbrž dospívá k vrcholu jednoduchosti a přímosti řeči:

¹⁰³ Alfred Edward Housman (1859–1936), ze sbírky *Last Poems*, 1922. (pozn. překl.)

¹⁰⁴ John Donne (1573–1631). (pozn. překl.)

*Quand vous serez bien vieille, au soir à la chandelle
Assise auprès du feu, devidant et filant,
Direz, chntant mes vers, en vous émerveillant,
Ronsard mé célébroit du temps que j'étais belle.*¹⁰⁵

Nejlepší Burnsovy verše nás zásobují libovolným počtem dalších příkladů. Nicméně ti, kdo kladou ve svých soudech o poezii přehnaný důraz na tento prvek (např. dávají přednost *Infernu* před *Paradisem*) zapomínají, jak poznamenává Croce, na rozdíl mezi vášní jako látkou a vášní jako formou. Když je vášně transmutována a jakoby zmrzne ve formu, stává se opravdověji estetickou.

To, že v post-logickém období si příležitostné metafory našly cestu do současných významů slov, je snadno zjevné z etymologie.¹⁰⁶ A není to ani překvapivé. Vždyť z toho, co zde bylo řečeno (viz přílohu II), můžeme snadno vidět, že tento druh metafory je založen na syntéze idejí spíše než na bezprostředním poznání skutečnosti. A protože všechna slova jsou, jak jsme viděli, nucena vyjadřovat obecné pojmy, nepravá metafora se přirozeně do slovníkového významu promítne spíše než metafora pravá.

[2]

V případě příležitostných metafor často zjistíme, že oblast analogií může být přesně vymezena nebo pojmenována jistým způsobem, jako když Mercurio popisuje královnu Mab:

*In shape no bigger than an agate-stone
On the forefinger of an alderman*¹⁰⁷

kde může být srovnání pojmenováno jako velikostní, nebo v jednoduchých každodenních metaforách, jako je označení *pár* pro „dva“, kdy idea „dvojitosti“ byla očividně nejprve abstrahována a poté znovu oděna obrazy. Vskutku, příležitostná metafora naznačuje, že byla vytvořena na základě jisté logické struktury. Tento druh Aristoteles v *Poetice* nazývá *κατὰ τὸ ἀνάλογον*¹⁰⁸ a dává příklad „štítu Bakchova“, který popisuje jako pohár, protože „pohár je pro Bakcha tím, čím je štít pro Area“. Ovšem, ačkoli je bezpochyby pravda, že všechny metafory mohou být redukovány na matematický poměr a:b::c:d, nedávalo by smysl je na tomto základě stavět; a kde se tak děje, měli bychom předpokládat, že skutečný vztah mezi dvěma obrazy není než nepatrný a vzdálený; zbytek podobnosti je nahodilý. V tomto ohledu je příklad V (a) horším příkladem pravé metafory než V (b), kde potřebujeme velkou porci abstrakce, než dospějeme k poměru: „moje zakoušení tebe je vzhledem k mé zkušenosti jako slunce ve vztahu k zemi“.

[3]

Rozdíl mezi pravou a nepravou metaforou odpovídá rozdílu mezi mýtem a alegorií, protože alegorie vzniká více či méně vědomým hypostázováním idejí (viz přílohu II, 6) a jejich následnou

¹⁰⁵ Pierre de Ronsard (1524–1585). (pozn. překl.)

¹⁰⁶ Např. *bank, cancel, calculus, foible, govern, muscle, size* atd. Oproti tomu jako pravé metafory vypadají téměř vždy jen stará slova, jejichž významy se rozdělily (viz kapitulu IV, 1 a 2). Zdá se, že pravé metafory obvykle zasahují jazyk příliš jemně, než aby měly krom sémantického účinku i účinek etymologický.

¹⁰⁷ *nic větší nežli na ukazováčku
půlmistrově ten achát k pečetění* (přel. E. A. Saudek) (pozn. překl.)

¹⁰⁸ *Poetika*, 21.

syntézou, zatímco mýtus je dítětem Významu, zrozeným z imaginace. Není pochyb, že od nejranějšího období řečtí básníci začali do svých původních mýtů mísit nepravé metafory, tak jako je začali řečtí filosofové znečišťovat alegoriemi; takže v tomto případě forma, v níž k nám mýty přicházejí, je sama dvojaká.

Moderní básník vytvořil nový mýtus nebo pravdivě uplatnil ten starý v případě, že dotyčný mýtus byl přímým vtělením konkrétní zkušenosti, a ne jen ideje této zkušenosti — v takovém případě by vynalezl pouze alegorii, nebo — což je také možné — alegoricky využil mýtus.

[4]

Slavné rozlišení mezi fantazií a imaginací evidentně vytvořil Coleridge, neboť vytušil nahodilou, pouze osobní povahu syntetických metafor fantazie, a přece byl přesvědčen o konkrétní realitě jiných metafor. Imaginaci, která zplodila ony jiné metafory, nazval ve své slavné, nedokončené XIII. kapitole své knihy *Biographia Literaria* „esemplastickou“ (viz přílohu II, 4). Když o tomto rozdílu pojednává Lascelles Abercrombie ve svém díle *The Idea of Great Poetry*, poznamenává, že „schopnost fantazie neexistuje, je to jen jedna z Coleridgových chimér, jakých si vydržoval celé stádo. Fantazie není než stupněm imaginace.“

Je to pravda pouze v tom smyslu, že každá „chiméra“ v Coleridgově nebo jiném mozku je sama „stupněm“ univerzální reality, a proto se „druhově“ neodlišuje od polárního medvěda nebo zubního kartáčku. Námitkou vůči zředěnému eleatskému stanovisku, které redukuje veškeré „druhy“ na „stupně“, není jeho nepravdivost, nýbrž jeho neúčinnost — s výjimkou příležitostného intelektuálního cvičení. Naopak, rozdíl mezi fantazií a imaginací by měl být zdůrazňován právě v dobách, jako je ta naše, oddělená od reality univerzální myšlenkovou abstrakcí a mající takovou zálibu ve fantaskní poezii „úniku“, jak se jí někdy říká.

