

## BÁSNICTVÍ A SNOVÁ PRÁCE: K LOWESOVU VÝKLADU COLERIDGE

JOSEF FULKA, Filosofický modul, FHV, Univerzita Karlova, Praha, ČR

FULKA, J.: Poetry and Dream-work: On Lowes' Account of Coleridge  
FILOZOFIA 66, 2011, No 7, p. 644

The paper offers an interpretation of a classical study of Coleridge's poetry: *The Road to Xanadu* by John Livingstone Lowes published in 1927. While Lowes' book is considered a monumental work summarizing the sources of Coleridge's poetic image, the paper tries to show that in addition to that Lowes develops a remarkable theory of imagination close to certain themes of Freud's theory of dream-work, as well as to Warburg's interpretation of Botticelli or Havlíček's conception of poetic image.

**Keywords:** S. T. Coleridge – Poetic imagination – Psychoanalysis – Romantic literature

Freud věnuje ve *Výkladu snů* několik zajímavých pasáží analogii mezi výkladem snu a procesem básnické tvorby. Když se vymezuje proti „laickému“ symbolickému výkladu snů, poznamenává: „Jak k takovému symbolickému výkladu ale nalézt cestu, k tomu přirozeně žádný návod poskytnout nelze. Úspěch tu zůstává věcí vtipného nápadu, bezprostřední intuice, a proto se výklad snů pomocí symboliky mohl pozdvihnout na umělecký výkon, který se zdál být vázán na zvláštní nadání“ ([4], 116). Jestliže Freud vůči tomuto kvazi-uměleckému způsobu vykládání snu staví svůj vlastní „vědecký“ přístup, možná by to nemělo zastírat fakt, že analogie mezi tvorbou básnických obrazů a psychoanalytickou teorií tvorby snových útvarů (ale v širším smyslu psychoanalytickou teorií interpretace jako takovou) nejenže tím není zcela zdiskreditována, ale že Freudova metoda zde naopak poskytuje literární teorii mimořádně plodná východiska a rozsáhlý manévrovací prostor.

Freud ve skutečnosti aplikuje na psychické formace (ať už jde o sny nebo neurotické symptomy) výkladové schéma, které je v této oblasti zajisté originální, ale v dané době není bez analogií v oblastech jiných: bylo například upozorněno na to, že psychoanalytická koncepce předeterminovanosti snových obsahů má svůj pozoruhodný kunsthistorický protějšek ve výkladu Botticelliho obrazů předložených Aby Warburgem [srv. 3], přičemž naopak jedním z inspiračních zdrojů Warburgova myšlení byla například práce Andrea de Joria *La mimica degli antichi investigata nel gestina napoletano* z roku 1832, vycházející z domněnky, že dobová „gestová řeč“ Neapolitánů v sobě v podobě jakéhosi nečasového a nevědomého „přežívání“ obsahuje gestové vzorce, umožňující objasnit význam gest postav na zachovaných freskách z Pompejí.<sup>1</sup> Tímto způsobem se v devatenáctém století

<sup>1</sup> K tomu srv. [7]. Kendon – který je rovněž autorem nového anglického překladu Joriovy knihy, doprovázené jeho obsáhlým úvodem – v této práci vidí přelomovou „archeologickou“ analýzu gesta,

ustavil jistý kontext, který Freudovu metodu činí možná ojedinělou v oblasti analýzy lidské psychiky, ale rozhodně ne v oblasti kulturní „archeologie“. Psychoanalýza se v žádném případě nerodí *ex nihilo* a v posledku nám nabízí sice snad nejlépe promyšlenou, ale nikterak ojedinělou interpretační perspektivu tohoto typu.

Není potom překvapivé, že srovnání mezi procesem literární tvorby a procesem vzniku patologických psychických útvarů představovalo pro řadu literárních teoretiků – ale i psychoanalytiků – velice přitažlivou cestu. Je známo, jak neotřelým způsobem se touto cestou pustil Zbyněk Havlíček např. v textu „Básnický obraz a schizofrenní symptom“. Jde zde o analogii strukturní, nikoli obsahovou: nejde o to říci, že básníková osobnost v sobě nevyhnutelně nese schizofrenní rysy (takové tvrzení by bylo zjevně absurdní), nýbrž že konstituce básnického obrazu, jeho „zdroje, materiál a mechanismy“ ([5], 273), jsou analyzovatelné obdobným způsobem jako proces produkce jistého typu schizofrenních symptomů – Havlíček se tedy odvažuje dále než Freud, neboť základním materiálem se pro něho stává útvar psychotický spíše než neurotický. Řečeno Havlíčkovými vlastními slovy, „co je tedy charakteristické pro básnický obraz, je skutečnost, že v sobě zahrnuje i konkrétní stimulus, i komplexní emocionální děj“ ([5], 274). Tato struktura činí z mechanismu básnického obrazu mechanismus projekce: obraz vzniká jako komplexní výsledek asociační aktivity, jejímž principem je jistá „negace skutečnosti“, která je potom znásobena v představě obrazné. Pozoruhodné je, že Havlíček traktuje vztah skutečnosti a básnického obrazu, který je výsledkem oněch zmiňovaných emocionálních procesů, v termínech negace, a nikoli v pozitivních termínech posilování či rozšiřování skutečnosti (prostřednictvím „přetékání“ imaginace) – právě tento negativní vztah zakládá možnost analogie mezi tvorbou schizofrenního symptomu a básnického obrazu. Principem obojího je derealizace; rozdíl spočívá v tom, že básnická tvorba je – alespoň ve většině případů – přece jen spíše jistou simulací této derealizace, což lze v posledku a se vši obezřetností vyjádřit výrokem, že „básník si na psychózu jen hraje“ ([5], 275).

