

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA ANGLISTIKY A AMERIKANISTIKY

**LABYRINT MODERNÍHO SVĚTA
PODLE JAMESE JOYCE**

DISERTAČNÍ PRÁCE

Autor práce: Mgr. Michal Kleprlík
Školitel: PhDr. Matthew Sweney, Ph.D.

2015

ABSTRAKT

Následující esej se zabývá osobností a dílem předního irského modernisty Jamese Joyce. Pozornost je především věnována románům *Odysseus* a *Oplakávání Finnegana*, všímá si však také jeho rané esejistické a poetické tvorby. Primárně se zde nepokoušíme o čistou exegezi a interpretaci Joyceovy bohaté a komplikované symboliky, jde spíše o rekonstrukci smyslu estetických postupů, proto se práce pohybuje na pomezí literární kritiky a estetiky. Jejím cílem je představit vybraná díla ve světle fenomenologických a ontologických úvah, zasadit je do kontextu jak v rámci tradice, tak i širšího modernistického diskursu a na jejich podkladě ozřejmit možný etický rozměr Joyceovy jedinečné metody uměleckého ztvárnění, jakož i stále aktuální význam pro čtenáře postmoderní či postkulturní epochy.

Klíčová slova:

Joyce, literární moderna, avantgarda, Odysseus, Oplakávání Finnegana, fenomenologie, ontologie, tradice, řeč, žitý svět, Heidegger, Patočka, estetika literárního díla, Broch, postmoderna.

ABSTRACT

This essay deals with the work of James Joyce, namely with his novels *Odysseus*, *Finnegans Wake* and with his juvenile poetic, occasional and critical writing. The goal of this study is not to be an exegesis or interpretation of Joyce's rich and complex symbolism but to reconstruct the meaning of Joyce's method of artistic rendering, to try to set it into context of tradition and esthetic modernism and to elucidate the ethical aspects of this unique method. Our thoughts are primarily grounded in the field of phenomenological and ontological reflections.

Keywords:

Joyce, literary modernism, avant-garde, Ulysses, Finnegans Wake, phenomenology, ontology, tradition, speech, Lebenswelt, Heidegger, Patočka, esthetics of literary work, Broch, post-modernism.

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma *Labyrint moderního světa podle Jamese Joyce* vypracoval samostatně za použití v seznamu literatury uvedených zdrojů a že všechna místa čerpající z myšlenek jiných autorů jsou uvedena řádnou citací. Dále prohlašuji, že tato disertační práce nebyla využita k získání jiného titulu.

V Olomouci, 27. dubna 2015

.....

podpis

Profesně jsem zavázán zejména prof. PhDr. Ivanu Blechovi, CSc. a doc. Mgr. Jakubu Guziurovi, Ph.D., jejichž způsob myšlení mi rozšířil pole možností, jak se chápat věci. Dále děkuji svému školiteli PhDr. Matthewu Sweneymu, Ph.D. za vedení práce a poskytnutí literatury.

OBSAH

ÚVOD.....	7
I. OBLAST ZKOUMÁNÍ.....	8
i. Vymezení pojmů.....	9
ii. Vymezení problému.....	11
1. MODERNISTICKÝ POHLED NA UMĚLECKÉ ZTVÁRNĚNÍ.....	14
1.1. Věk obrazu světa.....	14
1.2. Odkouzlený svět.....	16
1.3. Estetický stát.....	18
1.4. Dualita člověka.....	22
1.5. Mytická role literatury a význam tradice.....	26
2. ODYSSEUS.....	29
2.1. Řecké myšlení.....	33
2.1.1. Tradice řeči.....	34
2.1.2. Res vs. ens.....	39
2.1.3. Vysoké & nízké.....	43
2.1.4. Faust vs. Odysseus.....	48
2.2. Moderní myšlení.....	54
2.2.1. Exkurs – Kubismus.....	56
2.2.2. Budoucí Nová Hibernie.....	60
3. OPLAKÁVÁNÍ FINNEGANA.....	72
3.1. Úvod do OF.....	72
3.1.1. Postavy.....	72
3.1.2. Synopse.....	76
3.2. Hledání dokonalého jazyka.....	84
3.2.1. Exkurs – Forma locutionis	86
3.2.2. Obnova jazyka.....	91
3.3. Chaosmos.....	103
3.3.1. Retribalizace	104

3.2.2. Kaleidoskop aneb post-kantovský svět.....	109
4. PROFÁNNÍ JAKO OBRODA SAKRÁLNÍHO.....	114
4.1. Rozpad hodnot.....	115
4.2. Mezi Skyllou a Charybdou.....	117
4.3. Žitý svět.....	119
ZÁVĚR.....	123
SEZNAM ZKRATEK	126
SEZNAM LITERATURY.....	127

ÚVOD

Při sbírání biografických údajů o osobnosti Jamese Joyce upoutaly mou pozornost dvě poznámky, jimiž Joyce okomentoval svou práci. První se týká *Odyssea* a nese se v duchu nespokojenosti s nepochopením ze strany čtenářů a kritiků: Joyce se nechal slyšet, že pokud *Odysseus* nestojí za přečtení, pak ani samotný život nemá cenu žít. Druhý výrok pochází z března roku 1939. Německo tehdy začalo s okupací Československa, a když se Joyce zeptali, co si o tom myslí, lhostejně odpověděl, ať necháme Československo Československem a jdeme se pobavit o Finneganovi. Z obou těchto výroků je patrné, že aktuální společenské a politické dění zůstává stranou jako něco nezajímavého, ba přímo nežádoucího, Joyce například odmítl publikovat kapitolu z *Oplakávání Finnegana* v německém časopise, jež dříve otiskl politicky angažovaný článek Thomase Manna, a to ne proto, že by Joyce s Mannem nesouhlasil, ale čistě jen z důvodu, aby uchránil své dílo před jakoukoli souvztažností s politickým děním. Zdá se, jako by Joyce chápal stav okolního světa a válečný konflikt, o kterém věděl, že je nevyhnutelný, jen jako jistý důsledek, odlesk, jako něco příliš banálního, o čem nemá cenu mluvit, jelikož příčiny se nacházejí zcela někde jinde. Zavrženíhodná lhostejnost a samolibost, tak příznačná pro génie, anebo prorocká prozíravost? Cílem této práce jistě není zodpovědět na tuto otázku; ale tím, že se pokusíme přinést odpovědi na skoro všechno to ostatní, nezůstane nakonec i tato otázka bez odpovědi.

Strukturně je práce rozdělena do čtyř částí. Oddíly II a III sledují důsledně analytickou metodu a nabízejí rozbor samotných Joyceových prací, zatímco oddíly I a IV jsou vypracovány z širšího hlediska a chtějí být více syntézou. Spíše než z pozice literárního kritika či historika jsem k práci přistoupil z pozice filologa, a to v pravém smyslu tohoto slova, tedy upřímné náklonnosti k významuplnému uspořádání, k řádu. I proto jsou veškeré primární texty uvedeny zrcadlově v originále a v českém překladu; kde není uvedeno jinak, jedná se o autorský překlad.

I. OBLAST ZKOUMÁNÍ

Následující esej se bude zabývat dílem předního irského modernisty Jamese Joyce. Primárně zde nepůjde o čistou exegezi a interpretaci Joyceovy bohaté a komplikované symboliky, ale o rekonstrukci smyslu jeho estetických postupů. Práce se tak bude pohybovat na pomezí estetiky a literární kritiky: estetická rovina se pokusí osvětlit vybrané aspekty uměleckého ztvárnění z hlediska sledování etického požadavku, literárně-kritický přístup pak bude zohledněn ve snaze zasadit tyto snahy do kontextu, a to jak v rámci tradice, tak i v rámci širšího modernistického diskursu.

Z díla Jamese Joyce bude pozornost věnována dvěma vrcholným románům – *Odysseus* (*Ulysses*, 1922) a *Oplakávání Finnegana* (*Finnegans Wake*, 1939)¹ –, ale také vybraným pasážím z rané poetické a esejistické tvorby, která není obecně tolik rozšířena. Z široké škály modernistů byla Joyceova tvorba zvolena díky své nebývalé komplexnosti a nevyčerpatelné vnitřní energii, jež činí tohoto autora stále aktuálním. Dalším faktorem pro sepsání této práce je skutečnost, že byť se u nás Joyce řadí mezi známé a klasické autory literárního kanonu, patří jeho stěžejní díla k málo čteným, o čemž svědčí kupříkladu i to, že *OF* čeká stále na český překlad.² I z tohoto důvodu jsou zařazeny některé kapitoly, které mohou sloužit jako jistý úvod do četby a jako možné vodítko pro překladatelskou práci. Esej však přesto nelze chápat jako poskytnutí universálního klíče, jak se o to pokoušejí mnohé kritické statě, nýbrž jako rozvrh možných paralel konotujících s myšlenkovým pozadím doby, ve které Joyce žil, a také jako nástin přesahů, které mohou nabídnout jistý zorný úhel na skutečnosti aktuální pro čtenáře postmoderní či postkulturní epochy. Primárně analytická metoda této práce by tak ráda respektovala i syntetické hodnoty.

¹ Zachytit všechny roviny, na něž důmyslně odkazuje samotný název *Finnegans Wake*, je velmi nesnadný úkol (více viz oddíl III). Oba v češtině tradičně používané názvy „Plačky nad Finneganem“ a „Oplakávání Finnegana“ nejsou ideální, jelikož jsem však nenalezl vhodnější slova, přiklonil jsme se k variantě „Oplakávání Finnegana“, a to z důvodu lepší zvučnosti a také proto, že pro vyjádření aktivity je gerundium výstižnější. V textu pak bude název uváděn pod zkratkou *OF*.

² V češtině vyšla doposud jen jedna kapitola pod názvem *Anna Livia Plurabella: Fragment Díla v zrodu*, na jejímž překladu se podíleli M. Weatherallová, Vladimír Procházka a Adolf Hoffmeister. Několik dílčích úryvků přeložil Tomáš Hrách – lze je najít v knize *Kánon západní literatury. Knihy, které prošly zkouškou věků* od Harolda Blooma – a Ondřej Pilný v překladu eseje „Slovanská slova v *Plačkách nad Finneganem*“ od Petra Škrabánka (*Souvislosti* 2/2002).

i. Vymezení pojmů

Před samotným započítím práce je třeba upřesnit několik nejdůležitějších pojmů, jež se budou v textu vyskytovat. Patří mezi ně pojmy *moderna*, *avantgarda*, *postmoderna* a *postkultura*; u pojmu *moderna* pak bude ještě rozlišeno mezi filosofickou a uměleckou tradicí.

Z pohledu dějin filosofie zaujímá termín *moderna* značnou časovou plochu. Ve filosofickém slovníku najdeme následující definici: „pojem s delší filosofickou tradicí, jehož úkolem je specifikovat temporální a obsahové diference nových, nyní a zde přítomných fenoménů proti jevům ‚starým‘, z dějinného hlediska včerejším a zastaralým;...“ (*Filosofický slovník* 1993, 273). Odpovídá to původnímu významu slova *modernus* z 5. století, jehož bylo používáno v křesťanském kontextu a jež znamenalo úsilí najít nové ekvivalenty pro to, co už nelze artikulovat starými způsoby. Termín *moderna* se tak uplatnil při definici novověké filosofické tradice, který znamenal definitivní rozchod se středověkým konceptem. To například dokládá označení *via moderna* pro myšlení Williama Ockhama, jenž odmítal tomistickoscholastickou nauku (*via antiqua*), anebo reformní hnutí *devotio moderna*. V konfrontaci s postmoderní filosofií je pak *moderna* rovněž chápána jako období mezi osvícenstvím a druhou polovinou 20. století, konstituující charakteristické rysy evropské kultury. Tento myšlenkový proud se vyznačoval důvěrou v příběh, ve velký narativ lidského ratiá, který je schopen legitimovat ideu universální platnosti, a to jak v oblasti vědeckého, tak i estetického a etického poznání.

Pojetí termínu *moderna* z pohledu uměleckého ztvárnění, pohled pro tento esej stěžejní, je povětšinou spojováno s prvními dekádami 20. století, v níž se někteří umělci vydali na novou cestu, která měla popřít doposud platná paradigmatá formující vnímání světa. V našem pojetí se však nebudeme omezovat pouze na 20. století a zaujmeme širší časové pásmo sahající až k Charlesi Baudelaireovi, jehož lze bez nadsázky označit za vůbec prvního pravého modernistu. Držíme se zde poznámky, kterou z pohledu estetických požadavků moderny vyslovil Roger Scruton: „Pouze modernista má problém, který mám na mysli: problém, jak zůstat věrný umění, které tu kdysi bylo a které je třeba přetvořit, má-li tu být i nadále“ (Scruton 2005, 132). Za těžiště moderny tedy můžeme označit tradici a její propojení se současností – vztahování se k určitému místu v minulosti s

přesahem do patřičné epochy; tato skutečnost pak bude sloužit jako měřítko pro přízvisko „modernista“.

Dalším pojmem, který je třeba vymezit, je *avantgarda*. Jak patrně ze samotného slova odvozeného z vojenské terminologie, odkazuje se tímto slovem k pokrokovosti, a to v politickém a sociálním slova smyslu. Pojmu *avantgarda* se často používá pro směry, které se na počátku 20. století pokusily zpochybnit dosavadní systém hodnot, avšak spíše než o navázání na tradici pomocí jejího opětovného konstituování, se pokoušeli o její destrukci. Avantgarda tak často získávala ráz politického hnutí, které zrušením stávajícího a konstrukcí nového usilovalo o aktuální změnu v reálném životě. A tak přestože je zde v otázce bytostné touhy po ztvárnění nově se formujícího světa novými, neotřelými prostředky patrná shoda s modernou, budou oba pojmy používány v jemném sémantickém odstínění. Avantgarda směřovala dopředu, aniž by se chtěla zabývat tradicí, modernisté se k ní naopak vraceli jako ke svým kořenům.

Poslední dvojici výrazů, které budou hrát v souvislosti s výše uvedenými termíny podstatnou roli, představují pojmy *postmoderna* a *postkultura*. Jak patrně z předpony obou slov, přicházejí „po“, ve vztahu k umělecké moderně však ještě přijímají nádech významového protipólu. Zatímco výraz *postkultura* zahrnuje užší oblast tradičního pojetí kultury a jejího vztahu k civilizaci a technice – George Steiner chápe pod tímto slovem „destrukci lidského nitra“ a zapomínání helénského a judaistického dědictví, na němž je vystaven hodnotový systém Západu³ – termín *postmoderna* je v širším kontextu přijímán jako označení pro stav současné doby; z filosofického pohledu se chápe jako odmítnutí velkého příběhu, tedy jedné možné universální platnosti, tak jak o ní snila moderna, a v důsledku toho nejen zpluralizování subjektivních perspektiv, ale i zpluralizování objektivních světů. Pokud se spolu s vymezením vůči moderně pokusíme o charakteristiku *postmoderny* v uměleckém slova smyslu, můžeme opět přijmout následující slova R. Scrutona:

Umění se v naší tradici rozvíjelo ze dvou trvalých podnětů – estetického a duchovního. Zatímco modernismus byl snahou udržet tyto dva podněty pohromadě, postmodernismus představuje kolaps, k němuž dochází, jsou-li od sebe odtrženy, je-li duchovní odklizen a zbude-li jen estetické.

(Scruton 2005, 132)

³ Srov. G. Steiner, *In Bluebeard's Castle*, 3. kapitola.

ii. Vymezení problému

Každá epocha, která se ocitá na svém konci, v sobě soustřeďuje nebývalé množství osobností s pozoruhodně citlivou vnímavostí jak vůči době, v níž žijí, tak i vůči silám nově se formujícího světa. Nejinak tomu bylo i na přelomu 19. a 20. století, které dokončilo postupný zánik tradičně uspořádaného a hodnotově pevného světa a které dalo zrod novým, mnohdy značně protichůdným myšlenkovým směrům. Snad nejvíce patrné byly tyto snahy na poli uměleckého ztvárnění. Právě narůstající komplikovanost moderního světa, hledání nových výrazových prostředků, jimiž by šlo zachytit takto se vyvíjející každodenní realitu, podnítilo vznik různorodých skupin umělců rozličných oblastí estetického vnímání, jež jsou označovány jako modernisté. Ačkoliv se jedná o kosmopolitní proud umělců mnohdy zdánlivě se vylučujících estetických postupů (např. Thomas Mann a J. Joyce), spojovala představitele tohoto uskupení elitářská snaha propojit dávnověk s přítomností, tedy propojit slovy Matthewa Arnolda „to nejlepší, co kdy člověk vymyslel a vytvořil“ se současným stavem věcí určujících danou epochu. Obdobně jako moderna filosofická, která věřila v jeden velký, absolutní narativ vtiskující světu řád, věřila v příběh i moderna literární. Byl to příběh světa, možnost universálního poznání tvořící protipól vůči logickému pozitivismu, vůči „utrpení ve vědě“. Na poli románové formy uměleckého ztvárnění se tento požadavek odrazil ve snaze přisoudit románu noetickou roli: ačkoliv modernističtí romanopisci měli úctu k vědeckému zobrazení světa, ačkoliv vědu jako takovou respektovali a sami z ní nezbytně čerpali (viz např. román *Kouzelný vrch* T. Manna, jenž je veskrze psychologickou studií), věřili, že přeci jen existuje oblast, na niž vědecká měřítko nestačí a jež může být osvětlena pouze prostředky uměleckého ztvárnění. A jen takovéto konstituční poznání, zachycující svět v jeho celistvosti, ve spojení iracionálního s racionálním, je schopno vtisknout odkouzlenému světu znovu posvátný ráz. Pokud se tedy modernisté rozhodli následovat předešlou tradici, nebyla to nostalgická touha po dávno již zapomenutém, ani eklektismus z nedostatku vlastních tvůrčích schopností, nýbrž touha poměřit svou vlastní tvorbu v rámci významuplné tradice vrcholných aktů lidského intelektu. Modernisté se chápou tradice nejen, aby ji následovali, ale rovněž aby ji zpětně utvářeli a ukazovali v nové perspektivě.

Současně s modernistickým hnutím – časově téměř identicky – vzniká na poli filosofie nový směr – fenomenologie. Třebaže fenomenologie vystoupila na poli neexaktní

vědecké disciplíny, přála si znovu do důsledků promyslet základy veškerého vědeckého poznání a svou metodou položit základy nové, odmítající veškerá předsudečná tvrzení. Běžné charakterizace fenomenologické filosofie uvádí, že se jedná o myšlenkový směr, který zaujímá prostřední postavení mezi logickým pozitivismem a metafysikou, tedy mezi koncepty, které s rozvojem moderní fyziky selhaly co do smyslu objektivistického určení a které se nakonec ukázaly být pouhým konstruktem té či oné myšlenkové tradice. Fenomenologie naopak chtěla být konstitucí, chtěla být bezpředsudečným poznáním, a proto se obrátila k věcem samotným: věci se měly nechat přijít, měly být zachyceny tak, jak se ony samy jeví, aniž by jim pozorovací subjekt podsouval svá vlastní stanoviska. Zejména v této skutečnosti vycházet při rozumovém nahlédnutí zásadně od věci samotných spočívá novátorské úsilí fenomenologické metody, jak ji myslel její zakladatel Edmund Husserl.

V této práci jsme se však nenechali inspirovat toliko Husserlovým pojetím fenomenologie, které bývá také označováno za nehistorické, tedy neinteresované na bytí, jako pojetím tří významných myslitelů – Martina Heideggera, Jana Patočky a Maurice Merleau-Pontyho –, kteří opustili oblast imanence, vnitřní zkušenosti subjektu a upřeli svou pozornost k samotnému pobytu, k tomu, jak se subjekt v rámci okolního světa pohybuje, jak v něm bytuje. Právě tyto snahy navrátit se k věcem samotným z pozice jejich ontologického výskytu, jež později zavdaly podnět k hlubokým zkoumáním „přirozeného“, žitého světa (Lebenswelt), v sobě rovněž obsahují paralely k tradici, k podobné tradici, kterou lze také najít u představitelů literární (a nejen literární) moderny, například právě v estetických postupech Jamese Joyce. Zvolená metoda si tak klade za cíl představit vybrané pasáže z jeho díla ve světle těchto fenomenologicko-ontologických úvah, pokusit se v nich najít společný jmenovatel a na tomto základě pak vyvodit i jistou obecně platnou tendenci v rámci celého modernistického hnutí. Spřízněnost obou myšlenkových směrů by se dala stručně uvést následujícím výčtem:

- odmítnutí nadvlády hotových idejí a konstrukcí rozumu přijatých osvícenskou tradicí
- problém přirozeného světa vůči mechanickému: pokus o návrat k autentickému způsobu bytí
- kubistické snahy o pluralitu zorných úhlů, avšak v rámci jedné celistvé skutečnosti
- profánní jako obroda sakrálního: esteticko jako uskutečnění etična

- překonání novověké duality subjektu a objektu
- odmítnutí derealizace a deantropomorfizace světa

1. MODERNISTICKÝ POHLED NA UMĚLECKÉ ZTVÁRNĚNÍ

Ještě než se přistoupí k samotnému rozboru Joyceových děl, bude vhodné na chvíli odbočit a podniknout krátký exkurs za účelem představit, v čem spočíval modernistický pohled na umělecké ztvárnění a jak se odlišoval vůči předchozím představám. Autor si je vědom šíře zkoumání dějin estetického citění; když se v této kapitole omezuje na jeho vývoj od 18. století po zrod modernistického hnutí, je to z důvodu, že si předně přeje osvětlit to, co se skrývá pod pojmem noetické či mytické funkce, kterou modernisté literaturě obecně přisoudili.