„Únik“ je v tomto smyslu únikem od nepříjemného, které je chápáno jako reálné, k příjemnému, které je chápáno jako nereálné. Je to analogické k užívání opia nebo k opíjení se alkoholem. A je tragédií umění v naší době, že většina těch, kdo jsou — ať už tak chtějí či ne — vnímáni jako živí představitelé poezie, jsou pod vlivem kouzla Kantova pojetí poznání, nebo ještě hůře, pod vlivem populárního pojetí „vědy“. V důsledku toho se dokonce i u těch, kdo věnují hodně času čtení největší poezie a píšou o ní, často ukáže, že ji vnímají jako „nereálnou“ ve srovnání se zbytkem života okolo sebe. Kde to skončí? Když je reálné považováno za nereálné a nereálné za reálné, mívá cesta do bláznince.

Příloha IV

Subjektivní a objektivní

[1]

V protikladu k naturalistickému vysvětlení mýtu, které jsme stručně charakterizovali v kapitole IV, 4, stojí — jak jsme naznačili — ona spíše moderní idea, kterou shrnuje slovo *animismus*. Z této perspektivy — propracované do detailu v psychoanalýze Jungem a dalšími autory — je mýtus chápán jako druh nevědomé „projekce“ vnitřního citového a volního života do neživého vnějšího světa. Ovšem, když dnes někdo vysloví to vynikající slovo „projekce“, skromný student významu má chuť se připojit k vyznavačům jiné, mnohem lidovější kratochvíle: klanění malému geniálnímu přístroji, který byl našimi prostoduchými předky pokřtěn „magická lucerna“; tato kuriózní idea projekce, kterou v nás tento vynález vyvolal, je totiž nyní téměř všudypřítomná coby kino, její největší plod. Vidíme, jak se idea projekce dennodenně úspěšně používá. Vezměme si například ranou řeckou filosofii: dnes se ví, že byla ve skutečnosti hledáním podstaty poznání, ačkoli si sama myslela, že je hledáním podstaty bytí. A je tomu proto, že se dopustila *projekce* subjektivních intelektuálních procesů do objektivního světa mechanických příčin a následků. Vyvrátit tuto představu o projekci subjektivity v její aplikaci na dějiny vědomí je snadné a vlastně už je implicitně obsažena v pojmu „logomorfismus“, který jsem se pokusil představit v kapitole IV, 4. Jde prostě o to, že v době, kdy mýty vznikaly, naše rozlišení na subjektivní a objektivní neexistovalo. Subjektivní vědomí — neboli sebeuvědomění — je neoddělitelné, jak zcela přesvědčivě demonstroval Kant, od racionálního diskurzu operujícího v abstraktních ideách. Z toho plyne, že v před-logických dobách nemohlo vůbec existovat. Je-li potřeba mluvit o „projekci“, dopouští se jí samotný moderní teoretik, nikoli prostorově, nýbrž časově; a promítnutý obraz — jako by to nestačilo — je obraz člověka s promítačkou.

Jediný způsob, jak se vyhnout těmto jemným nástrahám, které nám neustále klade logomorfismus, je zvyknout si důsledně na myšlenku, že *protiklad objektivního a subjektivního* není základní premisou ani psychologicky, ani historicky, ani filosoficky. Znovu se zde zastavím, abych to zdůraznil. Jsme totiž u jádra věci. Konfrontujeme se zde se zakořeněným myšlenkovým návykem, který způsobuje, že pro západní mysl je tak těžké uchopit podstatu inspirace. Od vzniku nominalismu ve středověku až do dnešních dnů se tento návyk stále upevňoval, čehož výsledkem bylo, že pojetí, které na Východě je či bylo prahem — *pons asinorum* — každého seriózního myšlení, bylo na Západě dlouho rezervováno pouze intuitivnímu uchopování více či méně opomíjených mystiků. Nemohu nyní téma dále rozvíjet, ale rád bych závěrem učinil několik poznámek ke každému z výše uvedených bodů, i kdyby jen proto, abych uvedl zdroje, k nimž se může čtenář sám obrátit v dalším studiu tématu v tomto smyslu.

(i) Pro pojednání o vzniku subjektivity ve vývoji individuální lidské bytosti čtenáře znovu odkazuji na psychologickou studii profesora J. M. Baldwina,¹⁰⁹ který sleduje, třebaže poněkud nejasným a náročným stylem, vývoj dítěte z této perspektivy. Snaží se ukázat, jak nejprve „individuálně“ pouze v tělesném smyslu, dítě takřkajíc čerpá svoji subjektivitu z vnímání a myšlení:

¹⁰⁹ *Handbook of Psychology; Mental Development in the Child and Race; Thought and Things*. Zvláště ta poslední.

„*Jedinec se učí zacházet se svým tělem jako nástrojem, který převádí všechny ty spousty vnějších věcí v duplikáty k mentální manipulaci. Tak uskutečňuje obdivuhodný krok, kdy prakticky všechny předměty se stávají jeho předměty, jeho významovými obsahy, jeho zkušenostmi.*“¹¹⁰

Z prostého rozdílu mezi *vnitřním* a *vnějším* postupně vyvstává dualita mezi *já* a *ne-já*, dvěma prvky, na jejichž základě se budou se zvyšujícím poznáním a sebepoznáním stále střídát dvě pojetí. Před touto fází není možný logický modus myšlení; zpětně lze vysledovat „kvazi-logický“ modus, který se skládá z „objektivních výtvorů, které vyvstávají předtím, než se vynoří rozdíl mezi *já* a jeho zkušeností“. Oproti tomu význam je něčím, co v žádném ohledu nezávisí na všech těchto lopotně získaných rozdílech — nýbrž je zahrnuje:

„*Nemůžeme říci, že odvození významu vyplývá z rozdílu mezi vnitřním a vnějším, nebo mezi *já* a *ne-já*. Oproti tomu poslední dva pojmy jsou samy o sobě významy.*“¹¹¹

(ii) Věřím, že rozumně citlivé a současně nepředpojaté zkoumání sémantických dějin slov musí samo o sobě vést k závěru, že rozdíl mezi objektivním a subjektivním se objevuje v lidském vědomí relativně pozdě. Některé z příčin, proč si to myslím, lze nalézt v tomto textu. V útlé knize *History in English Words* jsem se snažil — nakolik bylo možné v hranicích populárního pojednání přistoupit k tak rozsáhlé oblasti — vysledovat jisté sémantické známky tohoto procesu v jeho pozdních fázích. Například se ukázalo, že dotyčný rozdíl, ačkoli se samozřejmě musel rozvinout již dříve, nebyl přítomen na rovině filosofického vědomí až doby stoiků.¹¹²

Proto, abychom si vytvořili pojem o vědomí prvotního člověka, musíme skutečně — jak jsem naznačil — takřkajíc „nemyslet“ nejen naše zpola logické instinktivní procesy, nýbrž i zdánlivě základní rozdíl mezi *já* a světem. Tím ovšem zmizí i rozdíl mezi myšlením a vnímáním.¹¹³ Vnímání, na rozdíl od čistého pojmu, je totiž nemyslitelné bez odlišného vnímání předmětu, na němž se vjemy — smyslová a duševní data, projevují. Z toho vyplývá, že Lockův obraz Adama pracujícího v jazykové manufaktuře¹¹⁴ musíme něčím nahradit — ale čím? Druhem myšlení, které je současně vnímající — obrazným myšlením, figurativním neboli imaginativním vědomím, které dnes můžeme uchopit jedině pravou analogií s obrazností našich básníků a v jisté míře i našich snů.

Ze samotné podstaty tohoto typu vědomí plyne, že období, během něhož převládal ve své plnosti, musí být prehistorické. Nejstarší napsané dokumenty a nejranější fáze našich jazyků, následně na toto vědomí poukazují, aniž by je odhalovaly. Toto odhalení je přenecháno naší imaginativní rekonstrukci, v míře, která závisí na individuální schopnosti a úsilí.¹¹⁵ A zde opět odkazuji čtenáře na četné práce Rudolfa Steinera, kterému se podařilo právě toto starobylé vědomí osvětlit nevyčerpatelně plodnými metaforami a oslnivým přívalem poetického světla, a vyjádřit je ohromujícím bohatstvím intuice, imaginace a inspirace.

V tomto bodě by bylo možné namítnout, že vývoj jazyka atd. pouze naznačuje narůstající protiklad mezi subjektem a objektem, který byl ve skutečnosti vždy přítomen, ačkoli o něm člověk nevěděl.

¹¹⁰ *Thought and Things* i, V, 7.

¹¹¹ Tamtéž, i, VII, 9.

¹¹² Viz také Rudolf Eucken, *Geschichte der philosophischen Terminologie*.

¹¹³ Srovnej kapitolu IV, 3.

¹¹⁴ Viz přílohu II, 2.

¹¹⁵ Spengler mile poznamenává, že i zaznamenaná historie je skutečně dostupná jen tomu poznání, ve kterém převládá poetičnost.

Taková námitka by nicméně byla nesmyslná, jelikož slova subjektivní a objektivní neodkazují k ničemu jinému nežli k vědomí. Myšlenka v pozadí oponentovy mysli by tak pravděpodobně zněla, že *lidská bytost vždy zahrnovala množství těles více či méně odpoutaných od zbytku fyzického světa*: to ale nemá nic společného se subjektivitou, vyjma toho, že by ji to umožňovalo. Nebo ještě jinak, mohla by vyvstat námitka, že takový stav vědomí je nutně nemyslitelný pro bytosti, které jsou uspořádány jako subjekty, tudíž veškerá diskuse o tomto stavu je jen prázdné plácání. A to nás staví tvář v tvář veškerému paradoxu poznání a inspirace.

(i) V Příloze III, 5 bylo řečeno v komentáře ke *Kritice čistého rozumu*, že není opodstatněné při tvoření teorie poznání pokládat subjektivitou za „danou“. Proč? Protože pokud prozkoumáme myšlenkovou činnost skutečně pečlivě ve smyslu následné úvahy, zjistíme, že v aktu myšlení či poznávání žádný takový rozdíl vědomí neexistuje. Když něco myslíme, nejsme si vědomi sebe, ale prostě toho, co myslíme. Zmíněná dualita se vynořuje až později, když konkrétní myšlenka ve mně se spojuje s nějakou částí mého percepčního světa, ať již vnitřního (pocitového), nebo vnějšího (smyslového), a tak tak přijímá formu ideje — mé ideje. (S cítěním je tomu zcela odlišně.) Z toho plyne, že když přemýšlíme o myšlení a jsme rozhodnutí to dělat skutečně bez předpokladů, netroufneme si začínat rozdílem já a ne-já, protože tento rozdíl při přemýšlení skutečně zmizí. Pro obsáhlejší diskusi na toto téma nemám jinou volbu než opět odkázat na Steinerovi, který se v několika knihách zabývá tímto tématem s velikou dovedností a pečlivostí:

„Myšlení nesmí být nikdy pokládáno za čistě subjektivní činnost. Myšlení překračuje rozdíl mezi subjektem a objektem. Vytváří tyto dva pojmy, tak jako vytváří všechny další pojmy. Když tedy coby myslící subjekt odkazují nějakým pojmem na nějaký objekt, tento odkaz nesmíme pokládat za něco čistě subjektivního. Není to subjekt, nýbrž myšlenka, která tvoří tento odkaz. Subjekt nemyslí proto, že je subjekt, nýbrž považuje se za subjekt, protože je schopen myslet. Činnost vědomí, které myslí, tedy není pouze subjektivní. Nýbrž, není subjektem ani objektem; přesahuje oba tyto pojmy. Neměl bych nikdy říkat, že coby individuální subjekt myslím, nýbrž že coby subjekt existuji díky milosti myšlení.“¹¹⁶