Na tomto základě Havlíček buduje obecné schéma, kterým se proces vytváření obrazu řídí. Tímto schématem je „stimulus: asociace: obraz“, který sice může nabývat snadno dešifrovatelné podoby, ale v komplexnějších případech – dojde-li k vynechání některých členů asociačního řetězce – se může jednat o asociace velice nejasné, v nichž je vztah mezi stimulem a výsledným členem řetězce těžko stanovitelný jinak než prostřednictvím složité interpretační práce (pokud je ovšem vůbec nějak stanovitelný: v případě básnického a obecněji uměleckého díla totiž analytik nemá většinou k dispozici nic jiného než právě toto dílo samo). Havlíček uvádí následující příklad celkem jednoznačné asociace: „les: zelený: smaragd: drahokam“. Tato asociace je na první pohled snadno sledovatelná, avšak vynecháme-li prostřední členy, dostaneme zcela nesrozumitelné spojení „les: drahokam“. Reakce „drahokam“ na podnětové slovo „les“ se bude jevit jako „již zcela odlehlá a ne-

---

která se řadí po bok Malleryho analýze znakového jazyka severoamerických indiánů nebo Wundtově sémiotické klasifikaci gest.

adekvátní a mohla by býti pochopitelná jedině při rekonstrukci celé asociční řady“ ([5], 281). Tohle všechno ale neznamená, že vlastní povaha asociací by byla něčím mechanickým, něčím, co lze rozkrýt s pomocí jednoznačného interpretačního klíče; specifická a individualita asociace je daná afektivním obsahem či emoční tenzí, která působí na podnětové slovo: právě „exploze“ určitého afektivního obsahu způsobuje, že tím, co si vybírá stimulus v objektivní realitě, není nic jiného než básníková specifická emocionalita. Stimulus potom „zapadá do emočního stavu básníka jako klíč do zámku a odemýká jej“ ([5], 287). Poté, co Havlíček zmínil freudovský termín „slovní představy“, vrací se právě k termínu emoční tenze, který činí ekvivalentním pojmu inspirace ([5], 289). Nejde samozřejmě o to, že by inspirace byla redukována na soubor mechanických asocičních procesů: zásluhou Havlíčkova rozboru je ovšem to, že takto redefinovaná inspirace se rozchází s mýtem z nebe spadlé obrazotvornosti a imaginace, posilující další mýtus, totiž básníka jako poloboha, který jakýmsi „fiat“ a jakousi nepostižitelnou silou své představivosti vytváří *ex nihilo* básnické obrazy.

Naším cílem zde bude na jednom pozoruhodném případě analýzy básnického díla ukázat, jakým způsobem výše popsané procesy probíhají. Rozsáhlá monografie *The Road to Xanadu* od Johna Livingstona Lowese vychází již roku 1927, tedy tehdy, když Freudova práce ještě zdaleka nebyla uzavřena. Jedná se o specializovanou studii, která je mimo okruh coleridgeovských badatelů relativně málo známá; na druhou stranu v rámci tohoto okruhu však bezesporu platí za klasiku. Otázka ovšem zní, jaký status je této knize připisován: Richard Holmes, autor – kromě jiného – rozsáhlé Coleridgeovy biografie, sice uznává Lowesovy zásluhy, avšak kriticky se vyslovuje k „tendenci velké většiny moderního bádání, které po vzoru profesora Johna Livingstona Lowese a jeho knihy *The Road to Xanadu* vidí celou Coleridgeovu imaginativní existenci jako jeden gigantický seznam knih“ ([6], XV). Pokusíme se zde ukázat, že Lowesova interpretace nejenže se neredukuje na vyhledávání pramenů, z nichž Coleridge ve svých nejslavnějších básních čerpal, ale zároveň předkládá – třebaže ne vždy explicitně a koherentně – nesmírně zajímavou teorii určité „práce“ imaginace (slovo práce tu používáme ve freudovském smyslu), která v celé řadě ohledů rezonuje jak s teorií Freudovou (Lowes Freuda v celé monografii nikde nezmiňuje a v souvislosti se vztahem snění a básnické tvorby cituje pouze Kraepelina a Havelocka Ellise), tak *avant la lettre* s její pozdější specifikací v Havlíčkově podání.