1.1. Věk obrazu světa

Svět je to, co myslíme v prožívání.

—Maurice Merleau-Ponty

Je příznačné, že spousta významných myslitelů označuje rok 1492 jako zásadní milník lidské zkušenosti, objevení Nového světa je chápáno jako katalyzátor, který člověku umožnil nový způsob nazírání okolního světa i sebe samého. V kontextu dějinného přelomu v západoevropském životě zdůrazňuje tuto událost i Jan Patočka, který vyslovil myšlenku, že právě od 16. století vystupuje proti do této chvíle převládajícímu tématu starosti o duši starost jiného charakteru, „nikoli starost *o duši*, starost *být*, nýbrž starost *mít*, starost o vnější svět a jeho ovládnutí se stává dominantní“ (Patočka 2007, 74). Teprve tato událost dokázala plně realizovat reformační myšlenky nacházející své stěžejní místo v praktickém konání, jež posléze splývají s nutností nového politického uspořádání. Patočka zde však nesleduje vývoj politické organizace, nýbrž důsledky, které se projeví v novém způsobu vědění a poznání. Nová idea spočívala v tom, že opravdovým věděním je pouze účinné vědění, tedy vědění, které může být uplatněno v praxi, které nás může učinit pány a majetníky přírody.

Problematice novověké epochy a její bytostné odlišnosti od antického a středověkého paradigmatu věnoval jednu ze svých studií i Martin Heidegger. Zabývá se v ní výkladem jsoucna tak, jak jej chápali ve starověkém Řecku, ve středověku a posléze v novověkém kontextu, přičemž uvádí tezi, že opravdu charakteristickou vlastností novověku je chápání jsoucín světa z hlediska obrazu, který vzniká v představě. Právě v tom, že „jsoucno je jsoucím jen tehdy, když je kladeno v představě“ (Heidegger 2013, 27), spočívá podle

Heideggera ona novověkost: takovýto způsob nazírání se totiž neobjevuje ani ve středověkém, ani ve starověkém chápání světa.

Pro středověk je jsoucno „*ens creatum*“, tedy to, „co stvořil jakožto nejvyšší příčina osobní Bůh stvořitel. Být jsoucím zde znamená: patřit vždy k určitému stupni řádu stvoření a jako takto zapříčiněné odpovídat stvořitelské příčině“ (Heidegger 2013, 27). Daleko propastnější rozdíl pak zeje mezi novověkým obrazem světa a řeckým myšlením. Zejména tato paralela se později ukáže jako zcela nepostradatelná pro modernistické pojetí tradice a její obnovy. Pokud bychom z této perspektivy chtěli stanovit, co nejvíce odlišuje ony dvě epochy, bude nejlepší se zaměřit na pojem subjektu. Jestliže novověké *subiectum* se postupně sbližovalo s osobou člověka, až bylo posléze chápáno jako výrazový ekvivalent k jeho Já, které ve významu slova staví ostatní objekty pod sebe, v řečtině nacházíme původní výraz ὑποκείμενον, jenž znamená „to, co zde leží už předem a co na sebe jako na základ hromadí vše ostatní“ (Heidegger 2013, 24). Tento význam pojmu subjektu je tedy zcela jiného rázu než jeho novověký výklad: klade důraz nikoliv na vnímající subjekt, nýbrž na jeho okolí, v němž se nachází. To je již přítomné, člověk jej nekonstruuje, pouze se vůči němu otevírá, bere jej na vědomí. V řeckém myšlení se tak jsoucí

nestává jsoucím teprve tím, že je člověk nahlíží ve smyslu představování typu subjektivní percepcí. Člověk je naopak tím, kdo je nahlížen jsoucím, je tím, koho jsoucno, otevírající se do přítomnosti, u sebe jakožto jsoucna usebírání. Nahlížen jsoucím, zahrnut a přijat do jeho otevřeného pole a takto jsoucím nesen, zaplétán do jeho protikladů a poznamenán jeho rozporností: to je bytnost člověka ve velké řecké době. [...] Řecký člověk jest jakožto ten, kdo bere jsoucno na vědomí, pročež se svět ve starém Řecku nemohl stát obrazem. (Heidegger 2013, 35)

Zde se nám nabízejí dvě roviny, které sice vycházejí ze stejné podstaty, každá z nich však míří jiným směrem. Tento rozdíl bychom nyní rádi vztáhli k oblasti estetických úvah a jejich vlivu na roli uměleckého ztvárnění.

Svět jako obraz vznikající v představě subjektu nabízel jistou naději na neomylnou vypočitatelnost, ukázalo se však, že tato naděje byla mylná a že se nakonec může přeměnit v něco, co lze jen stěží propočítat. Podnětný rozbor tohoto fenoménu, zkoumající hodnotový systém středověku a novověku, podává rakouský romanopisec Hermann Broch. Hodnotový systém středověku vnímal jako hermeticky uzavřený okruh, v němž všechny hodnoty spojovala společná absolutní idea – idea Boha. Podobně tomu bylo v oblasti umění. Pokud měl umělec vyzdobit stěny chrámu či kaple, chápal svou

práci jako řemeslnický úkol, jímž prokazoval svou službu bohu. „Estetično zde bylo uskutečněním etična“, jak zdůrazňuje Broch (2009d, 148). V novověku se však – mimo jiné v důsledku myšlenkového ukotvení protestanství – rozpadá jednotný hodnotový systém na menší a různorodé systémy. Posléze si tyto systémy začaly činit nárok na absolutní platnost, což nakonec vyústilo ve válečný konflikt. Analogicky s rozpadem hodnot nachází Broch podobný vývoj v oblasti uměleckého ztvárnění, kde se s postupně se zvyšující intenzitou anarchie hodnot proměňuje etický požadavek v požadavek estetický (2009a, 50, 51). Jestliže se absolutní hodnotový cíl, ve své nekonečnosti a iracionalitě, stává racionálním, tedy konečným, umění ztrácí schopnost vytyčení směru, což je onen etický požadavek, a stává se spíše dílčím návodem, manuálem, který pouze přejímá již existující platné formy. Pokud ztvárnění neodkazuje k svému nekonečnému cíli, nýbrž naopak se tímto cílem stává, mění se v pouhou sterilní imitaci, jež sice ztvárňuje svět, ale přesto jej zanechává beztvarym. Rozborem kýče, jehož podstatou je „záměna etické kategorie za kategorii estetickou“ (2009d, 181) a jemuž přisuzoval roli zla v hodnotovém systému umění, mířil Broch na svou vlastní dobu, v níž se tento fenomén stal jejím uměleckým ztvárněním. Jeho kořeny však spatřuje hluboko v 16. století.

1.2. Odkouzlený svět

*Trója, korunovaná prachem,
ta chápe...*
—Paul Celan

Jestliže ještě v období baroka byla snaha zastavit postupný rozklad hodnotového systému založeném na jednotné universální ideji Boha, s příchodem osvícenství ustupuje do pozadí, nebo lépe řečeno transformuje se v obecnou platnost lidského ratic. V tomto období jsme svědky toho, že umělec přestává být oním řemeslníkem, který svou tvorbou koná službu Bohu, a namísto toho se má stát prostředníkem k realizaci ideálu rovnosti a mravní svobody. Proto také vznikla v průběhu 18. století celá řada pojednání, věnujících se úvahám o estetice a o možnosti skrze umělecké ztvárnění dosáhnout ideálu ušlechtilosti. V otázce ideálního stanovení krásy a vkusu lze tyto úvahy rozdělit do tří základních směrů, jež se spolu s tím, jak ovlivnily umělecké ztvárnění prvních modernistů v 19. století, pokusí nastínit následující pasáž.

Málokterá přírodní katastrofa měla tak silný dopad na myšlení soudobé společnosti, jako tomu bylo v případě lisabonského zemětřesení v roce 1755. Podobné události vždy vyvolávají diskuse o boží existenci a o otázce přítomnosti zla ve světě. Nejinak tomu bylo v tomto případě. Výsledek diskuse o teodiceji a z ní vzešlého nového postavení člověka vůči světu podává J. J. Rousseau. Od této chvíle není za existenci zla ve světě odpovědný Bůh, jako jeho stvořitel, ale „člověk jako dějinný subjekt, jenž se stává žalobcem a zároveň i soudcem, ocitající se sám pod tlakem ospravedlnění a legitimace“ (Jauß 1990, 78). U Rousseaua tedy nejde o teodiceu chápanou z náboženského hlediska, tedy proč Bůh dopouští existenci zla, ale o sekularizovanou theodiceu, v níž není položena otázka po smyslu zla, ale po jeho dějinné příčině. Tu Rousseau spatřoval ve zvěcnění tehdejšího světa, v odklonu od původní lidské přirozenosti, jež je ukotvena v přírodě (*homme naturel*) a jež je ze své podstaty dobrá.⁴

S příchodem industrializace, jež bývá označována jako počátek modernity ve smyslu nutkavé a neukončitelné modernizace, je příroda tohoto aspektu zbavena a je brána jako předmět, jako chladný, neutrální objekt, určený k dobývání. V reakci na to přichází koncept romantismu, který se, podobně jako tomu bylo v germánském a římském světě, vracel k pojetí přírody jako tajemného místa, vzbuzující respekt svou mohutností. Romantický hrdina se tak netoulá bukolickou krajinou, ale osamocen stoupá na vrcholky hor, kde hledá souznění se syrovou přirozeností předindustriálního světa, z něhož byl vytržen. O toto navrácení se romantismus pokoušel zestetizováním přítomnosti, vytvořením časově vzdáleného proti-prostředí, které se mělo stát chrámem, v němž by se opět mohlo zpřítomnit posvátno. Nicméně vysněný svět, tak jak si ho přivolá Elsa v *Lohengrinovi*, je příliš křehký na to, aby vydržel tlak skutečné, věčné reality.

O zvěcnění světa se hovoří také v souvislosti s demytologizací, tedy v souvislosti s odmítnutím příběhů, které doposud ospravedlňovaly řád světa. Je pravdou, že ve spojitosti s Francouzskou revolucí vznikaly jisté pokusy o vytvoření nového mýtu, jež měly přinést návrat Zlatého věku, ty však byly vzápětí absorbovány.⁵ O období, v němž mytologie vstoupila do sféry profánního, hovoří také ve své studii věnované dialektice osvícenství Theodor W. Adorno a Max Horkheimer. Jejich záměrem bylo najít kořeny

⁴ V reakci na Voltaireovu báseň o zkáze Lisabonu, v níž je vyjádřeno přesvědčení, že Bůh je zlovlná bytost konající zlo pro své potěšení, Rousseau píše: „[J]sa víc než on oprávněn, abych spočetl a zvážil zla v lidském životě, spravedlivě jsem je posoudil a dokázal jsem mu, že mezi všemi těmi zly není ani jedno, na němž by Prozřetelnost měla vinu a které by nepramenilo spíše z toho, že člověk zneužil svých schopností, než z přírody samé“ (Rousseau 1978, 358).

⁵ Například snaha o zavedení nového kalendář založeném na desetinném systému – viz Jauß 1990, s. 55–59.

pocitu odcizení a existenciální úzkosti člověka ve 20. století, jenž podle nich pramení právě z „odkouzlení“ světa a s tím spojené ztráty obřadu přechodu, započatou v osvícenství. Pod touto ztrátou měli na mysli jistou ztrátu dialektiky posvátného a profánního: jestliže společnost byla doposud fundována vertikálně, vztahující se k absolutnímu cíli jako k ideji Boha, nyní se formuje horizontálně s tím, že buržoazie, jakožto produkt industrializace, chápe jako svůj ideál přirozenosti ctnost prostřednosti (Adorno a Horkheimer 2009, 39). Svět je jakoby zbaven východiska, což bude Baudelaireovi později zdrojem jeho *Grand Ennui*, a rovněž u Joyce budeme svědky neutuchající snahy vzepřít se této prostřednosti a nalézt jistou novou posvátnost.

1.3. Estetický stát

Etika a estetika jsou jedno.

—Ludwig Wittgenstein

Jak bylo v předešlých úvahách naznačeno, novověká představa obrazu světa spolu s Descartovou skepsí, tedy s představou, že opravdu pravdivé je jen to, o čem máme my jakožto myslící subjekt jistotu a co je námi do posledních nezpochybnitelných základů ověřitelné, a také rozpad absolutního systému hodnot připravily půdu pro to, aby se do popředí dostaly úvahy o estetických soudech. Oblast estetiky se totiž měla napříště stát spojovacím článkem mezi fyzickou a mravní podstatou člověka. Pro Kanta bude dokonce znamenat završení kritických zkoumání, z nichž posléze vzejde myšlenka, že morálnost je věcí umění. Jak vůbec vznikají estetické soudy? Existuje ideál krásy sám o sobě jako objekt, anebo je nezbytné, aby se na něm člověk účastnil?

V návaznosti na filosofickou tradici evropských zemí, nutně utvářenou jazykem, kterým se v dané oblasti mluví, lze i v estetice tak, jak se rozvíjela v 18. století, sledovat dvě cesty: první z nich bývá označována jako sentimentalistická estetika a převládala v anglicky mluvících zemích, druhá pak estetickým kategoriím přisuzovala objektivní význam a své stoupence nacházela zejména v německém jazykovém okruhu.

Patrně největšího ohlasu britské, sentimentalistické estetiky dosáhl svým teoretickým spisem o krásu a jeho prožívání anglický myslitel Edmund Burke. Od prvních stran se v něm snaží osvětlit, co rozumí pod pojmem vkus, a zdali existují obecné principy, které jej ovlivňují:

...slovem vkus označuji takovou schopnost či schopnosti mysli, které jsou vyvolány, anebo které utvářejí úsudek na základě práce obrazotvornosti a krásných umění. [...]

Záměrem tohoto zkoumání je zjistit, jestli v tom, co podněcuje obrazotvornost, existují nějaké principy, které by byly všeobecné, dobře zdůvodnitelné a nezvratné, že by jimi bylo možné podložit dostatečně uspokojivé úvahy. (Burke 1992, 13)

Burke dochází k závěru, že vkus není jen jednoduchá idea, ale složitý proces, na němž se podílí primární smyslové vnímání, sekundární zážitky obrazotvornosti a částečně schopnost usuzovat. Těmito schopnostmi disponuje každý jedinec, což umožňuje, aby principy, jež ovlivňují vkus, vykazovaly obecnou platnost lišící se pouze stupněm intenzity (Burke 1992, 22).

Na takto položeném základu se Burke pouští do samotné analýzy vznešena a krásna, jejichž základy spatřuje v emotivní funkci. Vznešeno charakterizuje jako „nejsilnější pohnutí, kterého je mysl schopna pociťovat“ (Burke 1992, 36), krásno pak jako „kvalitu těles, pomocí níž vyvolávají pocit lásky nebo vášně jí podobnou“ (Burke 1992, 83). Je-li krása citem neobjektivním, nemusí nás při recepci uměleckého díla zajímat jasná představa věci samotné: úkolem básnictví je pomocí sympatie navodit emotivní stav mysli, než o nápodobu jde především o zobrazení účinku věci na lidskou mysl (Burke 1992, 157).

Na druhém pólu estetických zkoumání, založených na kartesiánsko-leibnizovských postulátech, převládala racionalistická teorie, jež se snažila dokázat, že i estetické kategorie krásy a vznešenosti mají svůj objektivní význam. Tento směr ovládl zejména německou estetiku tehdejšího období, jak svými studiemi dokládá A. G. Baumgarten (Zátka 1995, 132). Vkus podle něj nezávisí na intelektu, je pouze schopností soudit na základě smyslů. Proto chápe krásu jako absolutní dokonalost, na niž se člověk nemusí podílet: existuje-li podobně jako monáda sama o sobě, pak stačí, aby se jí člověk otevřel a přijal svými smysly. Chápat takto krásu pak znamená prvoplánově redukovat umělecké ztvárnění na potěšení, jelikož esteticky hodnotné je pouze to, co působí příjemně na naše smysly.

Třetí a poslední směr, který zde chceme uvést, představují estetické kategorie rozpracované Immanuelem Kantem v poslední části jeho kritické soustavy. Srovnáme-li je s dvěma výše zmíněnými tendencemi, zaujímají své místo kdesi uprostřed. Stěžejní otázkou, kterou se Kant zabývá, lze uvést následující větou: „Říká se, že konečné příčiny vkládáme do věcí my a nevyzvedáváme je takřka z jejich vjemu“ (Kant 2011, 38). To znamená, že s ideou účelnosti přírody, jež jí je připsána, se lze setkat pouze ve vztahu k soudnosti.

Abychom správně pochopili, co se myslí pod soudností, je třeba ji zasadit do celého systému veškerých soudů vypracovaného Kantem podle řádu vyšších poznávacích mohutností. Tak jsou soudy rozděleny na teoretické, estetické a praktické. Pod teoretické soudy spadá rozpoznání zákonitostí, jimiž člověk poznává, pod estetické účelnost a pod praktické účelnost, jež je současně zákonem, tedy obecně závazná. Estetické soudy, jež nás zde zajímají, jsou následně rozděleny na estetické soudy smyslové a estetické soudy reflexivní. Zatímco est. smyslové soudy se bezprostředně vztahují pouze k pocitu libosti a nelibosti a vznikají v empirickém názoru, est. reflexivní soudy se vztahují k principu soudnosti. Z pohledu účelnosti pak est. smyslové soudy zastupují materiální, kdežto est. reflexivní soudy formální účelnost (Kant 2011, 40–44). Jelikož u zkušenostního nazírání můžeme odhalit pouze fysicko-mechanické nutnosti, tedy zákony působících příčin, lze jimi určit pocit libosti a nelibosti, avšak reflexivní soudy vznášejí nárok na obecnou platnost: „neříkají, že každý tak soudí – tak by se stávaly úkolem pro empirickou psychologii, aby je vysvětlila –, nýbrž že každý tak soudit *má*, což znamená tolik, že mají na své straně apriorní princip“ (Kant 2011, 65). Proto, že reflexe se vždy vztahuje k subjektivní představě, nemůže si činit nárok být pojmem o účelu, avšak může poodhalit *vztah* k apriornímu principu. Apriorním principem je zde myšlena idea celku předpokládaná podle určitých pravidel před určením částí, jinými slovy to, co „*má být*“.

Jelikož není naším předmětem podrobovat Kanta důsledně kritice, nýbrž posoudit jeho estetické teorie ve vztahu k uměleckému ztvárnění, nebudeme dále rozvíjet jeho úvahy.⁶ Namísto toho se pokusíme o následující nejdůležitější souhrn: podle Kanta jsou estetické soudy produktem subjektivní reflexe, z čehož vyplývá, že estetično postrádá objektivní význam, je subjektivním predikátem a tudíž si nemůže činit nárok na epistemologickou hodnotu (Kant 1975, 64). Krása nemá ontologickou existenci, vzniká až ve vztahu k pocitu subjektu, přičemž estetické naladění mysli není vyvoláno smyslovými dojmy, ale je výsledkem reflexe nad svobodnou činností poznávacích sil subjektu, jimiž jsou obrazotvornost a rozvažování. Krásu tedy nelze přijímat jako atribut objektivní ideje, který je odleskem její dokonalosti, ale jako „účelnost formy v jevu, a mohutnost ji posuzovat vkus“ (Kant 2011, 82). Jinými slovy: obdobně jako naše poznání není s to proniknout k věci o sobě, tak i estetické soudy nevykazují pojmovou hodnotu: to, co je „krásné“ není možné obecně určit, ale co činí objekt „krásným“, tedy předpoklady estetických kvalit již může analýza těchto soudů odhalit. Oproti psychologickému účinku,

⁶ Je nutné zmínit, že Kant chápal pojem umění v širším slova smyslu jako „vytváření ze svobody, tj. z libovůle, která vychází z rozumu“ (Kant 1975, 122).

jak zkoumal Burke, je zde zdůrazněna aktivní účast imaginativní síly lidského ducha. Kant také chápe posuzování estetických krás jako participaci na transcendentním základu smyslového světa („skrytá technika přírody“), což značí, že tvůrčí duch s konečnou platností ztrácí teologický rozměr a získává subjektivní ráz. To, co „má být“, není záležitostí boží existence, ale posouzením člověka. A jelikož patří estetické posuzování k reflexi, která existuje před jazykovým vyjádřením a tudíž je na něm nezávislá, může utvářet most mezi smyslovými podněty a mravními zájmy. Tímto je tedy potvrzena myšlenka, že umění (v širším slova smyslu) představuje cestu k mravní dokonalosti.⁷

Na takto artikulovanou myšlenku, která se zdála být poplatná tehdejšímu ideálu osvícenství, navázal o tři roky i Friedrich Schiller. Jeho cílem bude dosáhnout takového stavu, v němž by se člověk odpoutal od své fyzické podstaty a v němž by pouze trpně nezakoušel moc přírody, nýbrž byl schopen ji ovládat. Takovýto stav možno nazývat mravním; jeho nutným předpokladem je však stav estetický (Schiller 1995, 168). Obdobně jako Kant i Schiller cítí naléhavou potřebu nepodléhat převaze analytické moci rozumu na straně jedné či převaze smyslového vnímání na straně druhé a snaží se najít rovnováhu mezi obsahem a formou. Požadavky, které na člověka klade příroda, se vždy týkají pouze toho, co dělá, tedy obsahu, kdežto forma je bytostně lidským konáním. Najde-li se způsob, jak vystavit člověka v jeho fyzickém životě formě, pak je možné jej zušlechťovat, jelikož ušlechtilou myslí můžeme nazývat takovou mysl, jež „má dar, i nejomezenější činnost a nejmenší věc způsobem, jak ji vykonává, proměňovat v nekonečné“ (Schiller 1995, 164). Jedině esteticky naladěný jedinec může soudit a jednat s obecnou platností, aniž by se jeho konání zakládalo na snaze obohatit se na úkor druhého, proto pokud by se podařilo vytvořit estetický stát, v němž zavládne krása, bude tím zajištěna i mravní svoboda:

Jen krásu prožíváme jako jedinci a druh zároveň, t.j. jako zástupci druhu. Smyslové dobro může oblažit jen částečně, poněvadž se zakládá na přivlastňování, které má vždy v zápětí vylučování; ale i toho jednoho může oblažit jen částečně, poněvadž ho není účastna osobnost. Absolutní dobro může blažit jen s výhradou, kterou nelze předpokládat obecně, neboť pravda je jen cena zapírání a v čistou vůli věří jen čisté srdce. Jediná krása oblažuje celý svět; a každá bytost, dokud podléhá jejímu kouzlu, zapomíná na své omezení.