Tak se problém inspirace, vylíčený v kapitole VI, 3, opět vyjevuje jako v základu totožný s problémem samotného poznání. V okamžiku poznávání, který je zároveň okamžikem poetického tvoření, poznávající přestává zcela existovat jako subjekt; a naopak, když přijde plně k sobě, jako subjekt, přestává poznávat. Imaginace vznikají v jeho vědomí, když přechází od onoho původního stavu k pozdějšímu, a je pochopitelně obtížné podržet je v nějaké podobě v paměti. Zde se ukazuje jako velmi přesná analogie se snem, který se zdá být živý v kašičkém detailu, zatímco jsme ještě v polovědomí, a který může vyprchat zcela během poslední minuty, když začneme vstávat. Zvláštní dovednost potřebná k překonání tohoto paradoxu inspirace byla popsána s účinnou přesností jako „přítomnost myslí“.

Mnohem volněji můžeme tuto otázku pojmut jako problém paměti. Jak a v jaké formě se dá přenést do neinspirovaného sebe-uvědomění — jež pro nepoetického člověka není vůbec vědomím, ale spánkem — onen nesobecký okamžik, kdy, jak napsal Wordsworth ve své *Předehře*, „světlo vědomí zhasne“? Jak se to dá provést, když sama paměť je nemyslitelná bez vědomí? Tak nalezneme u Aristotela výrok o poetické myslí, na kterou si *nevzpomínáme*,¹¹⁷ objevíme mystiky prodchnuté vážným smyslem pro válku mezi Pamětí a Inspirací a Danta, který po konečné nejvyšší vizi „la forma

¹¹⁶ *The Philosophy of Spiritual Activity*, s. 51–52.

¹¹⁷ *De Anima* III, 5.

universal“ dodává, že selhání v jediném okamžiku ponoří tuto vizi do většího zapomnění, než může způsobit dvacet pět století v případě obyčejné události.¹¹⁸

Takový je tedy paradox inspirace. Dobou uctívaná dichotomie mezi subjektem a objektem se rozplyne ve světle konkrétního myšlení; a slovo konkrétní může být snad nejlépe *definováno* jako takové, které „není ani objektivní, ani subjektivní“. Protože jsem použil slovo *význam* podobným způsobem, může se tato námitka vynořit od těch, kdo nesouhlasí s mou argumentací v této příloze, že jsem jej použil ve dvou odlišných smyslech. Ve skutečnosti tomu tak není. Ve výsledku jde o to, že ony dva principy, které byly popsány do jisté míry v kapitole IV, 3 a se kterými jsme následně celou dobu zacházeli, musí být zformulovány konkrétně.

Řekové neměli žádné slovo jako „princip“; to, o čem mluvím, nazývali — s božskou konkrétností, která činí obyčejný jazyk pro vyčerpanou moderní inteligenci studnicí síly — prostě *ποιεῖν* a *πάσχειν* — činit a trpět.

Pro obyčejnou abstraktní myšlenku nemůže být princip nikdy ničím víc než ideou, vyvozenou z toho, co se stalo. Použil jsem toto slovo, protože jsem si přál v možné míře přistupovat k danému tématu indukčně, dospět, jak věřím, tímto způsobem k nutnosti přijetí těchto principů. Všechny takovéto závěry však nemohou být ničím jiným než stíny samotných sil, dvou živoucích skutečností, které mohou být skutečně poznány, jakmile nás náš intelekt dovede k bodu, kdy je hledáme; nejsou ani subjektivní, ani objektivní, nýbrž konkrétní a soběstačné v každém ohledu, jako Slunce a Měsíc — což by také mohla být jejich vlastní jména.

¹¹⁸ *Ráj* XXXIII, 91–96:

*Tvar uzlu poznal jsem až po základy,
cítím, a že jsem směl na něj pohleděti,
jen tím víc rozkoše mám v sobě všady.
Mžik jeden je mi větší nepaměti,
než věků dvacet pět je tomu dění,
v němž Neptun moh stín Argy uviděti.* (přeložil O. F. Babler)

Doslov

Předmluva ke druhému vydání (1952) byla hlavně diskusí s opačným pohledem na věc. Zabývala se především těmi, které stručně nazvu „nepřáteli“, ačkoli si nejsem vědom příliš osobního nepřátelství. To platí rovněž pro značnou část knihy samotné.

Básnická řeč byla poprvé publikována v roce 1928, a v míře, v jaké byla filosoficky polemická, zejména ve druhé a čtvrté příloze, byli mými nepřáteli Locke, Kant a post-kantovští subjektivní idealisté. Do roku 1952 vyšel subjektivní idealismus z módy a nepřítelem se stal logický pozitivismus, myslitelská škola, která je všeobecně zavázaná více Humovi než Lockovi a Kantovi. Je dostatečně zřejmé, že předmluva byla napsána zhruba v době přechodu od logického pozitivismu k lingvistické analýze, nebo každopádně, zhruba v té době jsem si to začal uvědomovat. Je datována v roce 1951, dvacet tři let poté, co kniha vyšla, a já se v ní unáhlil a pronesl dvě proroctví — první, že „je málo pravděpodobné, že po uplynutí dalších dvaceti tří let budou konkrétní doktríny lingvistické analýzy živým, aktuálním tématem.“ Dvacet jedna let již uplynulo a nemyslím, že mohu upřímně tvrdit, že se proroctví naplnilo. Samozřejmě velká část závisí na tom, co je míněno slovem „živý“, ale jestliže jsem přijal obranou pozici, měl bych se raději zaměřit na tvrzení, že nikdy živé nebyly. To by nemuselo být tak těžké; na druhé straně, jestliže „živý“ znamená „těšící se publicitě“, musím se přiznat, že, ačkoli tento konkrétní „nepřítel“ se jí těší již v menší míře, proroctví to bylo unáhlené.