Už samo vnější „vzezření“ a rozvržení Lowesovy práce velmi výrazně upomíná na způsob, jakým Freud analyzoval sny nebo jakým Warburg interpretoval Botticelliho obrazy. Více než šesti set stránková kniha je věnována rozboru pouhých dvou básní, totiž *The Rime of the Ancient Mariner* a *Kubla Khan*. Jde jistě o básně neobyčejně komplikované a mnohvrstevnaté, ale i tak čtenáře Lowesova preciznost a důslednost v dohledávání literárních zdrojů, které u Coleridge – samozřejmě po specifické transformaci, jejíž principy se Lowes rovněž snaží postihnout, takže jeho kniha zdaleka není pouhým výčtem inspiračních zdrojů, jak se zdá naznačovat Holmes ve výše uvedeném citátu – oživují každý detail. Nebylo by tedy přehnané říci, že metodologickým principem Lowesovy analýzy je princip toho, co Freud označoval jako předeterminovanost. Lowes zachází s Coleridgeovými verši stejně jako Freud se snem nebo Warburg s obrazovým materiá-

lem: dekomponuje je na minimální jednotky a u každé z nich ukazuje subtilní řetězec determinací odkazujících k literárním a cestopisným vzorům, z nichž Coleridge čerpal, ale také transformací, jichž tyto determinace doznaly předtím, než se přeměnily ve známé Coleridgeovy verše. Interpretova práce se tak mění na práci detektiva. Lowes disponuje určitým vodítkem, a to Coleridgeovým zápisníkem, který v chaotické podobě nesouvislých poznámek poskytuje stopy, po nichž se interpret vydává, aby se dobral zdrojů (či podnětů, řečeno Havlíčkovým výrazivem), které se v básníkově mysli přetavily na koncizní básnické obrazy. Je příznačné, že Lowes s oblibou používá pro označení této básnické *materia prima* metafory mlhoviny či mračna, ale také takřka mallarméovské metafory souhvězdí: Coleridgeův zápisník je „velká, rozptýlená a beztvářá mlhovina, z níž se básně vyloupily jako asteroidy“ ([8], 12). Prvky, které se v této mlhovině neuspořádaně kupí, s sebou nesou všechny charakteristiky předeterminovanosti. Znamená to, že žádný z nich nenabývá determinující hodnoty sám o sobě, nýbrž pouze v konstelaci s jinými prvky na pozadí individuálního uspořádání, kterého tyto prvky nabyly v básníkově mysli. Lowes však především fascinujícím způsobem ukazuje, že Coleridge, básník dodnes spojený s představou „proklatce“, který čistou silou imaginace vytvořil několik záračných básní, všechny tyto obrazy podvědomě sestavuje z materiálu poskytnutého dobovými zdroji, přestože jejich kombinace je u něho samozřejmě vždy osobitá a specifická. Vezměme si kupříkladu obraz vodních hadů, který se objevuje v nejtisnivějších pasážích *Starého námořníka* a který je zkondenzován do následujících veršů:

*„Beyond the shadow of the ship,  
I watched the water-snakes:  
They moved in tracks of shining white,  
And when they reared, the elfish light  
Fell off in hoary flakes.*

*Within the shadow of the ship  
I watched their rich attire:  
Blue, glossy green, and velvet black,  
They coiled and swam; and every track  
Was a flesh of golden fire.“*

Těchto několik veršů se v Lowesově interpretaci mění na skutečný palimpsest, na předeterminované klubko latentních významů. Lowes zjišťuje, že Coleridge byl obeznámen s Priestleyho *Optikou* a jmenovitě s kapitolou „Light from Putrescent Substances“ a s dopisem otce Bourzese „Luminous Appearances in the Wakes of Ships“. Ve druhém zmiňovaném textu se výslovně mluví o „luminous tracks“ či „kind of artificial fire in the water“, s nimiž se autor setkal na cestě do Indie.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Specifické výrazy, které Lowes uvádí jako „stavební materiál“ pro Coleridgeovy básně, zde i v dalším textu z pochopitelných důvodů nebudeme překládat.

V Cookově cestopise, zachycujícím jeho cesty po Pacifiku, se vyskytuje specifické spojení moře a slizu, ale také zmínka o vodních živočiších, v souvislosti s nimiž jsou použity výrazy „a white, or shining appearance“, „pale green“, „burnished gloss“, „glowing fire“.<sup>3</sup> Už jen zběžné srovnání s výše citovanou pasáží jasně ukazuje, kolik výrazů z těchto textů se ve specifické a osobité podobě „přelilo“ do veršů Coleridgeových. Naproti tomu sousloví „velvet black“ se výslovně objevuje například v Bartramových *Cestách*, které Lowes opět neopomene citovat.

Tím je do značné míry objasněna povaha barevného spektra, které se vtěluje do uvedených veršů. Nevysvětluje se tím ale, proč se ve výše citované ukázce mluví o vodních hadech. Lowes nicméně dalším rozбором prokáže, že Coleridge pečlivě četl foliové vydání cestopisu *Purchas His Pilgrimage*, kde se mluví o „serpents, adders, and snakes, greene, yellow, blacke, white“, a přesný výraz *water-snakes* se objevuje v další jeho oblíbené knize, totiž v *New Voyages Around the World* od Williama Dampiera, a to hned několikrát.<sup>4</sup> V dalším dobovém cestopise, u něhož nicméně Lowes přiznává nejistotu ohledně toho, zda jej Coleridge znal, totiž v *The History of the Bucaniers of America*, se hned na několika místech mluví o „water-snakes of divers colours“.