Dokud vládne vkus a šíří se říše krásného zdání, není trpěna žádná přednost, žádná jedinovláda. [...] V estetickém státě je vše – i sloužící nástroj – svobodným občanem,

⁷ Na poli filosofické estetiky zůstává tato myšlenka stále aktuální, jak poukazuje R. Scruton: „Podle mého názoru je hlavním úkolem filosofické estetiky oprávnit přechod, o němž Kant hovořil – ukázat, jak při provádění kritiky z estetického zájmu vyrůstá morální soud a jak je jím zároveň potvrzován“ (Scruton 2005, 165).

majícím stejná práva s nejurozenějším, a rozum, který jinde trpící hmotu násilně ohýbá pod své účely, musí se jí zde ptáti na souhlas. (Schiller 1995, 217)

Ať už se nám zmíněné myšlenky jeví logicky i eticky přijatelné a dobře obhajitelné, je třeba přiznat, že nakonec sám dějinný vývoj ukázal – a dokonce v nejtěsnější blízkosti místa, kde Schiller působil –, že jsou to úvahy liché. Nicméně i z dnešního pohledu v nich můžeme objevit místa, která nabízí četné podněty k zamyšlení a která se také ozývají v soudobých diskusích zabývajících se otázkou po roli uměleckého ztvárnění. Není tedy překvapením, že obdobné úvahové rysy lze najít i na počátku 20. století u modernistů a fenomenologů. Oba směry totiž stejně jako Schiller zdůrazňovaly, že není toliko důležité ptát se po obsahu, jako spíše ptaní samotné. A poslední Schillerova věta z výše uvedeného úryvku rovněž předjímá duchaplný tón ontologický úvah, s nimiž přijdou Heidegger nebo Merleau-Ponty a které budou klást důraz na to, aby vnímající subjekt nechal věci přijít, aby je nechal svobodně se vyjevit a nikoliv aby je svým rozumem násilně deformoval.

1.4. Dualita člověka

*Jen dál, pojd'te dál! I zde
přebývají bohové!
—Hérakleitos*

Pro plné pochopení modernistického pohledu na umělecké ztvárnění a jeho novosti ještě chybí pojednat o tom, jaký vztah zaujímali výše zmínění představitelé k přírodě. Tento vztah totiž v lecčem napovídá o budoucím přístupu modernistů.

Již jsme uvedli stručnou zmínku o tom, jakou roli hrála příroda u J. J. Rousseaua: *homme naturel* jako přirozený modus lidské existence. Kant již ale přichází s tím, že příroda je sama o sobě neutrální. V představě přírody nenajdeme kategorii vznešena jako její inherentní součást, nejdříve ji musíme sami dodat onou imaginativní schopností lidského ducha, která se neustále uplatňuje v umění. Ještě v samotné době osvícenství se však ozývají i hlasy, které se vymezují proti názorům samo o sobě dobré či neutrální přírody. Joseph de Maistre, francouzský konzervativní myslitel a radikální odpůrce osvícenství, bude například tvrdit, že dědičným hříchem nebyl poskvřen pouze člověk, ale i příroda, a podobně bude k přírodě přistupovat i *homme énergique*, libertin Markýze de Sada, který se se svým vzdorem vůči morálním normám a náboženství bude snažit přírodě pomoci, jelikož k tomu, aby mohla opět hodnotně tvořit, musí být nejdříve

zničena (Jauß 1990, 126–128). Samotným tématem je pak vztah k přírodě v období romantismu. Jestliže se však jeho představitelé ubírali do přírody, aby se ukryli před zesilujícím lomozem industrializace, nebo aby upokojili svůj spleen po vystřízlivění z nenaplněných ideálů Francouzské revoluce, nehledali zde pokojné bukolické prostředí, ale její drsnou, rozervanou tvář: z malebných přívětivých paloučků se stávají surová, civilizaci stěží přístupná místa horských masivů a rozbouřených moří.

Je zřejmé, že romantické úsilí nacházet nová, sakrální místa, kde by mohla romantická duše zakusit autentičtější život než v technicky pokrokové společnosti, lze chápat jako jistou nostalgii i jako pokus o vytvoření proti-prostředí v reakci na industrializaci. Obdobně si stav a důsledky průmyslové revoluce uvědomoval Ch. Baudelaire. Právě v jeho době se na Světových výstavách konaných mezi lety 1851–1855 projevil v doposud nebývalé míře rozmach industriálního pokroku, což se odrazilo i v novém vymezení pojmu *modernus*. Od této chvíle už nejde o obecný souboj mezi tím, co bylo považováno za klasické, tedy staré, a tím, co se snažila artikulovat nově příchozí generace, nýbrž o souboj mezi uměním a industrializací (Jauß 1990, 93). Snad nejnaléhavěji si tento nový a věru palčivý rozchod, jenž bude tak typický i pro ostatní modernisty, uvědomoval Baudelaire, proto ho také můžeme směle označit za opravdu prvního moderního básníka. V čem se tedy tolik lišil od předchozích směrů, budeme-li se stále ještě držet vztahu k přírodě?

Byť žil Baudelaire v době vrcholícího romantismu, sám se neztotožňoval s emotivní spontánností, jež byla příznačná pro tento směr, a stejně tak odmítal i princip absolutní neměnné krásy, které se držela klasicistická estetika. V přírodě nacházel potenciální krásu, spatřoval ji jako souhrn zlomkovitých prvků, jež je třeba zušlechtit obrazností, trpělivou prací ducha. Aby mohla být realizována, musel přírodu nejprve zavrhnout a přenést ji do města: pro Baudelaira se již najády neprochází lesem, lze je potkat ve městě, stejně tak jako stromy proměněné v sloupy. V přírodě se skrývá potence, která se musí nejdříve vydobýt, proto bude tvrdit, že umělecký akt tvorby je „ztvárnění vnitřně viděného obrazu, [...] realizace potencionálního krásna tkvícího v zobrazovaném předmětu a v umělcově duši“ (O. Levý 1947, 64). A tak i to, co je samo o sobě neestetické – jako třeba obraz moderního města – se může stát předmětem umělecké tvorby, podobně jako svědomí probouzené zlem. Počínaje Baudelairem bude skutečným úkolem vysoké kultury vdechnout doposud bezvýznamným věcem duchovní obsah, jak je s příznačnou tesklivostí zmíněno v závěrečné pasáži *Květu zla*:

Anges revêtus d'or, de pourpre et d'hyacinthe,
Ô vous! soyez témoins que j'ai fait mon devoir
Comme un parfait chimiste et comme une âme sainte.
Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence,
Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or.

(Baudelaire 1996, 250)

Andělé ve zlatě a v purpuru a v modři,
Vydejte svědectví, že úkol proved' jsem
Jak alchymista sám a jako zbožná duše.
Vždyť já jsem čistou trest' přec dobyl z každé věci,
tys dala bláto mi, já v zlato změnil je. (Baudelaire 1948, 331)

Když jsme výše uvedli Kantovu úvahu, jež rozvíjí myšlenku, že je možné proniknout k apriorním principům, na nichž se zakládá účelnost přírody – tedy k jakési skryté technice přírody –, chtěli jsme tím poukázat na to, jak daný způsob myšlení ovlivnil modernistický pohled na umělecké ztvárnění. Paralelu zde spatřujeme s principem alegorie a s technikou korespondence smyslů, na nichž je postavena Baudelaireova estetika. Skrze konkrétní, reálné, nízké se Baudelaire snaží zpřítomnit síly abstraktní, pomocí reálna je zde metafysično jakoby přivoláno a podrženo. Nápadný rozpor, který vnímáme v Baudelaireových básních mezi vznešeností námětu či tónu a nízkostí, profánností života v moderním městě, tak dává vznik nové dualitě, dualitě dobra a zla, posvátného a profánního, věčného a pomíjivého, která na umělce zároveň vrhá stín psance stojícího v opozici na okraji společnosti, odkud se snaží zachytit její vnitřní život.⁸

Výstižně se o této dualitě hovoří v kritických esejích věnovaných tvorbě R. Wagnera, jehož lze považovat – pokud přijmeme poněkud nadsazenou poznámku R. Scrutona, že moderní vysoká kultura je v podstatě jen poznámkou k Wagnerovi⁹ – za vůdčí osobnost moderní vysoké kultury. Snad také proto nacházel Baudelaire v jeho tvorbě jakousi „spřízněnost volbou“:

⁸ Srov. T. S. Eliot, *Lesson of Baudelaire*: „Ať už má hnutí Dada jakýkoli význam, vždy závisí na tom, do jaké míry je morální kritikou literatury a života ve Francii. Veškerá prvotřídní poezie se zaobírá otázkami dobra a zla: to je lekce Baudelaira. Víc než jakýkoli jiný básník jeho doby si byl Baudelaire vědom toho, na čem nejvíce záleží – na otázce dobra a zla. Co utvářelo celistvý ráz francouzské literatury sedmnáctého století, je právě skutečnost, že mělo své Mravní zásady a k nim ucelený postoj. Romantismus se snažil formulovat jiné Mravní zásady – Rousseau, Byron, Goethe, Poe se důsledně zabývali morálními hodnotami, chyběla jim však ona ucelenost; nejenže základy Rousseaua byly zpuchřelé, ale jeho struktura také chaotická a plná rozporů. Byl to právě Baudelaire, deformovaný Dante (parafráze všímavé poznámky Barbeyho d'Aurevillya), jenž se s větší myšlenkovou schopností a intenzitou, a bez výraznější pomoci svých předchůdců, snažil zaujmout postoj k otázce dobra a zla.“ In: *The Tyro*, ed. Wyndham Lewis vol 1, 1921, s. 4.

⁹ Srov. Roger Scruton, *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře*, s. 95.

Každý dobře utvářený mozek chová v sobě dvě nekonečna, nebe a peklo, v každém člověku, v každé chvíli jsou dvě současné žádosti, jedna směřující k Bohu, druhá k Satanovi. Vyzývání Boha, čili duchovnost, je touha vystoupit, vyzývání Satana, čili živočišnost, je radost z toho, že člověk sestupuje. [...] Wagnerova hudba – výraz démonický tak i surnaturalistický. Wagner dovedl vyjádřit zvláště výmluvným způsobem bytostný dualismus člověka, zápas těla s duchem, pekla s nebem, Satana s Bohem.

(O. Levý 1947, 89)

Pokud bychom se pokusili najít obdobný myšlenkový základ, který jsme zmínili v otázce nazírání okolního světa u Baudelaira jako prvního opravdového modernisty, pak se lze obrátit na starověký řecký svět. Řecký duch totiž v přírodě rovněž spatřoval něco přátelského, něco sice cizího, ale důvěrného, k čemu se může chovat pozitivně jako k rovnocennému partnerovi. Při charakterizaci řeckého ducha Hegel poznamenává, že jeho základními kategoriemi jsou údiv a tušení a že i ve vztahu k přírodním předmětům je Řekové „jen naslouchají a tuší s vnitřní otázkou po jejich významu“ (Hegel 2004, 153). Svoboda řeckého ducha není něčím absolutně neomezeným, ale vždy se vztahuje na nějaký přírodní předmět, jemuž naslouchá a snaží se z něj vytušit jistý význam. Pro „naslouchat“ existuje v řečtině slovo ακροαομαι, v němž lze vysledovat adjektivum ακρος – „nejzazší“, „nejkrajnější“, a ze stejného slovesa se rovněž tvoří particium ακροώμενος znamenající „posluchač“ (student). Pro řeckého ducha je naslouchání účastí na tom nejvyšším, nasloucháním přírodním předmětům se člověk dotýká těch nejvyšších otázek, je na nich přítomen, stejně jako je přítomen student v posluchárně. Naslouchaje pak tuší význam, což také označuje věštění. Je příznačné, že pro obě slova se používá deponentního slovesa μαντεύομαι, tedy slovesa, které vyjadřuje činnost, kterou subjekt nemůže vykonávat na nikom jiném, může pouze ovlivňovat sebe sama. Tušení se vztahuje na přírodní předmět, vychází z něj, čeká na jeho podnět, zároveň je ale smysluplné pouze pro subjekt: úlohou přírody tak je zažehnout v řeckém duchu jiskru, dodat podnět, z něhož pokračuje ke stanovení významu.

Domnívám se, že právě takto zaujatý vztah k přírodě činí Baudelaira nejvíce „moderním“, a to v tom smyslu, že se snaží oprášit její dávno již zapomenutou „hieroglyfickou řeč“. Později (oddíl II a III) se pak pokusíme ukázat, že obdobným moderním řeckým duchem, duchem, uvědomujícím si svou velikou sílu, jakož i marnivou směšnost, budou prostoupena také díla Jamese Joyce.

1.5. Mytická role literatury a význam tradice

*Mýtus je prvním projevem logu
v lidském duchu a v lidské řeči.*

—Hermann Broch

Předchozí zmínkou o tvůrčích principech, s nimiž se setkáváme u Baudelaira a Wagnera, jsme se pokusili poukázat na skutečnost, že pro moderního umělce se stane zásadním dilematem dualita člověka, komplikovaný vztah mezi minulostí a přítomností, mezi přirozeností a mechaničností, a že se bude snažit vyřešit otázku toho, co by v „odkouzleném světě“ mohlo sloužit jako jeho fundace. Tímto se proměnila i samotná úloha umělecké tvorby, jíž byla přisouzena role celostního uchopení světa mající noetickou platnost. H. Broch bude dokonce v této souvislosti hovořit o úloze mytické. Co tento výrok znamená?

Nejprve je potřeba uvést na pravou míru význam slova „mýtus“, neboť je zřejmé, že v tomto případě neznamena jen pouhou legendu, mystický příběh s pohádkovým nádechem. Mýtus sloužil původně jako vysvětlení prvotní události, je to vyprávění o tom, jak ta a ta věc vznikla (Eliade 2006, 66). Podíváme-li se však dále na etymologii, zjistíme, že původně bylo slovo μῦθος používáno ve významu „slovo“.¹⁰ Analogie je tedy zřejmá: jestliže úkolem řeči je oslovit realitu, uchopit ji slovem *ab initio*, pak se o to samé pokouší i mytické vyprávění, jež se „přesouvá jako souhrn všeho, skrze co se v nahodilé komunikaci a v nevázaném mluvení projevuje ona beztvárná, anonymní, neuchopitelná mocnost...“ (Vernant 2012, 12).

„Skrze co“ a „anonymní, neuchopitelná mocnost“, obě spojení jsou pro pochopení významuplné roviny mýtu naprosto zásadní a obě odkazují k charakteristické vlastnosti mýtu jako ne-samo-zřejmé prezence. Přemýšlíme-li o souvztažnosti mezi mýtem a slovem, jak jsme uvedli výše původní etymologií, pak se zdá, že onen mýtus představuje rovněž samotná řeč, v mluvě – ať už subjektivní nebo intersubjektivní – totiž vnímáme slova, ale strukturu, díky níž vstupují slova do sémanticky významného rámce, nám zůstává skryta. Mytické je tak to, co vytváří komplexní celek, co nechává zjevovat totalitu jsoucího, ale zároveň nemůže být tematizováno. Není proto náhodou, že v období, kdy vrcholila pozitivistická filosofie a s ní „demytologizace“ světa, byly snahy o získání nového mýtu spojovány s pokusem tematizovat jazyk, s pokusem proniknout do samotných vnitřních struktur jazyka a učinit jej zjevným.

¹⁰ Srov. E. Cassirer, *Language and Myth*, cit. in McLuhan 1967, s. 26.

Zde se nám rovněž odkrývá, a to v nejintenzivnější míře, vzájemná spřízněnost mezi Joyceem a úvahami M. Heideggera či J. Patočky, o níž bude později řeč. Právě pro Patočku se stane mýtus celoživotním tématem, třebaže ho bude nacházet ve fenomenalitě, ve vzházení ze skrytosti do světa zjevu.

Lze se domnívat, že právě to měl na mysli Broch, když požadoval, aby literatura obsáhla nejen zábavnou, naučnou, ale i mytickou úlohu. Mýtus „zachycuje totalitu lidské existence, to znamená totalitu světa, v níž se lidská existence zrcadlí a uplatňuje“ (Broch 2009b, 81), a není tedy divu, že se ve své reflexi, tematizující úlohu spisovatele, vyjádřil o spisovateli jako o někom, kdo má schopnost obsáhnout ducha své epochy, kdo v sobě soustřeďuje její anonymní síly a kdo do nich může vnést řád.¹¹ V tomto poznání, noesi¹², spočívá mytické dědictví literatury, dědictví, které se – oproti logickému proroctví (věda), které má s etickou zodpovědností málo co společného – má stát etickým varováním, etickým apelem k „procitnutí duše do věčnosti“.

Jedním z prostředků, jak se přiblížit k nadčasové platnosti a vnést do doby řád, představuje spojení s tradicí. Je třeba však rozlišovat mezi pouhým eklektickým následováním předešlých generací a Tradicí, již lze získat pouze usilovnou prací. Tu první moderní vysoká kultura zcela jistě odmítala, jak už o tom vypovídá její experimentální charakter se snahou vyvrátit všechna předsudečná tvrzení (Eukleidova geometrie, mechanická fyzika), jež se projevila ve všech oblastech uměleckého ztvárnění: v literatuře zrušením linearity a zavedením vnitřního monologu; v malířství popřením perspektivy a figurativní malby; v hudbě objevem atonality. V modernistickém slova smyslu je tradice chápána jako spojení s mýtem, spojení s počátkem, s prazákladem lidského bytí, úkol umělecké tvorby spočívá v navracení se k tomuto základu, jež je možné, ba dokonce nutné znovu utvářet: jen když jsme schopni vnímat nejen „minulost minulosti, ale také její přítomnost“ (Eliot 1991, 10), která získává nové uspořádání na základě našeho vztahování se k ní, pak může být propojení s tradicí cestou, jak dosáhnout celistvého poznání. Tomu napovídá i etymologie slova „tradice“, které v sobě nese nejen význam

¹¹ Spisovatel „je zvláštním řízením osudu vyvolený či prokletý, připadl mu úkol stát se ohniskem anonymních sil epochy, soustřeďuje je v sobě, jako by sám byl duchem času, vnáší řád do jejich chaosu a dává je do služeb vlastnímu dílu“ (Broch 2009a, 11).

¹² Pod pojmem noese zde myslíme něco jiného než logické poznání. Zkoumáme-li etymologii tohoto slova, dostaneme se až na kořen řeckého „νοω“ – „funět“, „supět“, které odkazuje na čich. Původně tedy nešlo o zachycení zrakem či hmatem, nýbrž o zachycení čichem ve smyslu intuitivního postřehnutí, rozpoznání vnitřních struktur, které nejsou na první pohled patrné (srov. W. Schadewaldt, *Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen*, s. 71).