A dodal jsem (a to bylo druhé proroctví):

Pokud jsem jim snad věnoval neúměrnou pozornost, je to proto, že představují pro současnost typický výhonek lidské touhy, která se sama o sobě těžko vytratí. Na druhé straně protichůdné teorie poznání, na něž následující stránky reagují, vykazují veškeré známky stále většího rozdělení a zanechávají za sebou stále hlubší příkop nepochopení. Mezi těmi, pro něž je „poznání“ nevědomá, ale účinná síla, a těmi, pro které je individuální imaginace médiem veškerého poznání vzestupného vnímání, průměří snadno nenastane.

Toto proroctví bylo dlouhodobé a pochybuji, že zpětné ohlédnutí za oněmi dvaceti jedna lety má tak nebo onak příliš průkaznou hodnotu. Přinejmenším však máloco nasvědčuje tomu, že by se nemělo naplnit. Zde není prostor, abychom cokoli vypovídali o této propasti na sociologické rovině, o praktickém selhání komunikace mezi stoupenci technokracie na jedné straně a rozenými milovníky přírody a života na druhé. Ale na rovině diskurzu, pokud jsem schopen se dopátrat výzkumu, je faktem, že téměř každý, kdo má jiskru života ve své mysli, shledává toto neustálé „hádej hádej hadačí“ analytické lingvistiky únavným až na hranici vyčerpání, zatímco my jsme jeho stoupenci na oplátku vnímání jako nemístní obyvatelé bezejmenné propasti prázdné slovesnosti. Snad více než kdy jindy je to případ, který popisuje Coleridge:

Mezi námi jsou mnozí, ano, a někteří z nich o sobě také smýšlí jako o filosofech, kteří zcela postrádají filosofické ústrojí. Pro takového člověka je filosofie pouhou hrou slov a pojmu, jako teorie hudby pro neslyšícího nebo geometrie světla pro slepého.

Avšak také platí, že je mnoho těch, pro něž je filosofie (opět Coleridgovými slovy) „sebezkušenost mysli v aktu myšlení“. Když se vynořila otázka, zda nenapsat ještě jednu předmluvu, bylo rozhodnuto z typografických důvodů, že doslov by byl lepší. A ten bych rád konečně využil k tomu, abych nemluvil o svých „nepřátelích“, z nichž jsem mimochodem už zcela unavený, ale místo toho

o svých „přátelích“. Existuje jich řada a dokonce i v době, kdy jsem tuto knihu psal, jich bylo mnohem více, než jsem věděl.

Abych uvedl jeden příklad, kniha Ernsta Cassirera *Philosophie der symbolischen Formen* se objevila v Německu někdy v letech 1923–1929, a nebylo to první dílo z jeho četných publikací. Nejsem si jistý, kdy se jeho knihy začaly objevovat v angličtině, nebo zda se jich zhostil někdo jiný ještě před tím, než Susanne Langerová přeložila v roce 1946 *Sprache und Mythos*. V jedné ze svých vlastních knih *Feeling and Form* (1953) věnovala tato dáma několik odstavců srovnání mezi Cassirerovým pojetím podstaty jazyka a mým pojetím v *Básnické řeči*, v nichž poznamenala o konkrétní pasáži, že „by mohla být téměř vydávána za parafrázi Cassirerova *Jazyka a mýtu* ... fragmenty z *Filosofie symbolických forem*“; dodala, že „tato podobnost je tak očividná, že je těžké uvěřit, že je to pouhá shoda okolností, leč zdá se, že skutečně je.“ Skutečně byla, protože v době, kdy jsem psal *Básnickou řeč*, jsem neuměl německy a nikdy jsem o Cassirerovi neslyšel.

Pochopitelně jsem o něm uslyšel později a prostudoval jsem řadu jeho textů s obdivem, potěšením a prospěchem. Ale jestliže existoval dobrý důvod, proč jsem nenarazil na Cassirera, lze totéž jen stěží říci o F. M. Cornfordově knize *From Religion to Philosophy*, která byla publikována dávno před rokem 1912 a která se mi zdá neméně nápadným způsobem paralelní k obecnému obrazu vývoje od konkrétního k abstraktnímu myšlení, který se pokusila podat *Básnická řeč*.

Snad tyto příklady postačí k tomu, aby ilustrovaly skutečnost, že zde již byli nejen dva nebo tři přátelé, ale bylo jich mnohem více, než jsem věděl. Větší počet z nich se dostal od popředí po roce 1928. Pokusit se o bližší výčet by zabralo příliš mnoho času a pravděpodobně to přesahuje mé síly. Maximálně mohu udělat to, že zmíním několik jmen, která se mi vybaví nebo se k nim dostanu s pomocí starých a lajdáckých poznámek na okraji své nesystematické četby, které jsem si byl schopen dělat během psaní této knihy. Mohl bych snad dodat z osobních důvodů, že mnoho z těchto setkání se odehrálo během posledních zhruba patnácti let, ačkoli se to samozřejmě neomezovalo pouze na knihy vydané v tomto období. Navíc v naší době se píše tolik knih, až mám podezření, že opomíjení bude přinejmenším stejně důležité jako výběr.

Na téma metafory si na základě úvahy, na níž je celá argumentace *Básnické řeči* založena, vybavuji vydání knihy *Greek Metaphor* W. Bendella Stanforda, která byla pravděpodobně jednou z nejranějších pečlivých studií na toto téma, a s níž mám sklon si spojovat jak knihu *Discovery of Mind* Bruna Snella pro její obdivuhodnou kapitolu o Homérově jazyce, tak publikaci *The Origins of European Thought* R. B. Onianse, která se také zvláště soustředí na řecký jazyk. Při této příležitosti bych rovněž rád zmínil málo známou knihu Thorliefa Bomana *Das hebräische Denken im Vergleich mit dem griechischen*, která byla publikována v Německu v roce 1954 a v angličtině vyšla díky vydavatelství Student Christian Movement Press v roce 1960. Obecněji, nikdo, kdo se zajímá o toto téma, by neměl přehlédnout jeho rozvinutí (zahrnující vynález užitečné terminologie) v knihách *Metaphor and Reality* a *The Burning Fountain*, napsaných pozdním Phillipem Wheelwrightem před jeho časnou tragickou smrtí před několika lety.