Tento výčet pramenů je neúplný a má poskytnout pouze hrubou představu o Lowesově postupu: jeho výklad někdy skutečně připomene postup psychoanalytikův, který rozboru jednoho snového obrazu věnuje řadu stránek, stejně jako Lowes vyvíjí mimořádnou trpělivost, aby z dobových pramenů vydestiloval elementy tvořící vizi, soustředěnou v několika verších.

Lowes však nezůstává jen u prostého výčtu pramenů; poskytuje nám rovněž konceptuálně snad trochu rozkolísanou, ale přesto podivuhodnou *teorii* toho, jak básnická imaginace pracuje. Na počátku, jak již bylo řečeno, je mrak či mlhovina fragmentů, nesourodných obrazů a střepů získaných četbou děl jiných autorů. Tyto úlomky se nacházejí v subliminální oblasti básnickovy mysli, kterou Lowes neoznačuje jako nevědomí, nýbrž – s využitím poetičtější metaforiky – jako „rezervoár“, „moře“ nebo nejčastěji jako studna (*the well*). Procesy, jimiž se z tohoto materiálu kondenzují konkrétní obrazy, opět nelze označit jinak než jako předeterminované, neboť Coleridgeovy verše nejsou součtem jednotlivých prvků v podprahové oblasti básnickovy mysli. Jak poznamenává sám Lowes, Coleridgeovi mořští tvorové nejsou „ryby + hadi + vodní fauna ve stejném smyslu, v jakém je chiméra lvem + drakem + kozou. Žádná pouhá kombinace entit, jež by samy byly nezměněny, nevysvětluje fakta“ ([8], 54). Lowes nepoužívá freudovskou terminologii, která by mu umožnila daný proces popsat kupříkladu jako zhuštění nebo přesun, tedy procesy působící při vytváření snu, ale přesto je nasnadě, že právě o tyto energetické procesy běží,

---

<sup>3</sup> „During a calm, on the morning of the 2<sup>nd</sup>, some parts of the sea seemed covered with a kind of slime; and some small sea animals were swimming about“, cit. ([8], 46). Z Coleridge samozřejmě známe verš „slimy things did crawl with legs upon the slimy sea“ – děsivý obraz, tvorů, kteří doslova *chodí* po slizké vodní hladině.

<sup>4</sup> K citovaným pasážím z Dampiera srv. ([8], 49).

jakmile se fragmenty obsažené ve „studni“ začnou srážet do podoby osobitých básnických obrazů. A cosi z této „snové logiky“ se potom celkem pochopitelně promítne nejen do jednotlivých veršů, ale i do celkového rozvržení *Starého námořníka*. V Coleridgeově mistrovském díle se díky snové spektakulárnosti vizi takto mohou ztratit některé inkoherence, které by se v rámci „bdělé“ logiky jevily jako neúnosné: kupříkladu fakt, že básník v líčení námořnickovy cesty přehodil severní a jižní pól, anebo skutečnost, že bílého albatrosa (*Diomedea exulans*) lze vzhledem k jeho velikosti jen těžko někomu pověsit kolem krku.<sup>5</sup> *Starý námořník*, jak Lowes explicitně poznamenává, má z logického hlediska vzato charakter snu, což se mimo jiné projevuje obrovskou diskrepancí mezi námořnickovým prohrěškem a nestvůrností trestu, který následuje. To, že celá posádka lodi („four times fifty living men“) zemře mimořádně nepříjemným způsobem jen proto, že někdo zastřelil albatrosa, se nemůže stát nikde jinde než ve snu, avšak „zázrakem umění se nás při četbě zmocní onen smysl pro niternou logiku, důslednou, neodolatelnou a reálnější než realita, logiku, která je svrchovanou snovou iluzí“ ([8], 303).<sup>6</sup> Analogie se snem je skutečně na místě: sám Freud nám připomíná, že snová práce nemá žádné přímé prostředky ke znázornění logických (kauzálních aj.) vztahů: odtud dojem absurdity, který u řady snů často zakoušíme ([4], 320 – 328). A jestliže Freud používá působivé metaforiky, v jejímž rámci je zpracovávání snových myšlenek přirovnáno k deformaci vznikající při srážkách plovoucích ledových ker, zdá se, že málokteré přirovnání by se na Lowesovu analýzu tvorby coleridgeovských obrazů hodilo lépe.