„předávat“, ale také „svěřovat do péče“, „dávat za manželku“ (*tradere*). Tradice je v jistém smyslu chápána jako obřad přechodu snoubící v sobě komplikovaný vztah minulosti a přítomnosti, přičemž membrána mezi nimi je propustná z obou stran. Na poli literatury pak tuto úlohu zaujímá výhradně řeč, jak poznamenává T. S. Eliot:

To podstatné je následující: literatura není v prvé řadě záležitost národní příslušnosti, nýbrž záležitost řeči; spisovatel se má především zaměřit na tradici řeči, nikoli na tradici národa či určité rasy. [...] Ať už použije spisovatel jakákoli slova, vždy je dokáže využít, jen když pozná co nejvíce z jejich historie, jen když pozná všechny možnosti, v nichž byla ta konkrétní slova použita. Tato zkušenost mu umožní propůjčit slovu nový život a jazyku propůjčit nový styl. V tom spočívá podstata tradice, – spisovatel dokáže do slova vtěsnat veškerou tíhu historie, jež je mu přístupná. (Eliot 1922, 12)

Stejně jako most, díky němuž nabývají břehy řeky svého opravdového významu, tak i tradice, ono neustálé uplatňování lidského ducha, jeho nepřetržité zušlechťování, umožňuje existenci dávnověku a současnosti. Dialog, o který se mezi nimi pokouší moderní vysoká kultura, lze tak chápat jako snahu dostat požadavku totálního uchopení světa a do jisté míry i jako obranu před provinčností, jež není nic jiného než lhostejnost vůči ostatním či naopak touha vnutit druhým vlastní vkus. Provinčnost zabíjí individuálnost osobnosti a znesnadňuje (možná že i znemožňuje) člověku to, co je jeho výsostným úkolem: být člověkem jako *ζῷον πολιτικόν*.¹³ Modernisté to dobře věděli, stejně jako skutečnost, že vědecké poznání svou rychle se rozvíjející odbornou specifikací vrhá jedince do úzce profilované oblasti, kde se pro něj stává celek až příliš vzdáleným. Skrze Tradici – tradici významu – se tak ve své tvorbě pokoušeli o to, aby tato universalita člověka stále obklopovala, aby mu byla čímsi stále přístupným.

¹³ Tímto pojmem se nemyslí politická angažovanost, jak je dnes běžně a mylně používáno, ale původní význam života v pospolitosti.

2. ODYSSEUS

V předešlém oddíle jsme se věnovali proměnám vlastní funkce uměleckého ztvárnění, přičemž jsme uvedli, že pro moderní vysokou kulturu nabývá umělecká kultura noetického rázu. Sledujeme-li vývoj prozaického žánru během 19. století, zjistíme, že převážná část románové tvorby plnila účel naučný nebo zábavný. U Dostojevského či Flauberta se však počíná otvírat jiná dimenze. U obou najdeme silný apokalyptický pocit všeobecného rozpadu hodnot, který v nich vyvolává nutnou potřebu zobrazit nové uspořádání světa. Sám Dostojevskij již ve svém deníku z roku 1880 poznamenává, že válečný konflikt, který by definitivně rozřešil obecný rozpad hodnot a nepřirozené politické situace evropských států, je jen otázkou času:

Tuším jen, že je shrnut součet. Konečný výpočet, výplata podle součtu může nastat dokonce mnohem dříve, než by mohla předpokládat nejsilnější fantazie. Už pouhá starodávně nepřirozená politická situace evropských států může být začátkem všeho. [...] Tato nepřirozenost a tyto „nerozřešitelné“ politické otázky (ostatně všem známé) musí určitě vésti k ohromné definitivní, rozdělitelné evropské válce, do které budou všichni zapleteni a která propukne ještě v nynějším století, možná dokonce v nastávajícím desetiletí. (Dostojevskij 1996, 121)

Ještě pregnantněji vyjádřil rozchod se starým řádem H. Broch ve své lyrické pasáži „Hlasy 1913“, jež komentuje „anonymní síly“ doby v předvečer světové války:

Elysium und Tartaros stürzen ineinander, werden
ununterscheidbar.
Leb wohl Europa; die schöne Tradition ist zu Ende.
(Broch 1950, 35)

Elysium a Tartaros spolu se sráží,
mísí se v nerozlišenost.
Sbohem Evropo; krásná tradice je u konce.

Podobné tušení, tušení zániku jedné celé epochy a nutnost najít nové výrazové prostředky pro nově se formující realitu, lze najít i u skupiny umělců sdružujících se v předvečer válečného konfliktu v Londýně kolem osoby Wyndhama Lewise. Pod Lewisovým vedením zde v roce 1914 vychází první číslo modernistického magazínu *BLAST*, který měl představit a formulovat manifest modernistické umělecké skupiny, jež skrze umění spatřovala možnost estetického a etického rozkvětu. Mezi autory, kteří přispěli do toho

vydání, najdeme různé osobnosti (E. Pound, E. Wadsworth, H. Gaudier-Brzeska, J. Epstein a další) jak literární, tak i výtvarné scény, a mezi nimi rovněž jméno Jamese Joyce. Toho zde Lewis zařadil do skupiny autorů, kteří svou tvorbou odmítají sentimentalitu a moralizování viktoriánských autorů a kteří mají být „velebeni“ pro své nové vidění světa. V jednom z manifestů vorticismu tak čteme:

Náš Vortex se nebojí Minulosti: její existenci nevnímá.
Budoucnost je pro náš Vortex stejně sentimentální jako Minulost.
Budoucnost je vzdálená, stejně jako Minulost, a proto sentimentální.
Jen nepatrná část „Minulosti“ se musí zachovat, aby nasákla a zmírnila náš splín.
Vše nepřítomné a vzdálené, co vyžaduje odhad zastřené nedokonalé mysli, je sentimentální.
[...]
Nový Vortex se vrhá přímo do nitra Přítomnosti.
Složení Přítomnosti je odlišné od složení Minulosti. S touto odlišností tvoříme Novou Hmatatelnou Abstrakci.
[...]
Přejeme si, aby Minulost a Budoucnost zůstaly s námi, Minulost – aby nás zbavila splínu;
Budoucnost – aby zmírnila náš dotěrný optimismus.
Pro Náš Vortex je Přítomnost to jediné, co se děje.
Život je Minulost a Budoucnost.
Přítomnost je Umění. (Lewis 2008, 147)

Z tohoto úryvku je patrné, že umělecké ztvárnění má plnit roli přítomného okamžiku, ne však ve smyslu impresionistického zachycení okamžiku, ale vůbec jako fundace, jako vnesení řádu (viz úkol mytický, který jsme zmínili v předcházející kapitole). Obdobně se nad estetickými kategoriemi zamýšlel i Joyce. V jeho rané esejistické tvorbě, kde se často věnoval otázkám bytostného určení umění, zmiňuje: „[k]rása je pro estéta něco jako svarga; ale pravda zaujímá daleko opravdovější a zjistitelnější postavení. Umění je upřímné pouze v tom případě, když se zabývá pravdou“ (Joyce 2008, 27). Po požadavku upřímnosti v umění volali i jiní „moderně“ smýšlející umělci: V. Kandinskij bude hovořit o principu vnitřní nutnosti a P. Cézanne bude chtít vylovit svůj motiv v síti, která nic nepropouští.¹⁴ Opět je třeba zdůraznit, že ono zmíněné volání po opravdovosti nemělo pozitivistický nádech, ba právě naopak: obecně lze říci, že modernisté si uvědomovali nedostatky, ale také zhoubnost zbytnělých pravd vědeckého poznání, a že se snažili proniknout k věcem samotným, čímž se paradoxně stávali daleko důslednějšími realisty. O možnostech i nebezpečí vědy Joyce poznamenává: „Věda možná přináší pokrok, ale

¹⁴ Srov. V. Kandinskij: „Neomezená tvůrčí svoboda musí vyvěrat z vnitřní nutnosti (nazývané také poctivost). Tento princip neplatí pouze v umění, ale v životě vůbec. Je to ten nejostřejší meč v rukou nadčlověka namířený proti maloměšťáctví“ (Kandinskij 2009, 105); P. Cézanne: „držím svůj motiv...krajinu je nutno uchopit v pase, avšak nesmí to být příliš vysoko nebo příliš nízko, a živou ji vylovit v síti, jež nic nepropouští“ (Cézanne 2001, 33).

také demoralizuje. [...] Ano, v bezohledné vědě se skrývá velké nebezpečí, vskutku velké nebezpečí, jež může ústit v nelidskost“ (Joyce 2008, 14).

Ukázat skutečnost jinak, než se jevila z utilitárního a racionálně ověřitelného pohledu, byl koneckonců i úkol, o nějž se pokoušela skupina Imagistů včele s E. Poundem. Vhodným příkladem je následující dvojverší z imagistické básně T. E. Hulma:

The flounced edge of skirt
recoiling like waves off a cliff.

Krajkový lem sukně
jak vlna roztráštěná o útes.

(Hulme 2002, 75)

Zdánlivě banální a bezvýznamný lem sukně, u níž bychom očekávali, že je možné popsat tradičně barvu a tvar, dostává rozměr vlny tříštící se o útes, neživá látka tak zde přivolává živelnost nespoutaného moře. Třebaže můžeme daný kus látky sebelépe vizuálně zpřítomnit, opravdové kouzlo vynikne, až je mu vtisknuta forma, až jsme přeneseni na pláž, kde sledujeme bílou pěnu poskakující na tříštících se vlnách. Skrze dva obrazy, které spolu nijak nesouvisí, tak můžeme proniknout ke skutečnostem, které jsou racionálně těžko sdělitelné, které však dokážou komplexně uchopit daný motiv tak, jako by tím odemykaly novou oblast významuplných vazeb.

O imagismu jsme se zmínili proto, že i Joyce se touto technikou zabýval. Jak známo, jeho poslední báseň z prvotní sbírky *Komorní hudba* (Chamber Music, 1907) byla zařazena do Poundovy antologie imagismu *Des Imagistes* (1914). V této básni, jež vyovídá o trýznivém snění nešťastného milence, se mísí celkem šest obrazů. (I) Na začátku básně hřmí vojsko. Jejich běsnění je zdůrazněné dusotem koní a popouštěním uzdy, zároveň je i zmíněna pěna stříkající kolem koní, evokující obraz mořské hladiny (II). Její klid, vyrovnanost zde může působit jako kontrapunkt k neklidnému snění, naopak její rozbouřenost může zintensivnit běsnící tempo. Dalším obrazem jsou vozatajové (III), jejichž křik a smích ruší klidný spánek. To je vyjádřeno obrazem (IV) oslnivého světla a bušením na kovadlinu: ten, kdo je vyrušen ze spánku, má zjitřené smysly a srdce, které musí nečekaně dodat více krve, buší, jako když na kovadlinu dopadají údery kladiva. Následuje obraz (V) již zmíněných vozatajů, nyní nestvůr s řasami namísto vlasů vynořujících se zpod mořské hladiny, a následně poslední obraz (VI) zhrzeného milence, který závěrem prozrazuje příčinu neklidného spánku. Tento neklid je navíc zdůrazněn pocitem absurdity: milenec si uvědomuje, že „srdce má své důvody, které rozum nepochopí“, a tudíž s noční můrou nic nezmůže:

XXXVI

I hear an army charging upon the land,
And the thunder of horses plunging, foam about
their knees:

Arrogant in black armour, behind them stand,
Disdaining the reins, with fluttering whips,
the charioteers.

They cry unto the night their battle-name:
I moan in sleep when I hear after their whirling
laughter.

They cleave the gloom of dreams, a binding flame,
Clanging, clanging upon the heart as upon an anvil.

They come shaking in triumph their long green hair:
They come out of the sea and run shouting
by the shore.

My heart, have you no wisdom thus to despair?
My love, my love, my love, why have you left me
alone?

Slyším vojsko, jak hřmotně táhne zemí,
a dusot koní, když běží a kapky pěny od boků jim
stříkají.

A za nimi v černé zbroji, zpupní, jakoby němí,
vozatajové popouštějí uzdy, a bičíky švihají.

Pak do noci vojenská hesla zakřičí:
Já vzdychám ze spaní, když slyším, jak se hlučně
smějí.

Přítmi snů oslepujícím plamenem roztrhání,
a buší a buší na mé srdce jako na kovářinu.

Jdou a vítězně rozevláté mají dlouhé zelené vlasy:

Vycházejí z vody a s křikem běží podél moře.

Mé srdce, proč zoufáš, když udeřily těžké časy?

Má lásko, má lásko, proč jsi mi způsobila hoře?

(Joyce 2000b, 79)

Téma nešťastné lásky, jež báseň ztvárňuje, se od dob řecké básničky Saphó nebo Propertiových elegií stalo jakousi otřepanou frází; zde je však dobře patrné, že Joyceovi nejde ani tak o námět, o obsah, ale o formu, o to, jak znovu a jinak vyjádřit to staré. Snad nejuvýstižněji tuto snahu popsal svým výrokem „MAKE IT NEW“ E. Pound.

Naším záměrem zde není rozebírat Joyceovi ostatní imagistické básně, uvedením této jedné básně a Poundova postulátu jsme chtěli vyzdvihnout tvůrčí princip, který může být vodítkem při rozboru Joyceových dvou stěžejních prací – *Odysseus* a *Oplakávání Finnegana* – a který bychom chtěli uvést do souvztažnosti s principiální představou fenomenologické metody jako metody, jež se rovněž zakládá na tom, že je třeba zabývat se věcmi tradičními, tedy věcmi, se kterými člověk každodenně přichází zkušenostně do kontaktu, zároveň však říká, že je třeba tyto věci vidět znovu a jinak a že je třeba vystoupit z kolejí zavedených paradigmat přírodovědeckého, naturalistického popisu. Zaměřením na empiricky zachytitelné skutečnosti však neznamená, že by fenomenologie spočívala pouze u materiálních faktů, ba naopak, stejně jako u výše představené imagistické techniky se skrze zkušenost nám přístupnou snaží přivolat zkušenost, která daný subjekt přesahuje. Jinými slovy: pomocí běžně zachytitelných, empiricky získaných dat zakusit to, co není na první pohled zřejmě patrné, co však může o dané věci vypovídat daleko „pravdivější“ skutečnosti.

2.1. Řecké myšlení

Život se má znázorňovat ze všech stran.
—James Joyce

V roce 1915 počíná Joyce práci na *Odysseovi*, která ho bude zaměstnávat během celé první světové války a nad níž – dle jeho slov – stráví dvacet tisíc hodin (Joyce 1992, 282.) Po sepsání své jediné divadelní hry *Vyhnanci*, kterou Ezra Pound označil za nutnou katarzi (Pound 1963, 415), se tím vydává na zcela novou, neprobádanou cestu, která měla změnit chápání a možnosti nejen románového útvaru, ale také samotného jazyka.

Je zřejmé, že paralela k Homérovi, o níž vypovídá název, vytane čtenáři alespoň s minimální znalostí řecké mytologie ihned na mysl. V tom se koneckonců shodují veškeré kritické studie zabývající se Joyceovou tvorbou. Rozdílně však můžeme přistupovat k samotné sémantické hodnotě těchto aluzí. Buď lze tyto paralely chápat jako pomocné lešení, jako pokus o vytvoření konstrukce, o níž se Joyce při výstavbě románu opíral – tak k této otázce přistupoval třeba Pound či Stuart Gilbert, který ve spolupráci s Joycem vypracoval známé rozvržení episod a postav odkazujících k příslušným místům v Homérově *Odysseii* – nebo v nich budeme sledovat hlubší význam s tím, že nám nepůjde ani tak o dílčí homérovské postavy a episody, ale obecněji o způsob řeckého myšlení. Takto chápal Joyceovu metodu T. S. Eliot:

A právě zde je velice důležité Joyceovo využití *Odyssey* jako paralely. Má význam vědeckého objevu. [...] Použitím mýtu, vytvářením nepřetržité paralely mezi současností a dávnověkem, buduje Joyce metodu, již po něm budou muset ostatní převzít. Nebudou to však imitátoři, stejně jako není imitátorem vědec, který používá Einsteinovy objevy k vlastnímu nezávislému bádání. Hraje se tu prostě o to, jak pojmout nezměrné panoráma jalovosti a anarchie, jímž je současná realita; jak mu vtisknout řád, tvar a význam. (Eliot 2012, 12–13)

Z Joyceových osobních poznámek uvedených především v korespondenci zjistíme, že sám kladl velkou váhu na to, aby se jeho *Odysseus* četl současně s *Odysseiou*.¹⁵ V následujících úvahách bychom se tedy pokusili blíže určit, co tímto požadavkem sledoval, čímž bychom také chtěli blíže určit, co znamenal a v čem spočíval onen řád, o kterém hovořil Eliot.

2.1.1. Tradice řeči

Was bleibet aber, stiften die Dichter!
—Martin Heidegger

V závěrečné části úvodního oddílu jsme uvedli, že pod pojmem tradice je třeba chápat nikoliv tradici určitého národa či rasy, ale tradici řeči. Tradici jsme označili jako úsilí propojit současnost s dávnověkem a překlenout tak propast mezi minulostí a přítomností; mýtus pak jako vyprávění o původní události, jako prazáklad lidského bytí.¹⁶ Chceme-li se tedy zaměřit na použití mytického prvku, pak je z této analogie zřejmé, že se musíme ponořit do samotné řeči a onu tradici hledat v ní. Joyce se nikdy netajil obdivem řeckého světa a řečtiny, která je jako jazyk uspořádána tak, že obsah nejen vyjadřuje, ale rovněž i ztvárňuje. Slovy jedné Joyceovy postavy je to záře intelektu, jež se v této „řeči ducha“ hlásí ke slovu:

The Greek! he said again. *Kyrios!* Shining word! The vowels the Semite and the Saxon know not. *Kyrie!* The radiance of the intellect. I ought to profess Greek, the language of the mind. *Kyrie eleison!* The closetmaker and the cloacemaker will never be lords of our spirit. We are liege subjects of the catholic chivalry of Europe that foundered at Trafalgar and of the empire of the spirit, not an *imperium*, that went under with the Athenian fleets at *Ægospotami*. Yes, yes. They went under. Pyrrhus, misled by an oracle, made a last attempt to retrieve the fortunes of Greece. Loyal to a lost cause. (*U* 169)

Řekové! Řekl znovu. *Kyrios!* Třpytné slovo! Samohlásky, jaké neznají Semiti a Sasové. *Kyrie!* Záře intelektu. Měl bych přednášet řečtinu, řeč ducha. *Kyrie eleison!* Výrobce

¹⁵ Viz *Selected Letters of James Joyce*, s. 286.

¹⁶ Viz kapitola 1.5., s. 26.

klozetu a výrobce kanálu nikdy nebudou pány našeho ducha. Jsme vazalové evropského katolického rytířství, ztroskotaného u Trafalgaru, a říše ducha, nikoli *impéria*, spolu s athénským loďstvem potopené u Aigospotamoi. Ano, ano. Potopené. Sveden věštbou, pokusil se Pyrrhus naposled zvrátit osud Řecka. Věrný prohrané věci. (O 107)

I Joyce si byl jistě vědom prohrané věci, když se se svou novátorskou metodou pokusil oživit zapomenutou tradici homérovského vyprávění, aby tak podnikl ještě jeden pokus, jímž by šlo „zvrátit osud“ a směřování evropské civilizace. Homérovská paralela však není pouhou prvoplánovou aluzí odkazující k uhelnému kameni evropské vzdělanosti: pro pochopení všech významových vrstev této paralely je zapotřebí proniknout do samotného jádra homérovského eposu a uchopit jeho podstatu. Tu lze dle našeho názoru nejlépe postihnout z hlediska samotné „řeči ducha“.

Obecně je známo, že homérovský epos popisuje svět jako celek, jako ucelený souhrn jeho částí. V tomto celkovém zachycení světa však nehraje roli podstata věcí, ale jejich geneze: Homérův úmysl je zachytit původ věcí, nikoliv jejich substanci.¹⁷ Zobrazení různých skutečností, které podává Homér, nejsou statická, ale dynamická, je v nich přítomen aktivní prvek. Věci jsou tak zachycovány ve své činnosti, doslova „při díle“ (ἐν-εργός), z čehož poté vznikl známý termín ἐνέργεια – „působící síla“ (Schadewaldt 1978, 68). V homérovských eposech tak vnímáme věci z hlediska toho, jak se zpřítomňují, vnímáme to, co každé bytosti přináležejí. Tak dům se stává vpravdě skutečným nikoliv tím, že je postaven a stojí, ale že je obýván; při zmínce o korábu se objevuje adjektivum „dutý“, jelikož díky této vlastnosti může plout po hladině a projevit tak svou povahu. U Homéra tedy nacházíme popis věcí tak jak „bytují“ a jak se *eo ipso* týkají člověka.

Dalším typickým znakem homérovského eposu jsou přirovnání a epiteta. Přirovnání lze chápat jako snahu o vytvoření jisté spojitosti mezi tím, co je přítomné a tím, co je abstraktní: mezi oběma členy vzniká určitá vnitřní souvztažnost, pomocí níž lze popisovanou věc vyjádřit daleko výstižněji. Jako příklad může posloužit rozhovor mezi Odysseem a Eurykleiou z XIX. zpěvu *Odysseie*. Poté, co je Odysseus služkou odhalen, žádá ji, aby nic neprozradila, jinak že ji pobije stejně jako ženichy. Eurykleia odpovídá:

τέκνον ἐμόν, ποῖόν σε ἔπος φύγεν ὀδόντων;
οἴσθα μὲν οἷον ἐμόν μένος ἔμπεδον οὐδ' ἐπιεικτόν
ἔξω δ', ὡς ὅτε τις στερεὴ λίθος ἢ ἐσίδηρος. (Homéros 2001, 179–180)

Jaká to, dítě, ti řeč teď vyklouzla z ohrady zubů?