„Tvoření významu“, jak je zde nazýváme, je tématem, které přitahovalo pozornost z více než jednoho směru. Jedním z nich je místo symbolu a obrazu v poezii, obecně v literatuře a zvláště v samotném jazyce. Zmínit knihu *The Poetic Image* C. Day Lewise znamená vybrat jednu z jeho četných hlubokomyslných knih a esejů, a toto téma bylo předběžně prozkoumáno řadou kritiků, kteří psali o romantickém hnutí. Kvůli reprezentativnímu výběru tohoto druhého tématu mám tendenci doporučit antologii Harolda Blooma *Romanticism and Consciousness* (1970). V širší perspektivě najdeme Auer-

bachovu *Mimesis* a obzvláště onu část, zahrnutou pod názvem „Figura“ do výboru esejů *Scenes from the Drama of European Literature*. Avšak ani symbolismus, ani význam se nemůže omezovat pouze na literaturu, nebo dokonce na jazyk, a bylo by tudíž chybné opomenout tak smělé objevy na poli „ikonologie“, spojené se jmény Edgara Winda a E. H. Gombricha, které odhalily tak jasně vztah mezi symbolickým výrazem a samotným vnímáním, což byl takříkajíc další krok v argumentaci této knihy.

Názor, že lidské vnímání není pouze recepcí vlivů působících na lidský organismus, ale zahrnuje i nevědomou činnost mysli, je přinejmenším tak starý jako Coleridgova „primární imaginace“. Ale řekl bych, že dnes je mnohem rozšířenější než byl v roce 1928 nebo i v roce 1952, vzhledem k rozsahu pozornosti, které se právě této činnosti dostalo. Příkladem může být kniha Donalda Davieho *Articulate Energy*. Něco na způsob genetické psychologie je snad v současnosti pokládáno za samozřejmost mezi lidmi, pro něž je imaginace něčím více než slovem, zatímco ve viktoriánské éře byl E. S. Dallas (autor *The Gay Science*, s kapitolou o „Skryté duši“) ignorovaným hlasem volajícím na poušti. To, že tato činnost má právě tak kognitivní jako estetickou funkci, bylo rovněž důrazně zmíněno na mnoha místech. Zjišťuji, že v této souvislosti myslím ještě jednou na Cassirera, na L. L. Whyta a zvláště vzhledem k jazyku na Benjamina Whorfa. Ne, že by tu nebyli další. Před rokem 1928 tu nebylo nic jako obdivuhodné dílo M. H. Abramse *The Mirror and The Lamp*, aby nasýtilo mysl mladého muže, který zrovna vstřebával detailní dějiny romantického hnutí. Stále rostoucí zájem o Coleridgova prózu vyvolal sám bohatou sklizeň jak souznějících článků, tak velký počet knih, z nichž daleko nejpozoruhodnější je kniha Paula Dechampse *La Formation de la Pensée de Coleridge* (1964).

V *Básnické řeči* ovšem netvrdím pouze, že nevědomá činnost mysli existuje, nýbrž také, že se dále vyvíjela; že kromě dějin idejí existují i dějiny vědomí nebo, řekněme, dějiny celé mysli zahrnující i její nevědomou část — takže jestliže přijímáme Collingwoodovu definici „dějin“ (veškeré skutečné dějiny jsou dějinami myšlení), pojem „evoluce vědomí“ je snad uspokojivější. Ten, ačkoli není široce přijímán, již nemůže být označován za neznámý pojem. Je to rozpoznatelný teoretický proud, který může být chápán jako soutok řady specifických přítoků. Tzv. „psychologie nevědomí“ — Jungovy archetypy a jeho „předlogické“ období, Freudův esej *Antitetický smysl původních slov* — je jedním z nich. První kniha Maud Bodkinové *Archetypal Patterns in Poetry* nás vrací do roku 1934, ale od té doby a s odhlédnutím od hranic literatury jsem zaznamenal například *Origins of History of Consciousness* od Ericha Neumanna a Van den Bergovo *The Changing Nature of Man*.

Jiný přítok se zabývá mýtem a druhotně snem: esej Leslieho Fiedlera *Myth and Signature*, Mircea Eliade, Gaston Bachelard, Northrop Frey, publikace Královské společnosti pro umění, náboženství a kulturu jako např. *Interpretation: The Poetry of Meaning a Myth, Dream and Religion*. Zaměřil jsem se na posledních několika stranách na jakési třídění podle oddělených témat, ale tyto kategorie se příliš překrývají, než aby se daly použít. Dvě poslední zmiňovaná díla by mohla být takřka celá citována na téma metafory; Snellovo *Discovery of Mind* je přinejmenším stejně významné v tomto odstavci, jako v onom, do něhož bylo zahrnuto.

Ještě osudnější slabinou by bylo v této souvislosti nezmínit knihu *The Orphic Voice* (1964) Elisabeth Sewellové, která mi velmi prospěla tím, že mě posunula blíže k myšlence, kterou chci vyslovit — vzhledem k tomuto tématu se to netýká pouze současných nebo relativně nedávných spisovatelů, že lze „přátele“ rozeznat od „nepřátel“. Existují také staří spisovatelé, kteří mohou být nazýváni klasiky nauky živoucího ducha (spíše než neživé materie či energie) coby ultimátního pramene lidského vědomí. Stále si vybavuji své živě překvapení, nepatrně zabarvené rozpaky, když se, několik let poté, co byla kniha napsána, nadmíru originální autor *Básnické řeči* dozvěděl, že na začátku osmnáctého století muž zvaný Giambattista Vico předložil k diskusi cosi, co nazval „sapienza

poetica“, jako nejranější lidskou myšlenku.¹¹⁹ Ta může být prospěšně srovnávána a předkládána k diskusi s kolektivními reprezentacemi některých antropologů, zejména Lévy-Bruhlem, kteří začali hovořit zhruba o sto let později.