Smyslem této minuciózní interpretace je ukázat, že doslova každý detail Coleridgeových básní je přeplněn, saturován podvědomými nebo nevědomými odkazy na útržky předchozí četby, útržky spočívající kdesi v básnickově paměti. Paměť je zde třeba chápat jako něco, co má velmi blízko k freudovskému nevědomí. Sám Coleridge v *Biographia Literaria* s jistým zájmem zmiňuje případ negramotné ženy, která v deliriu recitovala dlouhé pasáže latinských a řeckých textů. Teprve později se zjistilo, že jde o úryvky, které před léty slyšela od profesora, v jehož domě sloužila. Coleridgeův komentář k tomuto případu sice nese stopy empirismu, ale zároveň se v něm ozývá jakási teorie přežívání prvků v lidské paměti, které se později dostane teoretické formulace u Bergsona, ale ještě spíše právě u Freuda: „Zbytky počítku mohou existovat po neomezenou dobu v latentním stavu, a to přesně v témž pořadí, v jakém se původně dostaly do mysli.“<sup>7</sup>

Tato teorie „přežívání“ však nestačí. To, že nějaké zážitky přetrvávají beze změny v paměti jednotlivce nezávisle na jeho vědomých pochodech – ať už se jedná o negramot-

---

<sup>5</sup> Lowes ovšem upozorňuje i na existenci druhu *Diomedea fuliginosa*, který má černou barvu, žije zhruba ve stejných zeměpisných šířkách a je mnohem menší, takže měl-li Coleridge na mysli tento druh ptáka, je onen problém vyřešen. Srv. ([8], 227).

<sup>6</sup> Lowes cituje i známou pasáž z Coleridgeovy *Biographia Literaria*, kde Coleridge odpovídá na námitku ze strany paní Barbauldové, které zápletka básně připadala nekonsekventní, a zmiňuje jako analogii onen příběh z *Tisíce a jedné noci*, v němž džin musí zabít obchodníka, protože jedna z datlových slupek, které odhodil, shodou okolností svých zvukem probudila džinova syna. Srv. ([8], 301 – 302).

<sup>7</sup> S. T. Coleridge: *Biographia Literaria* I, 78 – 79, cit. in ([8], 86 – 87).

nou ženu nebo velkého anglického básníka – ještě samozřejmě nevysvětluje, jakým způsobem z těchto prvků může vzniknout literární dílo. Lowes nesčetněkrát zdůrazňuje, že způsob, jakým se v Coleridgeově myšlence z mlhoviny neuspořádaných podnětů vynořily obrazy tvořící *Starého námořníka*, tedy jakým způsobem proběhla „básnická syntéza“ těchto prvků, je zcela individuální a činí z Coleridgeovy poezie cokoli, jenom ne nějaké mechanické sestavení výchozího literárního a cestopisného materiálu. Tím se mimochodem trochu relativizuje Holmesův soud citovaný výše, neboť Lowesova interpretace není jen pečlivým a imponantním výčtem Coleridgeových literárních zdrojů, ale také – a možná především – velmi silnou teorií básnické imaginace.

Při vysvětlování principů této poetické syntézy se Lowes uchyluje k další metafoře, jíž je tentokrát obraz epikurejských atomů. Imprese a obrazy v Coleridgeově myšlence se spojují do individuálních konstelací v nepředvídaných kombinacích, jejichž modelem jsou právě atomy, jak jsou traktovány v antických materialistických kosmologiích ([8], 343 – 344). A pouze v těchto konstelacích – tedy v práci imaginace – tkví vlastní síla Coleridgeových poetických výtvorů.

Způsob, jakým je budován obraz zahrady v *Kublaj Chánovi*, je v tomto ohledu zvlášť výmluvný. V Lowesově výkladu se celá báseň jeví jako předeterminovaná imaginární topologie, v níž každý prvek vznikl překrytím a kombinací několika pramenných textů. A co víc, nejde jen o překrývání vněmů a vzpomínek, ale rovněž o kreativní práci s jazykovými signifikanty. Z knihy *Purchas His Pilgrimage* je převzat obraz zahrady asasinů, který se přemění na Kublaj Chánovu zahradu. Místo, do něhož je u Coleridgea tato zahrada umístěna – tedy Xanadu – je v původním textu označeno jako Xamdu či Xaindu; teprve v Coleridgeově myšlence byl tento obraz přepracován na libozvučnější Xanadu. Obraz fontány ve zmiňované zahradě je zkonduzovaným a předeterminovaným obrazem, vzniklým překrytím několika pasáží z Bartramových *Cest* a z Bruceova cestopisu popisujícího hledání pramenů Nilu: práce imaginace je v tomto případě procesem toho, co Lowes označuje jako „srůstání“ různých obrazů v jednu vizi. Kdybychom se chtěli uchýlit k freudovskému pojmovému arzenálu, sotva bychom našli vhodnější výraz než kondenzace. A pokud jde o zmiňovanou práci se signifikantem, velmi instruktivním příkladem je hora Abora z Coleridgeovy básně (hora neexistující na žádné mapě), v souvislosti s níž Lowes ukazuje, že vznikla jako komplexní překrytí několika topografických údajů: v Bruceově cestopisu se vyskytuje zmínka o údolí řeky Abola, o místě zvaném Astaboras, kteréžto názvy se pravděpodobně zkombinovaly s horou Amara z Miltonova *Ztraceného ráje* (táž hora je mimochodem zmiňována i v Purchasově cestopise). Totéž platí o posvátné řece Alph, která zřejmě odkazuje k podzemní řece Alpheus z Vergiliových *Aeneidy* (táž řeka se vyskytuje u Pausania a u Strabóna<sup>8</sup>), ale stejně tak v básnickově latentním psychickém prostoru splynula s Nilem z Bruceovy knihy. Nejrůznější místa světa a nejrůznější literární díla se přes časové i prostorové vzdálenosti stýkají, aby vytvořila obraz jedné imaginární zahrady.