¹⁷ Slovo *substantia* v dnešním významu pochází od Cicerona, který tímto pojmem přeložil řecké slovo οὐσία – participium od slovesa εἶμι – „jsem“. To, co bylo později chápáno jako esence, má v řeckém kontextu význam aktivní participace.

Víš přec, jaký můj duch jest pevný a ústupu nezná!
Pevna jak tvrdý kámen neb tuhé železo budu. (Homéros 1943, 375)

Na výše zmíněném úryvku můžeme ukázat obecný postup, který Homér při přirovnávání používá. Nejdříve je zmíněna jistá látka, v našem případě „duch“, který získává modalitu pevnosti a neústupnosti, a poté je uvedena ve spojitosti s kamenem a železem. Přirovnání jistě banální, ale když se podíváme hlouběji, zjistíme, jak důmyslná souvztažnost zde vzniká: kámen nás zde nezajímá z hlediska minerálního složení, ani vzhledu, ale z hlediska jeho pevnosti. V souvztažnosti s pevností ducha tak kámen nabývá charakter jisté opory, nepřístupujeme k němu jako k hmotě, ale jako k objektu, o který se můžeme opřít: může sloužit jako opora znavenému, když si chce po celodenním putování na chvíli sednout a dát odpočinout znaveným nohám, nebo může v jeho stínu najít ochranu před spalujícím žářem slunečního svitu. Spojitost s železem (navíc zdůrazněno, že železo není žhavé, ale již tuhé) pak přivolává význam opravdové nepoddajnosti a nezlomitelnosti daného slibu. Tím tak vzniká komplexní celek vztahů a spojitostí, pro něž měli Řekové, jak dodává Schadewaldt, jednoduché slovo – *λόγος* (Schadewaldt 1978, 74). Tento pojem tak – mimo jiné – vyjadřuje proporcionalitu, poměr mezi věcmi, to, *jak* jsou mezi sebou uspořádány. Je příznačné, že se v řečtině používalo stejné slovo i pro označení „řeči“ a že bychom jen obtížně hledali výraz odpovídající tomu, co běžně označujeme slovem „jazyk“. Řeč jako taková se nevyskytuje, nemá ontologický status věci, ale povahu pobytu, „bytí na světě“, její podstata proto spočívá v artikulaci smyslu, a to takového smyslu, který je už předpredikativně a který je tematizován vždy pouze na základě pobytu.¹⁸

Básnické přívlastky, jež Homér hojně užívá, lze rozdělit do dvou kategorií: (I) epiteta označující povahu a (II) vyjadřující jakost. Jako příklad první skupiny bychom mohli uvést formule jako „Kronovec, sběratel mraků“, „Pallas jiskrného zraku“, „Zora růžovoprstá“, „Poseidón zemětřas“, ale také obraty jako „rybí moře“ nebo „jiskrné víno“.

¹⁸ Viz Jan Patočka: „To, co mám před sebou, artikuluji jako stůl. Jako stůl je to zde už předtím, než řeknu, že je to stůl. Už v běžném vnímání a zacházení mám strukturu: něco jako něco. Tato struktura není dána až soudem, že něco je něčím, ta je tu už předpredikativně. Smyslem řeči je právě tato artikulace. Artikulace čeho? Toho, čemu můžeme rozumět. A čemu můžeme rozumět, čemu můžeme porozumět v té situaci každý – tomu říkáme smysl. Smysl má smysl jenom z hlediska pobytu, neexistuje něco jako smysl o sobě. Pobyt to je, který artikuluje smysl. Jeho zacházení s věcmi, jeho vržený *rozvrh* – to je rodiště veškerého smyslu, a tedy také řeči. Jakmile řeč přejde do výrazu, stává se něčím objektivním, co opustilo místo svého zrodu, a zejména v podobě graficky fixované se z toho stává jazykový výraz či dokonce literární výraz. Ten můžeme analyzovat na jeho obecnou strukturu a mluvíme pak o jazyce. Ale původní místo zrodu jazyka je řeč. Řeč má své místo v pobytu, tedy v něčem, co nemá ontologickou povahu věci, výskytu, nýbrž povahu bytí na světě. Heidegger říká, že Řekové viděli tento ráz řeči; v řečtině neexistuje výraz odpovídající našemu termínu jazyk. Snad *γλῶσσα* – ale *λόγος* znamená řeč, nikoli jazyk“ (Patočka 2003, 121).

Druhou skupinu tvoří přívlastky, které vypovídají o hodnotě, o dobré vlastnosti daného objektu, o jeho *ἀρετή* (Schadewaldt 1978, 76). Pod tímto pojmem se nemyslí dokonalost ve smyslu ctnosti spravedlivého konání, jak jsme svědky u Sókrata, ani dokonalost ve smyslu způsobilosti, vhodnosti pro vedení dobrého života, jak ji chápali Sofisté, nýbrž dokonalost jako výtečnost. U Homéra se nahlíží na věci podle jejich výtečnosti, vystihnout podstatu věci znamená vystihnout její výtečnost. Proto se objevují taková spojení jako „město dobře osídlené“ nebo „nůž dobře krájející“: opravdová podstata města spočívá v tom, že poskytuje možnost k osídlení, k obývání prostoru v rámci sídel sdružených v jednu pospolitost, bez toho by existence města nebyla možná; a stejně tak je tomu v případě „dobře krájejícího nože“: mohlo by se říci, že nůž je ostrý, zde je však úmysl vyjádřit skutečnost, že povaha nože se plně „vyjeví“ jedině tehdy, když se s ním krájí, jeho „bytí při díle“ je při krájení. Jinými slovy: všude tam, kde se věc nebo bytost projevuje ve své jedinečnosti, ve své specificky vymezené výtečnosti, tam „v nejvyšší míře ‚jest‘ jako taková“ (Schadewaldt 1978, 79).

Zaměříme-li se nyní na samotný text *Odyssea*, lze najít určité náznaky, které na výše zmíněné fenomény odkazují. V první kapitole se Stephen Dedalus a Buck Mulligan ocitají v malé přístavní věži na břehu Dublinské zátoky. Když Mulligan pohlédne na moře, dodává:

The snotgreen sea. The scrotumtightening sea. *Epi oinopa ponton*. Ah, Dedalus, the Greeks. I must teach you. You must read them in the original. *Thalatta! Thalatta!* She is our great sweet mother. Come and look. (U 3)

Soplivě zelené moře. Šourkostažné moře. *Epi oinopa ponton*. Ach, ti Řekové, Dedale. Však já tě o nich poučím. Přečteš si je v originále. *Thalatta! Thalatta!* Naše velká něžná matka. Pojď a viz. (O 12)

Sousloví „*Epi oinopa ponton*“ pochází z *Odysseie* a v překladu znamená „po vínově rudém moři“. Slovo *ποντον* je v řečtině ekvivalent pro moře, ale také pro vlny, a původně pochází z proto-indoevropského **pónt-h₁-s*, což znamená „cesta“, „dráha“. Homéra zajímá moře jako cesta, po níž se lze někam dostat. Druhý zmíněný pojem pro moře – Xenofónem zaznamenaný výkřik řeckých vojáků na pobřeží Černého moře – pochází z řeckého *ἄλς* – „sůl“ a upomíná na slanost mořské vody. Tato spojitost je mimochodem také patrná v angličtině („salt“ a „sea“). Jako by výzva k četbě v originále, jakkoli může z úst Mulligana znít ironicky, měla odkazovat k tomu, abychom ve slovech hledali jejich

původní významy a s nimi artikulaci smyslu. I Joyceův typický ironický přístup zde zastává ještě jinou funkci než jen pouhé zesměšnění: například přívlastek „šourkostažný“ má ve skutečnosti vyjádřit vzrušení, náboj, který v sobě skrývá tajemná mohutnost mořského živlu, ale i řeči, jakožto jazyka nabitého smyslem.¹⁹

V Joyceově textu najdeme i přízviska a přirovnání, která se podobají homérovské tradici. Obdobně jako u bohů a hrdinů uvádí Joyce jednotlivé postavy s charakteristickými epitety: „Patrik zářnočelý“ (Patrick of the beamy brow), „Fňukal Kelleher“ (Corny Kelleher), „Čmuchač Flynn“ (Nosey Flynn), „měsíc volooké bohyně“ (the month of the oxeyed goddess) atp. Jako příklad homérovského přirovnání bychom rádi uvedli následující pasáž z 14. episydy. Ta se odehrává v nemocnici a tematicky pojednává o vývoji embrya, který zde zpodobňuje vývoj anglické slovesnosti:

But as before the lightning the serried stormclouds, heavy with preponderant excess of moisture, in swollen masses turgidly distended, compass earth and sky in one vast slumber, impending above parched field and drowsy oxen and blighted growth of shrub and verdure till in an instant a flash rives their centres and with the reverberation of the thunder the cloudburst pours its torrent, so and not otherwise was the transformation, violent and instantaneous, upon the utterance of the Word. (*U* 553)

Tak jako před bleskem nakupené bouřné mraky, tíživou přemírou vláhy obtížené, kypivými spoustami toporně nabobtnalé, jedinou obrovskou dřimotou obléčejí zemi i oblohu a trčí nad zprahlým polem a malátným skotem a spálenou houštinou i trávou, až se náhlým zablesknutím rozštípnou a s hromovým rachotem se dolů valí liják, tak a nejinak nastala prudká a náhlá proměna, když bylo proneseno Slovo. (*O* 318)

V této vsutku geniálně zachycené pasáži jsou představeny dvě základní linie: pronesení Slova a mračna před bouřkou. Mračna jsou doslova nasáklá vláhou, jsou obtěžkána, shlukují v sobě energii, která musí být posléze v podobě blesku uvolněna. Blesk je elektrický výboj mezi mrakem a zemí, symbolicky může představovat vertikální propojení nebe se zemí. Zároveň je zdůrazněno, jak mračna obléčejí veškerou zem i nebe, jak je v sebe doslova pojímají. Slovo „compass“ však také znamená obsáhnout ve smyly „pochopit“, „porozumět“; v mračnech obklopující celý svět se skrývá pochopení. Když něco chápeme, dává nám to smyl: náboj, který se kupí v mračnech, je tak nábojem smyslu, jehož uvolnění odpovídá prvnímu oslovení skutečnosti, tedy pronesení Slova. Stejně jako vláhou obtížené bouřné mraky i v člověku se musela hromadit energie zkušenosti se

¹⁹ Scrotum je pohlavní žláza produkující testosteron. Při vrušení dochází k jeho stažení.

světem, aby se o-slovením skutečnosti, tedy artikulací smyslu tato energie posléze uvolnila.²⁰

Myšlenka řeči jako oslovení skutečnosti, jako touha objevit skrytý život slov, reflektující komplexní celek vzhů, jimiž jsou věci uspořádány, bude přítomna a ještě daleko explicitněji vyjádřena v Joyceově pozdější tvorbě, jak se pokusíme ukázat v oddíle věnovaném *Oplakávání Finnegana*. Zde bychom chtěli ještě dodat, že takto chápaný pojem *λόγος* je třeba odlišit od významové roviny novozákonní tradice. Slovo (*λόγος*) totiž nabývá v křesťanském kontextu tvůrčí aspekt, není myšleno jako artikulace smyslu, ale jeho samotným tvořením.²¹ Oproti tomu tradice, kterou zpřítomňuje Joyce a kterou budou nadále sledovat následující úvahy, chápe slovo jako odezvu, jako nepostradatelné od-povídání v liturgickém smyslu účasti na.

2.1.2. Res vs. ens

*Prý lze vyhmatat v zábradlích
ztracené jehlice slunce.
—Bohumil Hrabal*

Při rozboru homérovských přirovnání jsme vyjádřili myšlenku, že v nich jde zejména o vystižení výtečnosti zobrazované věci. Podobnou vlastnost můžeme spatřit u Joyce kupříkladu v následujícím úryvku z osmé epizody „Lestrygoni“, kde Bloom po cestě do městské knihovny potkává slepého chlapce a pomáhá mu přejít přes ulici:

He touched the thin elbow gently: then took the limp seeing hand to guide it forward.
(U 231)

Šetrně mu sáhl na tenký loket: potom ho uchopil za plihkou vidoucí dlaň a vedl ho vpřed.
(O 142)

Adjektivum „vidoucí“ ve vztahu k ruce jako hmatovému orgánu nemá žádné opodstatnění, pro slepého však nahrazuje zrak: přívlastkem „vidoucí“ je postižena výtečnost, je tím zachycen vztah mezi chlapcem a jeho „vidoucí dlaň“. Ovšem tato

²⁰ Srov. myšlenku, kterou vyjádřil Ernest Fenollosa, podle něž je věta – postup od subjektu k objektu – ekvivalentem přírodního procesu elektrostatického výboje mezi mrakem a zemí: „Podoba věty byla původnímu člověku vnucena samotnou přírodou. Nebyli jsme to my, kdo ji takto vytvořil; vznikla jako reflexe probíhajících příčinných vztahů. Ve větách se zrcadlí veškerá pravda, jelikož vyjádření pravdy je přenosem energie. Blesk je přenosem energie mezi dvěma členy – mrakem a zemí. V přírodě tak věta odpovídá podobě blesku“ (Fenollosa 1968, 12).

²¹ Srov. Ev. S. Jana 1.; Žalm 33,6.

výtečnost, která vystihuje podstatu, není zobrazena v obecném objektivním smyslu abstrahovaném od konání, nýbrž právě „při díle“, tedy tak jak se chlapce týká.

Tento aspekt zobrazovat věci z pohledu toho, jak se k nim vztahujeme při našem konání a nikoliv z pohledu toho, co abstraktně označují, lze označit za bytostnou vlastnost řeckého myšlení. Mnohé svým pozoruhodným a typicky výřečným způsobem dokládá v eseji „Věc“ (Das Ding) M. Heidegger. Na pozadí věci v podobě džbánu s vínem si zde pokládá otázku, co je to věc a co ji vlastně činí věcí.²² Nejprve začíná od podoby (εἶδος, ἰδέα) džbánu jakožto nádoby. Zhotovení nechá sice džbán vstoupit do toho, co je mu tvarem vlastní, ale v tom nespočívá „džbánovitost džbánu“ (das Eigene des Krugwesens) (Heidegger 1993c, 11). Proto také zdůrazňuje, že raději než slovo „předmět“ bychom měli používat slovo „výtvar“, „výplod“ (Herstand), jelikož hovoříme o podobě objektu, který jsme vyhotovili a ne o tom, v čem spočívá věčnost věci – zde nádoby. Ta spočívá v tom, že pojímá a pozdržuje tekutinu. Je pravda, že džbán jakožto nádoba sestává ze stěn a dna, ale pokud domyslíme věc do důsledku, zjistíme, že nikoli stěny a dno pojímají tekutinu, nýbrž prázdno: k tomuto pojímajícímu prázdnu je tedy třeba obrátit pozornost (13). Z fyzikálního pohledu dochází jednoduše k tomu, že vzduch vytlačuje kapalina. Tak zní objektivní vědecké vysvětlení. Heidegger však zdůrazňuje, že právě při tomto pohledu zůstává věčnost skryta a doslova zničena, jelikož nás nutí k tomu, „abychom se vzdali džbánu s vínem a na jeho místo dosadili dutý prostor, který zaujímá kapalina“ (15). Z pohledu vědeckého zkoumání tak míváme tu nejpodstatnější skutečnost, kterou je třeba respektovat, aby bytnost věci vyšla najevo.

Podle Heideggera totiž džbán víno pojímá, ale také vylévá jakožto hostinné nalévání, tedy jako pohoštění, dar.²³ V tomto daru pohoštění tak spočívá to, co dělá džbán džbánem. Zároveň také Heidegger dodává, že dar nalévaného v sobě nechává prodlévat čtyři aspekty, tzv. součtveří země a nebe, božské a smrtelné. Ve víně či vodě se jasně snoubí prvky země, kde vinná réva zraje, stejně tak jako nebe, z něhož přijímá sluneční paprsky i vláhu deště. Božský aspekt spočívá v daru nalévaného jako úlitbě bohům a smrtelnost pak v tom, že jím hasíme žízeň, což je oddálením smrti. Věc tedy shromažďuje a uvlastňuje prodlení tohoto součtveří (19).

²² Das Ding dinget – věc věční.

²³ V německém textu Heidegger staví na významu předpony Ge- vyjadřující shromažďování, soustředění – např. „Gebirge“ (pohoří), jež vyjadřuje soustředění hor. Stejně tak „Geschenk“ (dar) odkazuje na soustředění pojímání a vylévání.

Tomu podle Heideggera napovídá i etymologie slova „věc“: starohornoněmecké slovo „thing“ totiž znamená shromáždění ve smyslu záležitosti, která se má projednat (21). Podobně najdeme v řečtině pro slovo věc ekvivalent *πράγμα*. Platón jej kupříkladu používá ve spojení *τά πολιτικά πράγματα*, tedy občanské záležitosti, nebo ještě obecněji jako osobní věci, záležitosti života či okolnosti.²⁴ Této skutečnosti odpovídá i latinské *res* (viz *res publica*). V latině však později, jak si všímá Heidegger, nabývá *res* jiného významu: z původní věci jako záležitosti se stává *ens* (jsoucno), tedy něco, „co je zde ve smyslu něčeho zhotoveného a představeného“ (25). Tak i západní metafysika později přejímá *res* jako *jsoucno*, dobrým příkladem je Kant hovořící o věci o sobě, která je vůči člověku před-stavena bez možnosti k ní rozumově proniknout. Konečně možnost, jak připomenout původní význam věci jakožto něčeho, co se nás týká, a jak přivést k řeči její bytnost, spatřuje Heidegger v myšlení, které není pouze představující (*vorstellend*), ale upamatovávající (*andenkend*):

Kdy a jak přijdou věci jako věci? Nepřijdou skrze lidské pikle. Nepřijdou však ani bez bdělosti smrtelných. První krok k takové bdělosti je krok zpět z myšlení pouze představujícího, tj. vysvětlujícího, do myšlení upamatovávajícího.

(Heidegger 1993c, 33)

Heideggerův esej jsme zde představili proto, že nabízí opravdu do důsledku promyšlený přístup k běžným věcem ve snaze vystihnout to, v čem spočívají, a to vždy nutně ve vztahu k člověku. Jak to však souvisí s Joyceovou tvorbou? Výše jsme uvedli, že vysoká moderní kultura se od velkých, teologicky motivovaných myšlenek přiklonila k všedním a doposud bezvýznamným záležitostem, jimž chtěla vtisknout posvátný ráz. Posvátnost zde však netřeba chápat s náboženskou konotací, ale v širším slova smyslu jako jedinečnost, neopakovatelnost, vnitřní nutnost té jisté věci. Posvátnost spočívá v „upamatování se“ toho, co je pro tu kterou věc bytostně vlastní, v čem vězí její výtečnost. U Joyce bychom jako dobrý příklad onoho „upamatovávajícího myšlení“ mohli uvést následující dvě ukázky, pocházející opět z epizody „Lestrygoni“. Bloom zrovna obědvá a k tomu připíjí víno:

Glowing wine on his palate lingered swallowed. Crushing in the winepress grapes of Burgundy. Sun's heat in it. Seems to a secret touch telling me memory. Touched his sense moistened remembered. Hidden under wild ferns on Howth. Below us bay sleeping sky. No sound. The sky. (*U* 223–224)

²⁴ Doslova „okolstojnosti“, jak ze slova *circumstancia* vyvozuje Ortega y Gasset.

Ohnivé víno se mu převalovalo na ponebí, až sklouzlo. Burgundské hrozny se drtí ve vinném presu. Má v sobě sluneční žár. Skrytým dotekem mi něco připomíná. Tím vlhkým dotekem se rozpomenul. Na Howthu schování pod bujným kapradím. Pod námi spící záliv, obloha. Ani hlásek. Obloha. (O 138)

Obdobně jako u Heideggera, i zde lze tušit skryté aspekty, které jsou ve víně jakožto věci shromažďovány. Nejenže má uhasit žízeň a podpořit trávení, Bloom ve víně také cítí sluneční paprsky, které na hrozny během doby zrání dopadaly a vkládaly do nich onu ohnivost (Homér by řekl jiskrnost). Zároveň tento nebeský prvek přivolává doposud skrytou vzpomínku na okamžik, kdy spolu kdysi se svou ženou Molly leželi v mileneckém obětí nad klidnou oblohou a nesčeřenou hladinou spícího zálivu. Blooma jímá lehce konejšivý pocit, pocit po bezstarostnosti a uvolněnosti, který skýtá jemné kolébání mořské hladiny a tlumený dozvuk šumějících vln. Tento skrytý dotyk, kterým doušek vína přivolává blažené spočinutí, vystihuje, v čem spočívá jeho bytostná podstata. Snoubí se v něm sluneční žár, plodná energie umožňující zrání. Zrání k sobě nutně potřebuje něco, co je nezralé, co teprve čeká, až se naplno projeví zatím skrytá potence. Provolání předem přichystaných možností znamená umožnění, něco umožnit tedy shromažďuje jak aktivní prvek živelné síly, tak i pasivní prvek provolávaného. Tyto aspekty musí být vzájemně v harmonii, pokud by sluneční žár byl příliš ostrý, hrozny budou přezrálé, pokud nedostatek, bude zase kyselé. Napětí je vyváženo. V tomto harmonickém skloubení spočívá uvolnění, kterého se dostává s douškem vína.