Nyní však myslím ještě na trochu jiné dědictví. Klasiky tohoto tématu míním výlučněji onu rozpoznatelnou, ale volně definovanou linii myslitelů, pro něž se našel jediný obecně použitelný výraz „novoplatonici“. To, že je to linie nebo spíše proud myšlení a nejen vlákno osamocených podivínů, kteří se nějak narodili, aby si půjčovali od ostatních a ovlivňovali je, to samo byl objev, který poznamenal několik posledních dekad. Ty nám daly vynikající knihy jako Cassirerovo *Platonic renaissance in England*, Windovo *Pagan Mysteries in the Renaissance*, od Arthura Loveye *The Great Chain of Being*, od Frances Yeatsové *Bruno a hermetická tradice* a *Umění paměti* a v roce 1968 *Blake and Tradition* od Kathleen Raineové, ale též mnoho dalších. To, co propůjčuje knize Elizabeth Sewellové, zmíněné výše, zvláštní hodnotu a sílu, je její uvědomění tohoto proudu jako proudu od orfické tradice ke Goetovi a jeho *Naturphilosophen*. Konečně na jaře tohoto roku nás M. H. Abrams obdaril svou knihou *Natural Supernaturalism*, sotva méně souznějící, ačkoli méně emotivní než je kniha E. Sewellové, nejdůkladnější systematické pojednání o novoplatónské tradici, jaké jsme zatím viděli, pojaté z perspektivy vrcholů románské literatury a filosofie.

Neexistuje snad lepší charakteristika rozdílu mezi platonismem *tout simple* a novoplatonismem než ta, kterou kdosi vytvořil, když definoval novoplatonismus jako „platonismus plus pojetí génia“. Každopádně semí zdá, že onen proud myšlení, na který odkazují, může být vhodně nazýván novoplatónským. Plótionos, Plútacharos, Iamblichos, Synesios, Augustin, Ficino, Bruno, Böhme, Henry More, Shaftesbury, Blake, Goethe, Coleridge, Emerson a Yeats si v mnohém ohledu byli velmi nepodobní, ale všichni si byli vědomi způsobem, kterým si Pythagorás ani Platón být vědomi nemohli, aktivní role individuálního lidského ducha. Nebyli to pouze Frances Cornford, Cassirer a Vico, které jsem opominul, když jsem psal *Básnickou řeč*. Ignoroval jsem téměř všechny, které jsem právě zmínil. Ale dodám, abych trochu vyrovnal rovnováhu pokory, že jsem často přemýšlel o tom, jestli se to neukázalo spíše prospěšným. Pokud tato kniha k něčemu je, tak vybudováním struktury myšlení na základě pocíťovaného rozdílu mezi „prozaickým“ a „poetickým“. Ve shodě s tím se pak rýsuje rozdíl mezi dvěma typy poezie, nebo samotné poetiky, a další pojetí, které tento rozdíl zjevuje lidskému vědomí jakoby v procesu evoluce. A přemýšlel jsem, jestli ta skutečnost, že se mi zdálo, že jsem objevil tyto věci, nebo že mi byly především díky přemýšlení o pocíťované změně, kterou jsem zmínil, zjeveny, mi neposkytla jistou energii, díky které tato knížka zjevně přetrvala knihy lidí, kteří jak z literatury, tak z dějin idejí znali mnohem více. Říkám s opatrností „zdálo se mi“, abych vyloučil každou falešnou představu, že si stále nárokuji nějaký objev ve stylu „smělého Cortése“;¹²⁰ a ani by mě

¹¹⁹ Coleridge líčí poněkud zvláštně podobnou zkušenost. Italskému pisateli, který mu poslal *Vicovo Scienza Nuova*, napsal v roce 1825: „Jsem stále více potěšen G. B. Vicem, a kdybych měl... alespoň kapku autorovy krve ve svých žilách, musel bych po přečtení prvního svazku dvacetkrát za sebou zvolat: *Pereant qui ante nos nostra dixere*.“

¹²⁰ Narážka na sonet *On First Looking into Chapman's Homer* Johna Keatse, v anglosaském prostředí čítankově známý a hojně citovaný :

*Much have I travell'd in the realms of gold,
And many goodly states and kingdoms seen;
Round many western islands have I been
Which bards in fealty to Apollo hold.
Oft of one wide expanse had I been told*

zvláště nepřekvapilo, kdybych zjistil, že tento znovu-objev byl méně empirický, než jsem předpokládal, a že něco z toho, co napsal někdo jako Cornford (očekávám, že tu budou i další, o nichž stále nevím), mnou beletristicky proniklo a já to zapomněl. Významnější vliv na mne mělo, že jsem se začal seznamovat s dílem Rudolfa Steinera, takže i kdybych nic nevěděl o dějinách zmíněného proudu, zakoušel jsem jeho přítomné vody. Zmínil jsem to ve své první předmluvě a vše, co jsem tam pověděl, bych nyní mohl zopakovat, pouze s větším důrazem. Je zcela očividné, že existuje i opačná možnost — natolik se ponořit do vzrušeného sledování svých stop na cestě k „prameni“, že člověk opomine takové formality jako pokleknout a napít se.