---

<sup>8</sup> Další interpretační nit směřuje například k Hérototovi, který v souvislosti s Nilem – v dobovém anglickém překladu – mluví o „fountains which are impossible to fathom“; samozřejmě si přitom vzpomene na ony „caverns measureless to man“ z Coleridgeovy básně.

Lowes v souvislosti s těmito „imaginárními signifikanty“ explicitně mluví o „snových slovech“ (*dream-words*), přičemž čtenáře nemůže nezarazit, že zde ve skutečnosti popisuje stejný proces snového vytváření nových signifikantů, který se stal i předmětem Freudova zájmu ve *Výkladu snů*: zmiňme alespoň onen sen, v němž hraje podstatnou úlohu slovo *Autodidasker*, které v sobě obsahuje „komprimovaný smysl“, tvořený dílčím překrytím slov autor, autodidakt a Lasker ([4], 309). Ve Freudově pojetí snu se slovo (či signifikant) může stát předmětem kondenzace ze stejného titulu jako vizuální obraz: jinak řečeno, to, co Freud označuje jako *představy slov*, může být ve snu zpracováváno stejně jako *představa věcí*: „Sen vůbec často zachází se slovy stejně jako s věcmi, a ta pak bývají sestavována dohromady stejně jako představy věcí. Výsledkem takových snů jsou potom bizarní a komické slovní výtvořky“ ([4], 306).<sup>9</sup>

Lowes, jak již bylo řečeno, Freuda ve své práci ani jednou necituje, nicméně shody mezi jeho rozborem Coleridgeových básní a Freudovou analýzou snové práce jsou až zarážející. Jak sen, tak básnická syntéza, jak je patrné, pracují na dvou rovinách či ve dvou rejstřících. Jedním z nich je reprezentace věcí (tedy obraz, rejstřík vizuality), druhým je reprezentace slovní (signifikant, rejstřík verbální). Lowes si otázku spojení či vztahu těchto dvou rovin klade stejně výslovně jako Freud. Zajímavé je, že ve svém трактовání této otázky dospěje k pohledu, kdy tyto dva rejstříky přestávají tvořit alternativu. Vydává se tímto gestem odlišným směrem než teoretici, kteří navazují na Freuda a pro něž tyto dvě roviny zůstávají v zásadě heterogenní. Prototypem takového výkladu zmíněné duality může být kupříkladu nedávná interpretace – jinak nicméně velmi pozoruhodná –, kterou předkládá Kaja Silverman v knize *World Spectators*. Silverman označuje slovní reprezentace jako jazykové signifikanty a reprezentace věcí jako perceptuální signifikanty, přičemž „jazykový signifikant je prototypicky uzavřený: uzavřený afektivním přenosům, uzavřený jiným jazykovým signifikantům a uzavřený světu. Perceptuální signifikant je na druhé straně otevřený: otevřený afektivním přenosům, otevřený jiným perceptuálními signifikantům a otevřený světu“ ([9], 101 – 102). Nechce se tím říci nic jiného než to, že obrazy mohou srůstat a splývat, že se mohou stát předmětem afektivního obsazení, kdežto slova nikoli. Takovýto výklad – byť je primárně namířen proti lacanovské teorii signifikantu spíše než proti Freudovi samotnému – nám připadá poněkud problematický mimo jiné i proto, že psychoanalýza nám poskytuje nekonečné množství příkladů afektivního obsazení slov i jejich předeterminovaného splývání, díky němuž přestávají být uzavřenými entitami. Přestože Silverman se pokouší především o vypracování určité teorie vizuality, zdá se přehnaně říci, že vztah slovních reprezentací a reprezentací věcí by byl takto jednoznačně určován dualitou otevřenosti a uzavřenosti, kvality a kvantity, vizuální a auditivní povahy uvažovaných jednotek.

Lowesova úvaha o analogickém tématu poskytuje zajímavou alternativu. Obrazy vynořivší se ze studně nyní v básni září, jak říká Lowes, jako souhvězdí. Takto vzniklá imaginativní syntéza však žádá něco jiného než obrazy: „Obrazy neproudí do vědomí zcela obnažené. Jak přicházejí, odívají se (...) do *slov*“ ([8], 308). To je vlastní smysl slova syn-

<sup>9</sup> Na následujících stránkách Freud uvádí celou řadu konkrétních příkladů.