O kousek níže pak:

His downcast eyes followed the silent veining of the oaken slab. Beauty: it curves, curves are beauty. Shapely goddesses, Venus, Juno: curves the world admires. Can see them library museum standing in the round hall, naked goddesses. (U 224)

Sklopenýma očima sledoval zamlklé žilkování dubové desky. Krása: obloučí se, oblíny jsou krása. Spanilé bohyně, Venuše, Juno: oblíny, jimž se obdivuje celý svět. Podívám se na ně v knihovně v muzeu, stojí v kulaté dvoraně, nahé bohyně. (O 138)

Znovu je zde vyjádřeno, co věc v sobě snoubí, co shromažďuje. Bloom pohlédne na dubovou desku a očima přejíždí po jejím žilkování, přičemž jej nezajímá ani tak vzhled, nýbrž to, co deska skrze žilkování nechává vyvstat. Žilkování je technika, pomocí níž se zušlechťuje povrch. Na spodní podkladovou desku bez nerovností se nanese lazura, do níž se poté kreslí struktura dřeva: desce je tak dodán vzhled ušlechtilého dřeva. Tato ušlechtilost přivolává obraz krásy v podobě sochy spanilé bohyně, adjektivum „zamlklý“ pak navíc zdůrazňuje němý úžas, který v nás sledování krásných oblín vyvolává.

Tato technika, kdy jeden obraz přivolává další, je přítomna v celém rozvrhu *Odyssea*. Nejedná se však o náhodné obrazy: obrazy jsou svědomitě vybírány a vždy pevně spjaty s tím, jak se k nim vztahujeme, jak se nás týkají. Tak narazíme kupříkladu na spojení „safírová obloha, protínaná bronzovým orlím letem“ (a sky of sapphire, cleft by the bronze flight) pro sluneční paprsky protínající průhledný ether, „otec tisíců“ (father of thousands) pro mužský úd nebo „teplý krevnatý život“ (warm fullblooded life), když Bloom opouští hřbitov, aby vyjádřil, že na něj v tomto kole ještě nepřišla řada.

2.1.3. Vysoké & nízké

Ó, nalej nám svůj jed, ať dodává nám síly!
—Charles Baudelaire

Na metodu, kterou si Joyce osvojil, lze nahlížet z různých směrů. Jistým způsobem ji můžeme chápat jako pokus posunout hranice prozaického žánru, který ze své podstaty patří mezi žánry, kde novátorství nemá příliš mnoho prostoru. Každý velký autor hledá způsob, jímž by přispěl do pokladnice příslušného žánru a literatury jako takové, každý génius, jak si všímá G. Steiner, splácí svůj dluh vždy s nádvakem. U Joyce, a obecně u celého modernistického hnutí, však rovněž platí, že šlo o jisté vypořádání s tradicí, jinými slovy o to najít pro onu tradici místo, dokázat ji zařadit do moderního světa a určit její význam, který musel být tváří v tvář nového dějinného údobí zcela nutně znovu definován. Jak najít dialog se starými mistry, jak se vyrovnat s „oduševněnými“ díly ve světě, který byl „odkouzlen“? Zmínili jsme již o tom, jak se Joyce snažil navázat na tradici řeči a propojit smyslový vjem reality s jistou oduševělostí, se samotnou řečí věcí. Tím se ale celá metoda nevyčerpává. Další významný princip Joyceovi estetiky představuje významová paralela stupňovaná míšením vysokého a nízkého stylu. Dobrým příkladem jsou epizody „Hades“ a „Kyklop“.

Když Homérův Odysseus se svými druhy opouští Kirké, aby pokračoval v putování na Ithaku, musí nejdříve sestoupit do podsvětí a zeptat se slepého věštce Teiresia na osud své plavby. Poté, co propluje k podbřeží Ókeana, vyhloubí jamku a vykoná úlitbu, začínají se k němu sbíhat stíny zemřelých lidí. Odysseus se zde setkává se slavnými ženami, hrdiny, matkou i samotným věštcem, přesto první ze stínů k němu přistoupí Elpénór, zesnulý druh, jenž nebyl pohřben. Následuje pasáž, kdy Elpénór vysvětluje, jak zemřel a důtklivě prosí Odyssea, aby jej dal pohřbít, jakmile opustí Hádovo sídlo. Odysseus uposlechne a první co vykoná, když vyjde z podsvětí, je, že se vrátí

k zemřelému Elpénorovi a nechá jej pohřbít. Teprve až když mu vystaví mohylu a zabodne do ní veslo, může znovu pokračovat ve své pouti.

Odysseova cesta do podsvětí má hluboký význam v poznatku, že poznání života je možné až po poznání smrti. Že je pro člověka bytostnou vlastností pohřbívát, vyplývá již ze samotného označení *humanitas*²⁵, tato nutnost je navíc zdůrazněna tím, že Elpénór je pouze průměrný člověk, nevyniká ani rozumem ani silou. Přesto právě jej musí Odysseus nejdříve pohřbít, aby se mohl navrátit na Ithaku.

V Joyceově epiosodě „Hades“ podniká Bloom podobnou cestu: místo na koráb nasedá na drožku a projíždí městem až na jeho samotný okraj, kde se nachází hřbitov. Zde má být pohřben jeden z jeho známých Paddy Dignam. Když se ho chystají pochovat, Bloomovi prolétno hlavou:

A fellow could live on his lonesome all his life. Yes, he could. Still he'd have to get someone to sod him after he died though he could dig his own grave. We all do. Only man buries. No ants too. First thing strikes anybody. Bury the dead. Say Robinson Crusoe was true to life. Well the Friday buried him. Every Friday buries a Thursday if you come to look at it. (*U* 138)

Celý život člověk může žít sám a sám. Ano, může. Taky hrob si může vykopat, ale když umře, někdo musí na něho nahnout drn. Všichni si ho kopem. Pochovává jenom člověk. Mravenci ne. První, co člověka napadne. Mrtvé pochovávati. Takový Robinson prý byl jako každý jiný. Pátek ho potom pohřbil. Když na to přijde, každý pátek pochovává čtvrtek. (*O* 88)

Následují také různé úvahy o tom, jaký je nejlepší způsob pohřbívání, myšlenky posmrtného života, lásky za hrob, až se nakonec opět zamihotá hřitovní brána – doposud otevřená – a zvolání „zpátky do života“ (*back to the world again*). Šlo nám zde o to ukázat, že i na významové rovině existuje jistý podstatný vztah mezi homérovským vyprávěním a Joyceovou variací. Je pravda, že klasické postavy zmíněné u Homéra nenajdeme, v textu ale zazní zmínka o „tantalovských pohárech“ (*Tantalus glasses*), uražená pýcha Mentona připomíná postavu Aianta, Parnell jednoho z hroů, objevuje se i krev vsáklá do hlíny, kterou Odysseus přivolal stíny mrtvých. Joyce jako by vedl příběh dvojhlasně, metodou kontrapunktu. Tyto hlasy, paralely se neprotínají, společně však utvářejí komplexní celek: úvahy o pohřbívání by samy o sobě zněly plytce a fráзовitě, s odkazem na Homéra však získávají jistou fundaci a nabývají na významu.

²⁵ Srov. myšlenku G. Vica, který v knize *Základy nové vědy o společné přirozenosti národů* (s. 42) uvádí, že slovo „*humanitas*“ se u Latinů původně používalo pro označení pohřbu.

Tématem smrti se Joyce zabýval již ve svém prvním prozaickém díle *Dubliňané* (Dubliners). Když si na konci závěrečné povídky „Nebožtíci“ (The Dead) hlavní hrdina Gabriel vzpomene na svou stárnoucí tetu, probleskne mu hlavou, že je lepší raději směle zemřít než postupně s věkem chřadnout.²⁶ Zde Joyce nabízí jinou myšlenku odpovídající té, již vyjádřil Homér:

Seems a sort of a joke. Read your own obituary notice they say you live longer. Gives you second wind. New lease of life. (*U* 138)

Vypadá to jako vtip. Kdo si přečte vlastní nekrolog, ten prý žije déle. Nabere nový dech. Nakoupí nový život. (*O* 88)

Pro moderního umělce se stal postup míšení vysokého a nízkého stylu zcela typickým způsobem ztvárnění. Vzletnost a patetičnost velkého umění z doby německé klasiky, zduchovnění doby ústící v praktickou svobodu, o které se pokoušeli Goethe, Schiller nebo Beethoven se pro něj stává čímsi nepřístupným, je si vědom velikosti jejich myšlenek, zároveň si však palčivě uvědomuje, že ve světě, který je odduchovnělý, jimi stěží může něco vyjádřit, aby nezněl směšně. I Joyce jistě trápila otázka, jak vyjádřit nadčasové transcendentní hodnoty ve světě, který je bytostně časový a hmotný. Východiskem se mu stalo parodické vyjádření.²⁷ V čem spočívá tato umělecká metoda?

Parodii je třeba chápat, byť se to může jevit paradoxně, jako důmyslný způsob, jak vyjádřit něco opravdu vážně, aniž by to znělo pateticky či jako *cliché*. Marshall McLuhan vystihuje parodii jako *para hodos*, tedy dvě k sobě paralelní cesty, které se ale nesbíhají, nýbrž vedou vedle sebe a navzájem se v sobě zrcadlí (McLuhan 1971, 169). V historickém kontextu je to pak způsob, jak připomenout něco minulého, a zároveň tím vystavit čiré zrcadlo přítomnosti.

Joyceův parodický styl lze dobře vystihnout v epizodě nazvané „Kyklop“. Bloom sedí v krčmě, tlachá s ostatními o politice, přičemž se rozhovorem volně prolínají pasáže jakoby vytržené z homérovského eposu. Například, když se před krčmu dostaví drožka, aby odvezla nezpůsobilé hosty, Bloom si s pintou piva představuje:

The milkwhite dolphin tossed his mane and, rising in the golden poop, the helmsman spread the bellying sail upon the wind and stood off forward with all sail set, the spinnaker to larboard. A many comely nymphs drew nigh to starboard and to larboard and, clinging

²⁶ „One by one, they were all becoming shades. Better pass boldly into that other world, in the full glory of some passion, than fade and wither dismally with age“ (Joyce 1964, 255).

²⁷ K podobnému závěru došel třeba i Thomas Mann, srov. „Já znám ze stylů vlastně už jenom parodii. V tom jsem blízky Joyceovi“ („Překladaťelův doslov“, in Joyce 1993, 529).

to the sides of the noble bark, they linked their shining forms as doth the cunning wheelwright when he fashions about the heart of his wheel the equidistant rays whereof each one is sister to another and he binds them all with an outer ring and giveth speed to the feet of men whenas they ride to a hosting or contend for the smile of ladies fair. Even so did they come and set them, those willing nymphs, the undying sisters. And they laughed, sporting in a circle of their foam: and the bark clave the waves. (U 443–444)

Sněhobílý delfin potřásl hlavou, na zlaté zádi se vztyčil kormař, rozvinul vzdouvající se plachtu po větru a s všeskerým plachtovým vyplul vpřed, kosatku na levoboku. Ladne nymfy se houfem hrnuly k pravoboku a levoboku, tiskly se k bokům nádherné bárky a svá lesklá těla sestavovaly po způsobu zručného koláře, když do středu kola nasazuje stejně dlouhé sesterské loukotě a vnějším kruhem je spíná a tak zrychluje krok mužům, ať už odjíždějí zápasit nebo vyloudit úsměv spanilým paním. Právě tak připlouvaly a seskupovaly se tyto povolné nymfy, nehynoucí sestry. I smály se a skotačily v kruhu rozvířené pěny: a bárka brázdila vlny. (O 263)

V tomto vskutku úžasném zachycení rozjíždějící se drožky, kde z loukotí kola vystávají ladná těla nymf, kde se místo koňské hřívy vlní sněhobílý delfin a kde se z drožky stává nádherná bárka brázdící mořskou hladinu, jasně zaznívá vysoký styl homérovských vyprávění, opět s charakteristickým přirovnáním zdůrazňující funkci dané věci. Jenže vzápětí Blooma vyruší další opilý občan, popis skutečnosti se vrací znovu do starých kolejí a Bloom vidí akorát trhany a „coury z celého národa“.

A podobně může čtenář ve stejné epizodě odhalit třeba i parodické zpodobnění homérovského popisu štítu, ovšem s tím, že namísto zářící oceli se musí spokojit s „nosočistoplenou“ (facecloth). Na této „dlouze obdivované drahocenné a důmyslně vyšíváné starobylé nosočistopleně“²⁸ (s. 256) jsou v rozích vyobrazení čtyři evangelisté a uprostřed irská starobylá hradiska, obětiště, jezera a další významná místa z irské historie. Celý artefakt je pak údajně připisován autorům Ballymotské knihy (Book of Ballymote).

Jak známo, Homér popisem z XVIII. zpěvu *Iliady* zachycuje představu o celém tehdejším známém světě. Na štítu jsou zobrazeny čtyři kruhy reflektující tři základní způsoby života: soužití ve městě v míru a sváru, život na venkově (rostlinná výroba) a svět živočišné výroby a tance (kultura); vše pak obtékají hluboké vody Ókeana. U Joyce narozdíl nenajdeme popis celého světa – ten je proveden na úrovni celého díla –, ale pouhý výsek Irska. Ballymotská kniha je eklektická kniha složená z několika textů, mezi nimiž se nacházejí třeba i opsané pasáže z *Odysseie* nebo *Aeneidy*, obsahuje ale také popis věků světa nebo putování Israelitů, z nichž, podle této knihy, pocházejí původní obyvatelé

²⁸ „...the legendary beauty of the cornerpieces, the acme of art...“ (U 430).

Irska, Keltové. Je příznačné, že Joyce v jedné ze svých raných esejistických prací označil původní krajinu Irska za „Hellas severu“ (Joyce 2008, 124), připomínaje, že původní keltská společnost, ještě před dánskou invazí, byla nazývána *Insula Sacra* a že se poté, co v roce 465 položil svatý Patrick základy křesťanské církve, stala duchovním centrem vzdělanosti.²⁹ I když se tedy jedná o parodické ztvárnění výjevů z „nosočistopleny“, pod povrchem se skrývá vážné vyjádření původních kořenů Irska, jeho vzdělanosti a významnosti pro celý evropský kontinent. Také výpis vyobrazených míst končí tklivou poznámkou, že

all these moving scenes are still there for us today rendered more beautiful still by the waters of sorrow which have passed over them and by the rich incrustations of time.

(U 431)

doposud jsou tam tato jímavá dějiště pro nás zkrásnělá proudy žalu, které je obmývaly, jakož i sytým dýchováním času. (O 256–257)

Motivy vysokého a nízkého, motivy dávnověku a současnosti, propojené vzájemnou souvstažností k lidskému pobytu ve světě, poukazují ke snaze učinit z přirozené každodennosti nástroj k povznesení ducha. Mytopoetická síla, která již dávno přestala fundovat žitý svět, neztrácí nic ze své mohutnosti, jen na sebe musela vzít moderní podobu. Třebaže modernisté v otázce uměleckého ztvárnění zastávali obecně elitářské pojetí – jejich díla jsou někdy bez poznámkového aparátu téměř neprostupná –, vždy svou pozornost upírali na věci všední, průměrné, profánní. Pod metodou parodického ztvárnění skutečnosti, která je příznačná pro Joyce jak v *Odysseovi*, tak i později v *Oplakávání Finnegana*, lze tak spatřovat nastavení zrcadla doby, podobně jako to kdysi provedli Cervantes, Rabelais nebo Flaubert. I když se může zdát, že zachycení osmnácti hodin z života průměrného dubliňana je spíše reportáž než imaginární cesta bytí, kterou zpřítomňuje mytické vyprávění, opak je zde pravdou. Podle U. Eca existuje umění, které, aby se zmocnilo světa, na sebe nejprve vezme jeho masku, ponoří se do něj a přijme podobu krize, v níž se zmítá. A právě tím, že ho „přivede k zjevnosti, že ho ukáže jako formu projevu, zbaví ho jeho odcizující vlastnosti a umožní nám, abychom ho demystifikovali“ (cit. in Mikeš 1967, 12). Pro Joyce platí tento výrok dvojnásob.

²⁹ Joyce v této práci, kterou rovněž přednesl v rámci cyklu tří přednášek na Universitě v Terstu (1907), pokládá následující otázku: „Obnoví tato země [Irsko] své dávné postavení Hellady severu? Je keltský duch, podobně jako duch slovanů (jemuž se v mnohém podobá), předurčen, aby novými objevy a institucemi obohatil vědomí civilizace? Nebo je svět keltů, svět pěti keltských národů stále silněji zatlačován mocnější rasou na samotný okraj kontinentu, aby se nevyhnutelně zřítíl do hlubin oceánu?“ (Joyce 2008, 124–125).

2.1.4. Faust vs. Odysseus

Rudý plamen vplouvá na moře.

Jsi poměřován tou branou.

—Ezra Pound

Mytické vyprávění, tak jak se s ním setkáváme u homérského eposu, je popsáním jisté zkušenosti, jistého smyslu, který již existoval a který si činí nárok na universální platnost. Odysseovo putování lze obecně vnímat jako *nostos*, jako návrat k původnímu, již existujícímu. Jaký *nostos* skrývá Joyce ztvárněné putování Leopolda Blooma? A o jakou universální honotu usiluje?

Doposud jsme představili paralelu k homérovskému eposu z hlediska tradice řeči a stylu bez toho, aniž bychom se blíže zajímali o postavu samotného Odyssea. Když se Joyce jednou tázal jeho přítel Frank Budgen, proč si pro své dílo zvolil postavu řeckého hrdiny a ne postavu Fausta či Hamleta, dostalo se mu následující odpovědi:

„Faust!“ řekl Joyce. „Ten má daleko k tomu být úplným člověkem, vždyť skoro ani není člověk. Je mladý či starý? Kde je jeho domov a rodina? Nevíme. A navíc není nikdy sám, neustále ho doprovází Mefistofeles, už proto nemůže být úplným člověkem. Vidíme ho sice často, ale to je tak vše.“

„Předpokládám, že v literatuře je tvým vzorem úplného člověka Odysseus, že?“

„Ano,“ odpověděl Joyce. „Bezvěký Faust není člověk. Zmínil jsi však Hamleta. Hamlet je opravdu lidská bytost, ale pouze syn. Odysseus je Láertův syn, rovněž ale otec Telemacha, manžel Penelopy, milenec Kalypsy, spolubojovník řeckých válečníků při obléhání Tróji a také vládce Ithaky. Musel podstoupit mnoho zkoušek, ale díky své zchytralosti a odvaze je všechny obstál. A nezapomeňme také, že se pokusil vyhnout vojenské službě tím, že předstíral šílenství. Kdyby nebylo odvadějího důstojníka, jenž přelstil Odyssea tím, že před spřežení s pluhem postavil malého Telemacha, možná by se války u Trojských hradb nikdy nezúčastnil. Jakmile se však jednou ocitl ve válečné vřavě, z odpůrce vojenské služby se stal její důsledný vykonavatel. Když se totiž ostatní rozhodli, že vzdají obléhání Tróji, naléhal na ně, aby v tažení pokračovali.“[...] „A další věc: Odysseův příběh nekončí se zničením Tróji. Začíná právě ve chvíli, kdy se ostatní achajští hrdinové navrátili zpět domů, aby strávili zbytek svého života v klidu a míru. A pak také“ – Joyce se pousmál – „byl to první gentleman v Evropě. Když nahý vyšel zpoza křoviny, aby se setkal s mladou dcerou krále, skryl před jejím dívčím zrakem inkriminovaná místa svého těla pokrytého mořským kalem. A byl to také vynálezce, vymyslel přeci tank. Jestli dřevěný kůň nebo železná konstrukce, na tom nesejde: v obou případech je to schránka skrývající ozbrojené bojovníky.“

„Co si však představit pod pojmem úplný člověk?“ zeptal se Budgen. „Když například sochař tvoří postavu člověka, jeho člověk je universální, vyobrazený ze všech stran, přesto nemusí být nutně úplný ve smyslu ideálu. Všechna lidská těla jsou nedokonalá, jistým způsobem omezená, a stejně tak i lidské bytosti. Nu, a tvůj Odysseus...“

„Je obojím,“ řekl Joyce. „Pohlížím na něj ze všech stran; proto je tedy universální ve smyslu sochařské postavy. Zároveň je však úplný člověk – člověk dobromyslný.“

(Ellmann 1983, 435–436)

Rozdílnost, o níž se Joyce zmiňuje, když porovnává osobu Fausta a Odyssea, lze do jisté míry zobecnit na dva výrazné typy, na dvě mytické postavy, jež můžeme chápat i jako zátupce dvou linií rozdílného nazírání a přístupu jak z filosofického, tak i etického úhlu pohledu.