Nemělo by se ztrácet ze zřetele, že *Básnická řeč* nevyzdvihuje jednostranně poetické na úkor prozaického, ale zdůrazňuje jejich bytostný vztah, jejich vzájemnou závislost, a samozřejmě jejich vzájemné pronikání; to je mimochodem význam motta, které jsem citoval z Coleridge. Naproti tomu mnohé z toho, co bylo napsáno předtím a bylo napsáno poté, vedlo ke zdůrazňování nesmiřitelného antagonismu mezi nimi. „Codlin je přítel, ne Short,“¹²¹ je refrén mnoha knih esejů o podstatě poezie a poetiky. To pokládám za symptom slabosti, vyskytující se v literární oblasti a společný téměř všem „přátelům“, o nichž jsem se zmínil, ať již je jejich oblastí estetika, psychologie, antropologie, význam mýtu nebo dějiny novoplatonismu. Je to tak, že někde na dně toho všeho nevěří úplně svým statečným slovům. Jung například hovoří o kolektivním nevědomí, o archetypech, o „prvotních obrazech“, a Maud Bodkin jej cituje, a Day Lewis cituje Maud Bodkin, která jej cituje, a vyplynou z toho archetypy jako „psychické pozůstatky bezpočtu zkušeností stejného typu“. Jak prvotní jsou pozůstatky? Je pravda, že není možné hovořit přesvědčivě o aktivní úloze individuálního lidského ducha ve světě, když neustále cítíte v kostech, ať už vám intelekt říká cokoli, že individuální lidský duch je něco, co je uzavřeno v lidském těle. Právě když toto zapouzdření lidského ducha začalo být obecnou zkušeností lidstva, stal se platonismus, aniž by ustal, novoplatonismem, podzemním proudem, filosoficky již ne tolik respektovaným.

Běžnou zkušeností současnosti je, že svět a mysl jsou ve vztahu k sobě dvě zcela samostatné věci. Jejich teoretická usmíření spočívají v tom, jedna z nich pohltí druhou. Ať již jste materialista a vše je jen hmota, nebo idealista a jedinou skutečností je mysl. Ať již přijmete kteroukoliv z nich, ani jedné nebudete skutečně věřit, protože se nezrodila z vašeho chování. Vzít skutečně vážně poetické však znamená něco jiného. Neznamená to urážet prozaické a s ním i celý svět vědy a technologie, jak to dělali francouzští symbolisté, a skrývat se ve slonovinové věži umění. Je třeba začít pracovat na výkladu těchto dvou principů tím, že se snažíme překonat ve vlastní lidské zkušenosti to, co Coleridge pojmenoval „zevnost“ fenomenálního světa. Říci, že to vyžaduje zakoušení světa a vlastního individuálního ducha nikoli jako jiného, nýbrž „protikladného“, znamená něco říci. To věru znamená říci to, co říkal Coleridge. Avšak možná více než jinde zde platí, že pouhý souhlas s tímto výrokem

*That deep-browed Homer ruled as his demesne;
 Yet did I never breathe its pure serene
 Till I heard Chapman speak out loud and bold:
 Then felt I like some watcher of the skies
 When a new planet swims into his ken;
 Or like stout Cortez when with eagle eyes
 He star'd at the Pacific—and all his men
 Look'd at each other with a wild surmise—
 Silent, upon a peak in Darien.* (pozn. překl.)

¹²¹ Charles Dickens, *Starožitníkův krám*, kap. 19. (pozn. překl.)

téměř nic neznamena. „Nestačí,“ jak poznamenal v jiném kontextu, „abychom spolkli pravdu, nýbrž srdce z ní musí ssát jako mšice z listu, dokud nezíská její barvu a jeho potrava nebude viditelná i v tom nejmenším z jeho vláken.“ Nemám žádné prostředky, jak poznat jejich srdce, ale v míře, v jaké se mě jejich psaní týká, odhaluji více tohoto „získávání barvy“ ve výrocih jednoho či dvou fyziků, jako jsou Werner Heisenberg a David Bohm, než kdekoli v humanitních oborech. Pochybuji, že je to náhoda. Stále nás ještě čeká dost práce v odhalování podzemních proudů moderní vědy. Kepler je očividný příklad, ale potřebujeme rovněž novou a nezaujatou biografii Issaka Newtona a studium, které není založeno na *petitio principii* vzhledem k takovým věcem, jako je vztah mezi alchymii a chemií, astrologií a astronomií. Byla doba, a trvala dost dlouho, než jsme se naučili nazývat tuto zakoušenou nestejnoroďost vědeckou „metodou“ a během jejího následného růstu jakožto kritérium vědeckého „ducha“ nahrazovat někdejší otevřenou mysl myslí zúženou.

Avšak toto jsou úvahy, které jsem se snažil řešit jinde. Prosím pěkně, co je to ten „duch“? Je jeden, nebo je jich vícero, nebo obojí zároveň? Je vždy dobrý, nebo někdy není dobrý? Ve druhé předmluvě jsem nadhodil, že „studium poezie a básnického prvku ve všech významných jazycích je hodnotným cvičením ještě pro jiné účely, než je jen básnická praxe nebo větší potěšení z poezie“. Pokud tomu tak je (mohl bych možná tvrdit, že to potvrzuje Heidegger, když mluví o Hölderlinovi), je to díky síle oné skutečnosti, že poezie tam, kde vůbec existuje, existuje nikoli díky proklamaci, nýbrž díky skutečné — byť možná jemné — zkušenosti nejzazší stejnorodosti světa a mysli. Samozřejmě, že zde na prvním místě musí být ryzí láska k poezii, protože jinak by člověk nestudoval poezii, nýbrž něco jiného. Srdce se takového studia musí účastnit stejně jako hlava, má-li „ssát z pravdy“. Pokud tomu tak je, pak s postupujícím studiem — pokud zůstává věrné své zkušenosti — pak jako ona mšice začíná získávat barvu listu i v tom nejmenším ze svých vláken, a hlava dochází k lepšímu porozumění nejen poetickému, nýbrž právě tak prozaickému. Pak objeví, že „nepřítelem“ není protiklad poezie, nýbrž její popření. Mám-li si vypůjčit Pascalovo pojmosloví, není to „geometrie“, ale *duch* geometrie, kdo vyhlašuje válku „duchu vychytralosti“.

Owen Barfield, South Darenth, Kent, srpen 1972