téza: syntéza se netýká jen tajuplného úkonu, díky němuž se útržky impresí slévají právě do těch specifických obrazů, které se objeví v Coleridgeově básni, ale také a především toho, že tento sled impresí souběžně s tím nabývá podoby slovní reprezentace. Nejdříve se zdá, že Lowes drží – stejně jako mnohem později výše citovaná Kaja Silverman – distinkci mezi slovní reprezentací a reprezentací věcí v tom smyslu, že perceptuální signifikanty jsou skutečně pružnější než signifikanty verbální, jejichž rozlišené kvality – dané tím či oním sledem fonémů – zabraňují onomu srůstání či splývání, jakým se vyznačují vizuální obrazové jednotky: „Slova nesplývají v tom smyslu, v jakém obrazy srůstají; jejich identita sveřepě přetrvává“ ([8], 308). To však Lowesovi nebrání v tom, aby už na tomto místě mluvil o jejich vzájemné závislosti. Slova jsou nositeli smyslových kvalit, jsou to právě slova, která vynášejí vjemy zasuté v subliminální sféře básníkovy duše do vědomí, takže o několik stran dál Lowes může říci, že „slova jsou neoddělitelná od obrazů a obrazy od slov“ ([8], 339). Zde už lze jen těžko udržet dualitu uzavřenosti a otevřenosti, tím spíše, že při výkladu *Kublaj Chána* Lowes ještě přesvědčivěji ukáže, že sama identita slov není ničím fixním, že exotické názvosloví, které pojmenovává místa v coleridgeovské snové topologii, může podléhat – zcela v souladu s tím, co o signifikantu tvrdil Freud – stejným změnám a transformacím jako reprezentace vizuální, že vizualita evokovaná tímto poetickým fragmentem je neoddělitelná od slov, v nichž je zachycena. Zde už je heterogenita mezi slovní reprezentací a reprezentací věcí zcela zrušena. V případě signifikantů typu „Xanadu“, „Abora“ a „Alph“ již Lowes neváhá mluvit o snové semasiologii a o snové verbální invenci ([8], 396).<sup>10</sup> Signifikant a obraz už je jedno a totéž: oboje splývá ve snovém světě, ve kterém není žádný přerov mezi slovy a věcmi a který je utvořen – jak říká Lowes, který zde cituje samu Coleridgeovu báseň – jakýmsi „mingled measure“, do něhož latentně vstupuje Alpheus a Nil, Abola i Astaboras, aby díky kondenzaci vytvořily předeterminované signifikanty, které se dostanou do „manifestní“ podoby básně. Slovo a obraz se vzájemně překlápí jako na Moebiově pásce.

Vidíme, že Lowesova komplexní studie v žádném případě není nějakou encyklopedií literárních zdrojů, z nich Coleridge dokázal vybudovat své básnické univerzum (byť už jen to by z ní činilo nedocenitelnou příručku). Jedná se – v jednom konkrétním případě – skutečně o to, co napovídá podtitul celé knihy: *A Study in the Ways of Imagination*. Takřka detektivní práce spojená s hledáním zdrojů nakonec ústí do skutečné teorie imaginativního procesu, který se situuje na žánrově těžko stanovitelnou křižovatku: neleží před námi psychobiografie, neboť okolnosti Coleridgeova života zde nevstupují do hry, a přesto nám tato kniha o Coleridgeově psychickém životě říká neskonale více než většina standardních prací v této oblasti.<sup>11</sup>

Stejně tak ale nejde ani jen o technický rozbor geneze dvou konkrétních básní: Lowes se nespokojuje s výčtem prvků, z nichž jsou Coleridgeovy výtvořky utkány, nýbrž buduje v silném slova smyslu teorii imaginativního procesu, která občas velmi překvapivě a výrazně upomene na ty nejsilnější momenty konfrontace psychoanalytické teorie s este-

<sup>10</sup> Lowes zde v poznámce pod čarou cituje Kraepelina a Havelocka Ellise.

<sup>11</sup> Srv. např. [10].

tíkou. Samostatnou otázkou by pak bylo, jakým způsobem takto koncipované pojetí imaginace souzní s pojetím samotného Coleridge. Je známo, že Coleridge věnoval úvahám o imaginaci (kterou odlišuje od fantazie a které připisuje syntetizující sílu) ve svých textech značný prostor. V řadě ohledů by bylo legitimní číst Lowesovu studii jako aplikaci Coleridgeovy teorie na jeho vlastní dílo. Jakkoli by bylo zajímavé a instruktivní hledat korespondence či naopak rozdíly mezi jeho analýzou a vlastní Coleridgeovou teorií básnické tvorby, zdá se nám, že Lowes tuto teorii obohacuje o nové rozměry, které z jeho práce činí dílo zcela originální.<sup>12</sup>