Joyce správně zdůrazňuje, že o Faustovi jako o běžném člověku vlastně mnoho nevíme. Je to učenec žijící po vzoru středověké klauzury odtržen od všedního světa, obrácen směrem k metafysickému vědění, k tajemství skryté podstaty aktivně utvářející svět, jíž se však není schopen dobrat. Oddá se tedy magické invokaci, aby uzavřel pakt s ďáblem výměnou za nesmrtelnou duši. Je příznačné, že faustovský mýtus se v písemné podobě poprvé objevuje na konci 16. století v době, kdy doznívalo pozdní středověkého myšlení a postupně začalo převládat moderní (novověké) smýšlení. S Patočkou, který faustovské tematické věnoval pronikavou studii, lze souhlasit, že odstranění tajemství, odklon od nadlidského s výměnou za nasycení smyslností, odráželo soudobý úpadek myšlenky duchovní říše jakožto společensko-politického uspořádání, které zaštiťovala Svátá říše římská (Patočka 2004e, 330, 335).

Goetheho podání faustovského mýtu se již poněkud odklání od původního zaprodání nesmrtelné duše: v jeho podání se nejedná o pakt, ale o sázku s tím, že nosným tématem se stává otázka viny a možnosti odčinění aktivní činností, jež je prospěšná pro ostatní. Navíc se tu rovněž otevírá téma umění jakožto obnovy člověka, příznačné pro období německé duchovnosti.³⁰ Zde nám jde především o to zdůraznit podstatu faustovské myšlenky, která zpřítomňuje odklonění od žitého světa ve smyslu nazírání věcí tak, jak jsou. Zhrzený Faust se k bezprostřednímu životu posléze dostává, ale pouze jako ukojení smyslností. Lze se domnívat, že právě tuto skutečnost měl Joyce na mysli, když Fausta označil jako neúplného člověka.

Ucelenost a všestrannost naopak nachází u Odyssea, jehož lze chápat nejen jako řeckého, ale vůbec antického člověka, vyznačujícího se příklonem ke světu ve smyslu ontologickém. To neznamena, že by pouze ukájel bezprostřednost života a že by nebyl člověkem dvojího pohledu, tedy jak lidského, tak i směřujícího mimo něj k vzdálenému horizontu. Antický člověk je vesmírný, nikoli však ve smyslu metafysického vědění toho,

³⁰ Srov. úvahy F. Schillera zmíněné v kapitole 1.3., s. 21–22.

jaký je „světa vnitřní tmel“³¹, ale ve smyslu schopnosti žít předmetafysicky, žít uvnitř universa, které člověka přijímá, které ho – slovy Heideggera – u sebe usebírá.³² Ryzí vlastností antického člověka je, že se snaží vidět a pojmout věci kolem sebe tak, jak jsou, přičemž si klade otázku po původu veškerenstva, tedy po tom, co jej umožňuje. Předsokratikové byli také nazýváni jako φύσικοι – „přírodní“, „původní“, „vycházející z řádu přírody“ –, tedy ti, kteří se zajímají o přírodu, avšak ne ve smyslu přírodovědeckého *natura*, nýbrž „vzcházení“ (φύσις).³³ Pojem φύσις zde vyjadřuje sílu, díky níž něco vzchází, ale rovněž i místo, kudy něco vzchází, proto jím také označujeme přírodu jako okolní svět.³⁴ Antický člověk tak nevystupuje jako suverén zaujímající absolutní pozici, ale jak někdo, kdo tuší, že universum jím nekončí, a kdo není „sám tvůrcem fata, nýbrž toliko jeho přejímatelem a schvalovatelem“ (Patočka 2004d, 13).

V anglicky psané literatuře najdeme mezi modernisty častou citaci a odkaz na antického člověka v podobě Odyssea. Kromě Joyce se s ním potkáme u tak rozdílných autorů, jakými jsou Joseph Conrad³⁵ nebo Ezra Pound. Pound dokonce začíná svá *Cantos* zpěvem, v němž upamatovává na Odyssea a jeho cestu za slepým věstcem Teiresiem do hlubin podsvětí. Zmiňuje se však o něm i na dalším místě, a to ve zpěvu XLVII, v němž rozvádí stěžejní téma Odysseovy cesty do podsvětí:

Through overhanging dark, to see Tiresias,
 Eyeless that was, a shade, that is in hell
 So full of knowing that the beefy men know less than he,
 Ere thou come to thy road's end.

Knowledge the shade of a shade,
 Yet must thou sail after knowledge
 Knowing less than drugged beasts. *phteggometha*
thasson
φθεγγόμεθα θᾶσσον

(Pound 1996, 236)

Temnotou vševládnou za Teiresiem,
 Slepce, jenž podsvětní je stín
 Vědouce toho, co neznají tělesní lidé,
 Pak dospěješ na konec cesty.

Poznání stín stínu,
 A přesto musíš za poznáním plout
 Vědouce méně než omámené šelmy. *fthengómetha*

³¹ „...was die Welt im Innersten zusammenhält“ (Goethe 1940, 16).

³² Viz kapitola 1.1., s. 15.

³³ Thales se neptá po materii, ale po původu věcí, co je jejich původem (voda).

³⁴ Φύσις se skládá z „φύω“ – růst, rašit, nechat pučet – a koncovky „σις“ vyjadřující aktivitu, činnost.

³⁵ Viz autobiografické eseje *Zrcadlo moře*.

thásson
φθεγγώμεθα θᾶσσον

(Pound 2013, 103)

Odysseus musel sestoupit do podsvětí, aby získal vědění, vědění, které je „stín stínu“, přesto však daleko hmatatelnější, přítomnější než fyzická podoba těla. Vědění je původně u Řeků bráno jako postřehnutí, intuitivní poznání něčeho, co není vidět, co se přesto účastní jako konstitutivní prvek přítomného okamžiku. Podle Schadewalda také filosofie původně neznamovala lásku k moudrosti, ale spíše osvojení si (aneignen) moudrosti ve smyslu praktické šikovnosti, zručnosti (Schadewaldt 1978, 13). Σοφία zde vystupuje jako skloubení ἐπιστήμη καὶ νοῦς, tedy poznání a zároveň i postřehnutí ve smyslu intuitivního věitění.³⁶ Tuto vlastnost také zdůrazňuje Homér, když Odysseovi přisuzuje přízvisko πολυμέτις – vědět si rady.

I u Joyceovy verse *Odyssea*, Leopolda Blooma, najdeme tuto schopnost. Bloom však nežije v době hrdinské, ale spíše v době ironické, proto za ním nestojí žádné hrdinské činy, avšak ve všech situacích, které během svého osmnáctihodinového putování prožívá, dokáže obstát, a to ať už je v roli inzertního akvizitéra, manžela či otce, ať už je na pohřbu, v krčmě, v knihovně nebo nevěstinci. Je pravda, že Bloom není vůdcovský, hrdinský typ, přesto působí dojmem někoho, kdo si pokaždé dokáže zachovat nadhled a kritický odstup. Pound ho také ve své kritice označil za postavu, která představuje jádro demokracie: „je to *l'homme moyen sensuel*; Shakespeare, Odysseus, věčný Žid, čtenář *Daily Mailu*, člověk, který věří tomu, co si přečte v novinách, Kdožkolivěk, a také ‚starý kozel‘... πολλὰ ... πάθειν ... κατὰ θυμόν“ (Pound 1963, 403). Bloom reprezentuje průměrného člověka, který v ničem nevyniká, bytostně lidským a zároveň i řeckým jej činí to, že je oduševnělý, že se řídí podle svého svědomí (κατὰ θυμόν).³⁷

Homérovský epos i ostatní antická literatura směřovala především k utváření ideje člověka, a to tím, že člověka vystavuje mezním situacím, v nichž předem daná a uznávaná paradigmatata postrádají svou platnost. Neušlechtilěji se ἀρετή ukazuje právě tam, kde se nemůže opřít o zákon. Ať už je to Priamova návštěva u Achillea, Antigóné pohřbívající svého bratra Polyneika nebo Oidipovo poznání, že je otcovrahem, vždy naopak vzniká konflikt mezi tím, co je uznáváno za správné a obecně prospěšné a tím, co se vztahuje k vyššímu poznání neověřitelnosti a neurčitelnosti hranic lidského konání. Když

³⁶ Srov. také Aristotelův pojem *theoria* (vnímat, všimat si pohledu boha), pochopení podstaty je lidskou účastí na božském.

³⁷ *Z Iliady*: ἦδεε γὰρ κατὰ θυμόν – duše jako hybná síla myšlenky.

Odysseus v podsvětí potká svou matku, musí překonat stesk a soucit, musí potlačit svou touhu, aby se nejdříve od Teiresia dozvěděl neklamnou pravdu, jež mu umožní návrat. Nezdolnost ducha v nejpálčivějších lidských otázkách je to, co utváří antickou ideu humanity a s tím i úplného člověka.

O podobném konfliktu mezi pevně stanovenými mravními normami a spontaneitou vědomí uvažoval i anglický kulturní kritik Matthew Arnold, o němž se mimochodem Joyce v úvodní kapitole *Odyssea* rovněž zmiňuje. Podle něj lze tyto směry převést na obecnější rovinu judaismu a helénství, které rovněž považuje za základní pilíře, na nichž je vystavěna evropská civilizace. Zatímco judaismus zdůrazňuje svědomí a přísnou poslušnost zákona, helénství se naopak pokouší věci vidět a posuzovat v jejich spontánnosti, vůdčí myšlenkou, skrze niž má řecký člověk sledovat ctnost vlastního zdokonalování, je spontaneita vědomí. Arnold správně poukazuje na to, že ačkoliv se oba myšlenkové směry bytostně rozcházejí, sledují jeden jediný společný cíl, a tím jest „účást na božské přirozenosti“ (partaking of divine life) (Arnold 2014, 158). Rovněž také poznamenává, že obě disciplíny samy o sobě nemohou utvořit komplexní ideu člověka, ale že pouze přispívají, a že tato myšlenka humanity je proveditelná jen za předpokladu, že v ní bude jak judaistický, tak i helénský prvek rovnovážně přítomen (Arnold 2014, 166). Stejně tak můžeme souhlasit i s dalším Arnoldovým poznatkem, že právě na straně judaismu došlo ke zbytnění: dodržování Mojžíšova zákona se stalo spíše mechanickou setrvačností, lpějící více na doslovné literě zákona než na jeho duchu. Arnold chce zachovat rozvrh židovství, tedy cestu svědomí a poslušnosti zákona, nicméně ji chce zdokonalovat helénskou spontaneitou vědomí. Ta by mohla popřít hermetickou uzavřenost ustrnulých norem a vnést prvek universality, jelikož základním principem řeckého myšlení je impuls k zdokonalení všech částí, kladoucí důraz nikoli na vybranou složku, ale na proporcionalitu, na jejich vzájemnou vyváženost:

Neexistuje žádné *unum necessarium*, jedno potřebné, které by mohlo lidskou přirozenost vyvázat ze závazku snažit se dobrat ke svému optimu ve všech těchto případech. Skutečné *unum necessarium* pro nás je dobrat se k našemu optimu ve všech případech namísto našeho „jednoho potřebného“...

[...]

Helénismus tudíž vlastně může posloužit k podpoře záměrů hebraismu.

(Arnold 2014, 175, 183)

Zaměříme-li se ještě jednou na postavu Leopolda Blooma, zjistíme, že obě výše zmíněné myšlenkové roviny se v něm protínají. Bloom je původně žid, později konvertovaný ke

katolictví, je si vědom mravních zásad, jak zmínil sám Joyce³⁸, přesto si k nim dokáže najít svou vlastní cestu. Bloom je postava demokratická a universální, Bouvard a Pécuchet, jak zmiňuje Pound (1963, 403), nechávající v sobě zaznít různé typy evropského člověka. V protikladu rigidního, zmechanizovaného prostředí Dublinu, které Joyce pokládal – podobně jako T. S. Eliot Londýn – za duchovní pustinu (the centre of paralysis, in Joyce 1992, 83), představuje Bloom prototyp moderního, eklektického člověka, žijícího v „odkouzleném“, odduševnělém prostředí. Je pro něj příznačné, že na rozdíl od člověka romantického věku svou vlastní identitu nehledá; ba naopak, těchto identit vlastní několik a jeho údělem je pokusit se mezi nimi najít harmonickou rovnováhu.

Jestliže se tedy vrátíme k otázce, kterou jsme si položili na začátku tohoto oddílu – otázka, zdali Joyceova homérovská variace sloužila jen jako lešešní, na němž vystavět román –, bylo ukázáno, že odkaz k tradici helénismu nesloužil povrchně jen jako opěrný bod: estetický požadavek, pomocí něhož je *Odysseus* vystavěn, zde důsledně sleduje požadavek etický. Ten spatřujeme ve snaze navázání na odkaz řeckého myšlení. Co je přesně myšleno tímto „řeckým“ myšlením – aniž bychom si kladli nárok na celostní charakterizaci –, jsme se pokusili nastínit uvedením tří základních pojmů: (I) λόγος, jímž chápeme proporčnost, poměr vnitřních vztahů; (II) ἐν-εργός („bytí-při-díle“) zdůrazňující výtečnost dané věci; a (III) πρᾶγμα jakožto věci, záležitosti ve smyslu toho, jak se nás týká. Na postavě Leopolda Blooma jsme se pak pokusili ukázat jakousi moderní verzi Odyssea jako úplného, demokratického a universálního člověka, nechávajícího v sobě zaznít dvojí dědictví, dědictví helénismu a judaismu.

³⁸„Když provede [Bloom] něco zlého či neuctivého, je si toho vždy vědom a řekne: ‚Ach, jaké jsem to čuně‘“ (Ellmann 1983, 436).

2.2. Moderní myšlení

*Nemělo by se říkat modelovat,
mělo by se říkat modulovat.*

—Paul Cézanne

V prvním oddíle jsme se zmínili o „anonymních silách epochy“, jejichž zachycení a ztvárnění je bytostným úkolem romanopisce. Je zřejmé, že nejvyšší koncentrace těchto sil je přítomna, doslova visí ve vzduchu ve chvíli, kdy končí jisté dějinné údobí, jehož místo postupně zaujímá nově se formující epocha. V porovnání s ostatními přechody jednotlivých dějinných období, například s předělem mezi osvícenstvím a romantismem či mezi romantismem a realismem, se zdá být přelom na konci 19. a počátku 20. století daleko intenzivnější a naléhavější než kdy předtím. V čem spočíval tento radikální posun?

V předešlé kapitole jsme uvedli postavu Fausta a jeho sebezničující touhu poznat „vnitřní tmel světa“, za níž je ochoten zaprodát svou duši. Samotná faustovská tematika je komplikovaná a skrývá v sobě různé možnosti interpretaci, o čemž svědčí její časté variace.³⁹ K Faustovi jsme se však nepřiklonili, abychom zde sledovali jednotlivá zpracování, nýbrž proto, že jej můžeme do jisté míry chápat jako symbol západního člověka. Tento aspekt nás zde zajímá a je na výsost důležitý pro úvahy, které budou následovat. Proč však obecné přirovnání západního člověka právě k postavě Fausta, co tím zde sledujeme?

Než poměřování světlých a stinných stránek Fausta a Odyssea, šlo nám při jejich juxtapozici o zvýraznění jedné naprosto zásadní skutečnosti, která mezi nimi otvírá nepřekonatelnou propast. Faust totiž žije ve světě metafysiky, jeho touhou je nahlédnout do metafysické podstaty; kdežto Odysseův svět lze označit jako předmetafysický, jako místo, kde sice vystupují nadlidské bytosti, ale netematicky, jen jako pevně daná, neproblematická realita. Západní člověk, stejně jako Faust, se orientuje více na svět metafysiky, a to metafysiky ontického rázu, tedy snahy uchopit metafysickou podstatu jako něco jsoucího, něco před-staveného, co sám jako subjekt může nahlížet. Počínaje Platónovým rozdělením hmotného a ideálního světa, jak uvádí Heidegger, se celá západní metafysika nese v tomto ontickém duchu; jinými slovy, otázky, na něž se hledá odpověď, vykazují ontický charakter, přičemž původní otázka po tom, jak jsoucno bytuje, co jej vůbec umožňuje a jak přichází do kontaktu s okolním světem (das Sein des Seienden), je

³⁹ K této problematice srov. esej „Faust: Symbol of Western Man“ od G. Quispela (viz bibliografie).

opomenuta. Podle Heideggera vyvrcholila tato amnézie Bytí na konci 19. století⁴⁰ a mělo za následek to, že člověk je stále více upoutáván k neautentickému pobytu, že propadá v lhostejnou průměrnost „veřejného anonymu“ (das Man), zapomínaje na svůj původní význam jakožto lidského stvoření (Wesen).⁴¹

Je příznačné, že i Edmund Husserl, který Heideggerovu fundamentální ontologii považoval za odpadlictví od jím požadované fenomenologie jako přísné vědy, dochází v závěru svého života k podobné otázce „přirozeného“ světa, světa našeho života (Lebenswelt). V *Krisi evropských věd* – název vypovídající sám za sebe – varuje moderní společnost před jakousi únavou z toho, že se neustále musí přizpůsobovat umělému a proto neautentickému světu, který zkonstruovala věda. Víme, že pokus o absolutně platné a neměnné chápání prostoru a času, jak jej požadoval pozitivistický objektivismus, na konci 19. století selhal: když Bergson ukázal na neexistenci objektivní hmoty a když se ukázalo, že světlo lze nazírat nejen jako elektromagnetické vlnění, ale i jako sled částic, vyšlo najevo, že změníme-li podmínky, které jsme našemu pozorování prve přichystali, nemusí nutně platit to, co se předtím zdálo být absolutně platné.

Obecně lze říci, že období na přelomu 19. a 20. století lze označit jako období přehodnocení letitých, autoritami stvrzených paradigmat. Za nejmarkatnější se považuje popření absolutizace eukleidovské geometrie, které umožnilo poznání zakřivenosti prostoru. Gaussem provedená měření, jimiž vyvrátil pravdivost Eukleidova pátého postulátu, znamenala rovněž popření primátu evidence jako vizuálního nazírání. Pro antickou geometrii totiž platí, že hodnotnější je evidence získaná geometrickým viděním než evidence získaná logickou dokazatelností a že Eukleidovy axiomy lze chápat jako „přímé pokyny k evidenci“ (P. Vopěnka 2003, 104). Pátý postulát říká, že součet vnitřních úhlů v trojúhelníku je roven 180° , jinými slovy, že obě ramena trojúhelníku se protnou.

⁴⁰ Srov. M. Heidegger, *Bytí a čas*, § 6, a rovněž komentář G. Steinera: Platónova idea je redukcí bytí na jsoucí, na ideje; Aristoteles se saměřuje na shodu mezi poznáním a objektem poznání [adequatio intellectus ad rem]; ve scholastice převažují teologické variace Aristotelových myšlenek; pro Descarta se svět stává obrazem, jsoucí věci jsou pravdivé, pokud se dají ověřit; Leibnizovy monády jsou extensí kartesiánského ega; Kant se obrací na čistý rozum, aby zkoumal podmínky, které subjektu umožňují poznání; Hegelův poznatek, že absolutno je myšlenka, ústí v subjektivní idealismus; a konečně Nietzscheho nihilismus a vůle k moci není ve skutečnosti nic jiného než transponovaný subjektivismus (Steiner 1989, 38, 39, 45).

⁴¹ Heidegger užívá ve smyslu prodlévat, být na něčem přítomen. Opírá se při tom o etymologii slova „být“, u kteréhož lze vysledovat tři různé jazykové kořeny: (I) *es* pocházející z *asus* (sanskrt) znamená „život“, „živoucí“, „samostatné“, odtud pak řecké „εστι“, latinské „est“, německé „ist“ a anglické „is“; (II) *bhu*, *bheu* – z tohoto kořene pochází řecké „φύω“, „φύσις“ (vzcházení) a odtud pak „be“, „bin“, „bist“; (III) *vasāmi* (sanskrt) – odtud pak německén „gewesen“ (perfektum) a „Wesen“ – to, co je ve své aktivní činnosti (Steiner 1989, 48–49). Se světem kolem nás přicházíme do styku v podobě něčeho jsoucího (das Seiende), autentický způsob pobytu však neznamená ptát se po tom, *co* je jsoucí, nýbrž ptát se na to, *jak* ono jsoucnou bytuje, co jej umožňuje a jak přichází do kontaktu s okolním světem (das Sein des Seienden): člověk je jsoucí tím, že chápe své bytí.

Vezmeme-li pak libovolně v prostoru dvě přímky, které k sobě nejsou kolmé, můžeme předpokládat, že se v určitém bodě protnou. Vopěnka zde správně poznamenává, že z filosofického úhlu pohledu je tento postulát obdobou Platónovy ideje, kterou nemůžeme nahlédnout, přesto však můžeme věřit v její existenci.⁴² Takto se potvrzuje Heideggerův názor, že na konci 19. století se dovršuje Platónem započatý rozvrh metafysiky a rovněž i myšlenka evidence založené na vizualizaci.⁴³ Pod vizualizací zde tedy myslíme již výše zmíněný rozkol subjekt-objekt a snahu zasazovat objekt do předem daných, subjektem připravených rámců.