Vraťme se ještě na chvíli na začátek tohoto textu. Zmínka o Havlíčkovu eseji věnovaném analogii mezi konstrukcí básnického obrazu a schizofrenním symptomem zde sloužila víc než jen jako ornament. To, co Lowes ve skutečnosti podniká, je právě dešifrování asociačních řetězců či – jak to pěkně říká Kenneth Burke – asociačních trsů ([2], 79) napjatých mezi stimulem a výsledným výtvorem. V desítkách citací z dobových i starších autorů, uváděných v Lowesově analýze, se ve více či méně obměněné podobě setkáváme se slovními spojeními (či slovními reprezentacemi), které se navzdory různosti zdrojů i jimi popisovaných referentů slily, překryly a splynuly v Coleridgeových verších, aby se ovšem staly novými signifikanty, evokujícími zcela nové obrazy. Podstatné ovšem je, že Coleridge nebyl žádný plagiátor: ukazuje se jen tolik, že jeho imaginace pracovala na bázi komplexních asociací a komplexního spojování a rozpojování latentních reprezentací slov a věcí. Připomeňme Havlíčkův výrok, podle něhož „kolem každé vzpomínkové stopy vzniká určitý okruh, určitá aura představ, opírající se o archaičtější dědictví, o minulejší vjemy. V poezii jsou tyto představy senzibilizovány, vizualizovány, spojovány s novými představovými okruhy, jsou jimi transformovány a pojmenovávány, a konečně projikovány jako představy básnické. Proto jsme se odvážili nazvat tento proces vymršťování představ z jejich mateřských vzpomínkových molekul, tento proces básnické metamorfózy mechanismem projekce“ ([5], 289).<sup>13</sup> Nezapomínejme však také, že Havlíček mluví i o tom, co označuje jako „třetí spojení básně se skutečností“: má tím na mysli, že emocionální tenze, která stála u kořene oné negace skutečnosti, již je básnický obraz, nakonec naopak neguje sebe samu, přetváří se v procesu imaginace a rezonuje se senzibilitou čtenáře. Jakousi analogii této druhé negace nabízí i Lowes, a to tehdy, když hovoří o tom, že básnická imaginace není ani centrifugální, ani centripetální, nýbrž neguje sám rozdíl mezi centrem a periferií ([8], 113).

Naším cílem zde není srovnávat Freudovy, Havlíčkovy a Lowesovy interpretační po-

---

<sup>12</sup> Coleridgeovské rozlišení mezi imaginací a fantazií je u Lowese zmíněno ([8], 103 a 346). Ohledně podrobnějšího výkladu vlastní Coleridgeovy teorie básnické tvorby srv. např. ([1], 126 – 135 a 179 – 189). Lowesovo pojetí imaginace sice občas s pojetím Coleridgeovým rezonuje (např. v pasážích na s. 72 – 73), avšak jeho cílem primárně není vybudovat *metafyzickou* teorii představivosti.

<sup>13</sup> O stránku předtím Havlíček zdůrazňuje, že představou se může stát jakýkoli smyslový vjem, nejen vjem spojený se slovními představami. Je velmi pravděpodobné, že tento passus je implicitním komentářem k závěru Freudova textu „Nevědomí“, kde Freud v souvislosti se schizofrenií zmiňuje rozštěpení mezi slovní a věcnou představou a zároveň odlišuje představu vědomou a nevědomou právě na základě analýzy rozštěpu mezi představou věcnou a slovní.

stupy ve všech bodech. Nejde o to říci, že ve všech případech máme doslovnou a úplnou analogii. Bylo však třeba upozornit na – podle našeho mínění – zarážející analogie mezi našimi autory, a to ze dvou komplementárních důvodů: abychom zdůraznili jednak to, že Lowesova kniha o Coleridgeovi není jen encyklopedií básníkových literárních inspirací, nýbrž zároveň velmi silnou teorií imaginace, a jednak to, že naopak psychoanalytický rozbor práce nevědomí není v žádném případě interpretačním postupem, který by nebyl s to otevírat možnosti a perspektivy relevantní pro analýzu poezie a literatury obecně, a to zcela nezávisle na aplikacích psychoanalytických výdobytků na básníkovu osobnost. Lowes, jak se nám zdá, vykonal v mnoha ohledech stejnou práci, jakou provedl Aby Warburg při interpretaci Botticelliho: jedním slovem, ukázal, že pánbůh sídlí v detailu, ale také souběžně s tím připomenul, že bez detailu by nikdy neexistoval celek.

#### LITERATURA

- [1] ABRAMS, M. H.: *Zrcadlo a lampa. Romantická teorie a tradice estetického myšlení*. Praha 2001.
- [2] BURKE, K.: *The Philosophy of Literary Form. Studies in Symbolic Action*. Berkeley/Los Angeles 1973.
- [3] DIDI-HUBERMAN, G.: *L'image survivante*. Paris 2002.
- [4] FREUD, S.: *Výklad snů, Sebrané spisy 2/3*. Praha 1998.
- [5] HAVLÍČEK, Z.: *Skutečnost snu*. Praha 2003.
- [6] HOLMES, R.: *Coleridge: Early Visions*. London 1989.
- [7] KENDON, A.: *Gesture. Visible Language as Utterance*. Cambridge 2004.
- [8] LOWES, J. L.: *The Road to Xanadu*. London 1927.
- [9] SILVERMAN, K.: *World Spectators*. Stanford 2000.
- [10] WEISMANN, M.: *His Brother's Keeper: A Psychobiography of S. T. Coleridge*. London 1989.

---

Mgr. Josef Fulka, PhD.  
Filosofický modul  
Fakulta humanitních studií UK  
U kříže 8  
158 00 Praha 5  
Česká republika  
e-mail: josef.fulka@gmail.com