Tímto krátkým úvodem jsme chtěli poukázat na dovršení jedné myšlenkové tradice, vůči níž se vymezila jak moderní fyzika, tak i estetická moderna. Troufám si tvrdit, že z podstatné části můžeme najít kořeny modernistické hnutí v reakci na tyto podněty, tedy v reakci na to, co jsme nazvali „vizualizací prostoru“ a o čem se později ještě zmíníme jako o „vizuální kultuře“. Když jsme uvedli Heideggerovo diktum, že nezáleží na cíli našeho tázání, ale na tázáním samotném, chtěli jsme tím ukázat, že spíše než otázka *co* bude i pro modernisty hlavním požadavkem otázka *jak*. V následující části bychom se tedy rádi zaměřili na metodu, podle níž je rozvržen Joyceův *Odysseus*, a pokusili bychom se také naznačit možné přesahy, které z ní vyplývají.

2.2.1. Exkurs – Kubismus

Přítomnost, okolnost.

—Georges Braque

Málokteré odvětví uměleckého ztvárnění dokázalo pojmout a vyjádřit dovršení více jak dvoutisícileté tradice tak jako umění malířské. Není zde prostor rozebírat jednotlivé styly druhé poloviny 20. století, které dokládají snahu vypořádat se s tradicí a zobrazit skutečnost znovu a jinak než podle pravidel starých mistrů, náš zájem proto upřeme výhradně na kubismus. Později bychom totiž chtěli ukázat, že metoda zvolená Joycem vychází ze stejných myšlenek a sleduje tentýž požadavek jako metoda kubistická.

Proniknout skutečnost, rozbít skořápku prostoru, prázdný obal vnější formy a dostat se k tušeným hlubinám. Schopnost tušit tajemství v hlubinách přisoudil básníkovi Stéphane

⁴² Srov. také povídku H. Brocha „Návrat“ (Verlorener Sohn), kde je paralela mezi platonismem a pátým postulátem jasně vyslovena.

⁴³ Řecký vědět „εἶδω“ pochází od kořene slova vidět „εἶδέναι“, „οἶδα – vědění je stav, který resultuje z aktu vidění (srov. Schadewaldt, *Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen.*, s. 162).

Mallarmé: pojmenovat věc přímo znamená nepochopit její plnost, báseň nemá dávat hotové ideje, ale pouze symbol, jakousi signaturu, která vyzve čtenáře, aby se sám vydal na cestu ke skrytým vrstvám. Tato cesta, ke které vybízí symbolismus, je abstrakcí, je snem, který člověka odpoutává od konkrétního, aby se mu poodhalily hlubší pravdy nepostihnutelné smysly ani rozumem; vede však mimo vezdejší žitý svět, kamsi do podvědomí, kde vládou iracionální síly. Jenže požadavek osvobodit citlivost, zbavit ji zbytných, frázovitých předpojatostí tím, že umění nebude přesně kopírovat přírodu, ničím nevybočuje z předešlé tradice, je jen jakousi variací, jelikož samo chtělo být „subjektivní deformací přírody“ (Maurice Denis, in Lamač 1989, 53). I expresionisté či fauvisté se bránili tomu, aby nepodléhali optické iluzi, ovšem rovněž v tom smyslu, že v umění absolutizovali svůj instinkt.

Také Paul Cézanne odmítal kopírovat přírodu, k tomuto úkolu však přistoupil s vědomím, že umělec je jen registrační přístroj, který má zaznamenávat a tlumočit smyslové zážitky, přírodě je umělec rovnocenný, nemusí se jí tedy vyrovnávat, ani se nad ní stavět. Cézanne ruší perspektivu, která je pro něj pouze zrakovým dojmem, a to nikoliv aby do přírody vtiskl svůj vlastní pohled, nýbrž aby nechal věci přijít a vyjevit se ve své povaze, aby mohl zobrazit doslova „dějiny hmoty, psychologii země“, najít „harmonii se vším bytím“. V rozhovoru s básníkem Joachimem Gasquetem ke své metodě sám dodává:

Ta moje, víte, a jinou jsem nikdy neměl, to je odpor k fantaziím. Chtěl bych být hloupý jako poleno. Mou metodou, mým pravidlem je realismus. Ale realismus plný vznešenosti. Nevědomé, chápete. Heroismus reality. Coubert. Flaubert. A ještě víc. Já nejsem romantik. Bezměrnost, záplava v kousičku hmoty. [...] Barevná věčnost krve.

(Cézanne 2001, 59)

Cézanne tak neopomíjí smyslové vnímání, neříká, že umělec se musí vydat do říše snů, aby vyjevil skryté hloubky věcí, ba právě naopak: prostřednictvím zkušenostního zážitku s okolním světem, tedy prostřednictvím smyslového snímání přírody má jedinou možnost, jak usilovat o klasičnost, jak usilovat o nepomíjivost. Onu míjející vteřinu světa lze podle Cézanna zachytit jen rovnovážnou spoluprací oka a mozku, vzájemně se podporující a rozvíjející: „oko pozorováním přírody, mozek logickým uspořádáváním zážitků“ (Lamač 1989, 32). Takto je zdůrazněn aspekt člověka a přírody ve vyváženém postavení, aniž by byla příroda napodobována, anebo znásilňována.

Na Cézannovu snahu vyjádřit vnitřní monumentalitu, vnitřní znění člověka, věcí i přírody záhy navázal kubismus. Nechceme zde zabíhat do příliš velkých detailů, proto se nebudeme zabývat jednotlivými etapami tohoto směru: jde nám především o kubistickou

metodu a její deformaci viděného jako popření tradičního paradigmatu, zároveň však podléhající etickému požadavku. Obdobně jako v otázce přímého odkazu k homérovskému vyprávění i zde můžeme tematizovat dva odlišné přístupy. (I) Kubismus lze chápat tak, že dobrovolně deformuje vnímaný tvar, že jeho komplexnost nahrazuje jednoduchými geometrickými útvary, což může evokovat jistý pocit zvěcnění, ztráty organičnosti ve prospěch vyprázdněné mechaničnosti, kterou je předmět trpně ovládán. Ortega y Gasset dokonce v této souvislosti hovoří o „odlidštění“, o „vyhnání člověka z umění“. Stejně tak lze tvrdit, že zrušení perspektivy sleduje požadavek zmocnit se předmětu, že jej chce uchopit jedním rázem a pokud možno nenechat nic, co by unikalo, jako třeba i zadní stranu předmětu, která při perspektivním vnímání vždy zůstává mimo rámec uchopení.⁴⁴ To je jeden možný úhel pohledu. Nebo lze zaujmout druhé stanovisko, které v kubistickém úsilí nachází (II) bytostné odmítnutí předem daných schémat a které polyperspektivní ztvárnění pojímá jako pokus o zobrazení věci v její celistvosti bez toho, aby určité stanovisko získávalo na převaze. Když tedy bude G. Braque tvrdit, že obraz je hotov, až když se zapomene na ideu, která byla na začátku přítomna, bude to znamenat, že k plnému uchopení věci je potřeba se soustředit na jejich vztahy, na bytí v souvislostech:

Tradiční perspektiva mne neuspokojuje. Její mechaničnost nemůže nikdy vést k plnému uchopení věci. Vychází z jednoho pohledu a není schopna ho překonat. Je jako ten, jenž by celý život kreslil profily, věře, že člověk má jen jedno oko.

(G. Braque 1998, 66)

Spojení všech prvků, jejich celková účast také souvisí s tím, že místo vizuálního poznávání, požaduje Braque poznávání dotykem; namalované nestačí pouze vidět, ale je třeba vyvolat dojem dotyku. Taktilní poznání je totiž nutně inkluzivní, předpokládá nutně osobní účast, při-tom-nost, bez níž není možné se věci dotýkat. Zatímco na přenesené rovině můžeme konstatovat, že vizuální vnímání věci od sebe odděluje, tak o taktilním prostoru se dá říci, že v něm věci opouštějí izolaci a že se mezi nimi utváří vztah. Jak vystihuje Braque: „citrón vedle pomeranče přestává být citrónem, pomeranč pomerančem a stávají se plody“ (1998, 38). A podobou myšlenky rovněž najdeme u Picassa, jenž bude také požadovat, aby se věci malovali „tak, jak je známe, než jak je vidíme“ (Picasso 1988, 35). To však neznamená, že by předmět, rozložený na jednotlivé prvky, získával svou podobu až díky práci diváka. Ten sice vnímá simultánně jednotlivé elementy, podoba je však určena jejich vzájemným uspořádáním, nikoliv syntetickou schopností diváka.

⁴⁴ Na toto téma srov. J. Patočka, *Poznámky k polyperspektivitě u Picassa* od W. Biemela, s. 32.

Kubismus je deformace geometrického rázu, je to abstrakce, avšak etického charakteru. Kubistická metoda nevytváří malby, které by abstrahovaly od skutečnosti, ba naopak: abstrakce je chápána jako imaginativní schopnost mysli, které dodávají látku smyslové vjemy; je v ní tedy zachyceno to, jak vnímáme svět, jak jsme s ním v kontaktu.

Zjednosdušení na jednoduché geometrické útvary, o kterém jsme se již zmínili a které lze ne zcela bezdůvodně chápat jako jisté zmechaničtění, tak v tomto světle nabývá dalšího rozměru. Máme tím na mysli, že vyjadřuje snahu návratu k původním elementům, s nimiž člověk přichází v rámci prostoru do styku. Proto také inspirace u primitivních kultur, jak dokládá orientace na africké a oceánské plastiky. Návrat k původnímu zde není nostalgickou touhou po minulém nebo prvoplánová kritika soudobé společnosti, chce poukázat na to, jakým způsobem primitivní společnosti vnímali svět. To lze právě označit za taktilní: věc jako takovou určuje až to, na co se sama vztahuje.

Ze dvou výše zmíněných přístupů ke kubistické estetice tak zaujímáme druhé hledisko, které chápe kubismus jako snahu najít čisté, vznešenější umění bořící dosavadní zákon perspektivy za účelem toho, aby mohlo plnějším způsobem vyjevit povahu věci a zvýznamnit tak všechna možná hlediska. Jak připomíná Guillaume Apollinaire, zdánlivé odlidštění geometrických útvarů sleduje do důsledků promyšlený záměr universálního názoru, který se nestaví k zobrazované věci pouze z pohledu toho, co ho na ní zajímá či jak ji může ovládnout, nýbrž se jí snaží zachytit tak, aby vystoupila její bytnost: kubisté tak hledají „ideální krásu, která by nebyla už jen hrdým výrazem lidského rodu, ale výrazem celého světa, tou měrou, jak zlidštil ve světle“ (G. Apollinaire 1964c, 18). Polyperspektivita a geometrická abstrakce se tak ukazuje být důsledně lidskou záležitostí.

2.2.2. Budoucí Nová Hibernie

*V řekách
na sever od budoucna.
—Paul Celan*

Stručným exkursem do kubistické estetiky jsme se v předcházející kapitole pokusili rozřešit filosofické a rovněž i etické pozadí tohoto směru. Na obdobné vnímání světa a jeho problémů lze totiž narazit – a to možná vůbec v té nejintenzivnější podobě – i v *Odysseovi*. Joyce se sám nikdy netajil, že způsob žití moderní společnosti je mu cizí, že všechny náboženské doktríny, třídní společenství, uznávaný vkus a ctnosti v něm doslova vzbuzují odpor.⁴⁵ Joyce strávil většinu svého života v dobrovolném exilu mimo Irsko, svou rodnou zem však neopustil z důvodů lepších finančních či jiných kariérních vyhlídek, ale výhradně proto, aby našel oduševnělejší prostředí, které by mu umožnilo plně rozvinout svůj talent. Joyce tušil, že jediný způsob jak nepodlehnout duchovní paralýze, za jejíž centrum označil Dublin, je odejít a snažit se situaci zlepšit odněkud, kde by jeho hlas mohl být více slyšet. Že Joyceovi na své vlasti opravdu záleželo, dokládá i skutečnost, že všechna jeho prozaická díla se odehrávají v Dublinu a okolí a že reflektují dějiny irského národa a keltských předků. Již jsme uvedli, že Joyce chápal původní Irsko jako oduševnělé místo vzdělanosti a lidské důstojnosti, a lze se rovněž domnívat, že ve snaze navrátit Irsku jeho dřívější význam a postavení, sledoval obrodu nejen své vlasti, ale i celé evropské duchovnosti. V tomto kontextu lze chápat i Bloomova demagogická slova, když se v episodě „Kirké“ promění ve vladaře Leopolda I.:

BLOOM: My beloved subjects, a new era is about to dawn. I, Bloom, tell you verily it is even now at hand. Yea, on the word of a Bloom, ye shall ere long enter into the golden city which is to be, the new Bloomusalem in the Nova Hibernia of the future. (*U* 606)

BLOOM: Milovaní poddaní. Užůž svítá nová doba. Já, Bloom, vpravdě pravím vám, už se přiblížila. Věřu, Bloom vám dává slovo, zakrátko vstoupíte do příštího zlatého města, do nového Bloomuzaléma v budoucí Nové Hibernii. (*O* 347)

O metodě, pomocí níž je *Odysseus* vypracován, se Joyce vyjádřil jako o snaze zachytit svět z osmnácti různých perspektiv (Joyce 1922, 271), přičemž námětem mu slouží osmnáct hodin běžného všedního dne ze života dublinského prostředí. Fragmentace skutečnosti na jednotlivé elementy tedy odpovídá kubistické metodě: obdobně jako si Joyce kladl za cíl zachytit hlavní postavu ze vše stran, i v rámci celkové struktury využívá

⁴⁵ Viz např. dopis Noře Barnacleové z 29. srpna 1904; nebo dopis o cestě syna Georga do Ameriky: „He must have a strong stomach“ (Joyce 1992, 22).

polyperspektivity, aby vedle universálnosti člověka zobrazil také nutně prostředí, ve kterém žije, a to opět s požadavkem co největší celistvosti.

Simultánní a zhuštěné řazení jednotlivých perspektiv, vypravěčských technik, postav, míst a rejstříku vytváří pocit kaleidoskopického myšlení, jež vyvolává dojem propojenosti a účasti všech částí na celku (nejvýstižněji patrné v epizodách „Eolus“ a „Kirké“). Fragmentací běžného lineárního děje, opakováním motivů a postav, které s tou kterou pasáží nemají dějově nic společného, vytváří Joyce dojem akustického prostoru, v němž se jednotlivé části navzájem odrážejí. Když G. Braque dospíval k hmatovému prostoru, jako námět ztvárňoval hudební nástroje, jelikož právě hudební nástroj lze dotekem oživit. I u Joyce sledujeme tuto snahu o plastické ztvárnění prostoru, a to tím, že se útvar *Odyssea* blíží hudební formě.

Nejlépe to dokládá epizoda „Sirény“, v níž se Bloom ocitá v koncertní síni. Důležitější než samotný námět této epizody je však způsob, kterým je zpracována. Tou je zde technika „fuga per canonem“, jak poznamenal sám Joyce při jednom rozhovoru:

Během několika posledních dní jsem dokončil kapitolu Sirény. Velký úkol. Použil jsem v ní hudební techniky. Je to fuga s veškerým notovým písmem: *piano, forte, rallentando* atp. A zakomponoval jsem do ní také kvintet, jak v *Pěvcích norimberských*, mé oblíbené opeře od R. Wagnera.

(R. Ellmann 1983, 459)

Fuga je polyfonní hudební skladba využívající vrcholnou metodu kontrapunktu, v níž se důsledně dodržuje rovnost všech hlasů. Umění fugy, ponejvíce spojované s barokní hudbou, představovalo shrnutí staletých tradic, ve fuze se odrážela jak renesanční polyfonnie, tak i gregoriánský chorál či lidová tvorba. Vícehlasnost a rovnovážné vedení těchto hlasů, které je pro fugu nejpříznačnější, lze chápat jako důsledně demokratickou a syntetickou metodu, a vezmeme-li v úvahu celkový rozvrh *Odyssea*, zjistíme, že vícehlasnost odpovídá polyperspektivitě, o níž je pojednáno výše.⁴⁶ Vždyť také „život se má znázorňovat ze všech stran“ (Joyce 1993, 155), jak ne náhodou pronáší kvakerský knihovník v epizodě „Skyllé a Charybdis“.

Jestliže kubisté chtěli svým hmatovým prostorem popřít dosavadní nadvládu vizuálního prostoru, a to proto, že jej chápali jako možnost, jak celostně obsáhnout skutečnost moderního světa, aniž by jej znásilňovali svým subjektivním náhledem, lze obdobně

⁴⁶ Požadavek ztvárnění literárního díla metodou kontrapunktu bude v rámci modernistického hnutí požadovat i Hermann Broch – viz vyprávění „Methodisch konstruiert“ (1918) nebo jeho poznámka k divadelní hře *Entsühnung* (1932).

tvrdit, že i to bylo snahou Joyceovi estetiky. Zde bychom se rádi zastavili a pokusili se osvětlit, co myslíme pod oním hmatovým prostorem a co jej tak odlišuje od vizuálního prostoru, vůči kterému tvrdíme, že se Joyce a kubisté snažili vymezit. Myslíme si totiž, že způsob smyslového vnímání, tedy to, jaký smysl zaujímá primární postavení při vnímání skutečnosti, sehrává možná daleko významnější roli než samotný obsah.

Tento poznatek není nový, přišel s ním kanadský myslitel Marshall McLuhan, a není náhodou, že sám McLuhan se řadil mezi vášnivé čtenáře Joyceových děl a že své úvahy často postavil na jejich interpretaci, zejména pak na interpretaci nesnadných pasáží z *Oplakávání Finnegana*. Pokusíme se tedy stručně charakterizovat, v čem souvisí výše zmíněné tvrzení s McLuhanovými teoriemi.

Vizuální svět je svět neutrální, člověk je v něm odtažen, aby sdílel informace, nemusí být fyzicky účasten, nýbrž stačí, když je izolovaně vstřebává prostřednictvím četby. I proto jako dva zásadní milníky v dějinném vývoji lidstva uvádí McLuhan objevnou událost vzniku fonetické abecedy a později vynález knihtisku, jelikož zapříčinily nový poměr mezi smysly vnímání. Pro nás je zde nejdůležitější to, jaký důsledek lze z těchto událostí vysledovat pro lidský pobyt, pro kontakt se světem. Pozorování, tedy vizuální vnímání, se zakládá na zachycení fenoménů bez toho, aniž by je nějak rušila, aniž by s nimi vnímající subjekt přicházel do styku. Ve vizuálně orientovaném prostředí tak podle McLuhana převládá linearita, časová souslednost, uniformita, je to prostředí, které ze své podstaty izoluje, separuje a nese s sebou i větší míru lhostejnosti (McLuhan 1967, 57).

Orální kultura, příznačná pro kmenová společenství, je naopak prostor, v němž převládá auditivní způsob vnímání, a jelikož vyžaduje participaci, označuje ji McLuhan za inkluzivní, za svět simultaneity, v němž neexistuje periférie, protože se v něm vše navzájem prolíná a utváří jeden střed. McLuhan z toho vyvozuje závěr, že v porovnání s civilizovaným světem je svět orální kultury hyperestetický, neboť co do jemnosti se zrak sluchu nemůže vyrovnat (McLuhan 1967, 27).

Jestliže dominance vizuálního vnímání odděluje, jestliže vytváří mezeru mezi subjektem a objektem, mezi vnímajícím a vnímaným, auditivní naopak vyžaduje jejich blízkost, takřka dotyk, proto je auditivní prostor ontologického rázu, vyžaduje kontakt s vnímanou skutečností a participaci na dané předmětnosti. Přidržíme-li se tohoto definičního rámce, pak bychom prostředí, v němž převládá vizuální orientace, mohli označit přívlastkem „ontický“, chápáno ve smyslu „ens“, jak jsme uvedli výše, tedy ve smyslu něčeho jsoucího, co je subjektu před-staveno a tudíž distancováno. Přistupujeme-li takto k Joyceově snaze vymanit se z nadvlády prostředí, v níž mělo primát vizuální

vnímání, a vytvořit proti-prostředí, zdůrazňující simultaneitu, vícehlasnost a auditivní vnímání, pak jí lze přisoudit onen ontologický apel po účastnění se na vnímané skutečnosti.

I čtenáře s minimální znalostí filosofie při četbě *Odyssea* ihned zarazí, kolik místa je v něm věnováno filosofickým úvahám, a to především úvahám dvou klasických filosofů, Platóna a Aristotela. Joyce se totiž sám vyjádřil, že z filosofického úhlu pohledu se v *Odysseovi* pokusil pojednat a zaujmout stanovisko vůči prastaré otázce jednotlivin a obecnin. Následující část si tak přeje, byť pouze typologicky, představit dva různé koncepty, kterým je v textu *Odyseea* věnováno nejvíce místa, a na jejich základě, držíce se výše uvedeného způsobu myšlení, se pokusíme vyvodit možné řešení, které Joyce v této vpravdě nejvyšší otázce nabízí.

Když jsme se v úvodní části tohoto oddílu zmínili o tom, jak tradičně chápaná západní metafysika kráčela od dob Platóna až po konec 19. století v ontické koncepci, chtěli jsme si tím připravit půdu pro racionální odůvodnění řešení, které se v otázce universálií nebude přiklánět ani k Platónovi, ani k Aristotelovi, tedy ani k jedné za dvou základních vývojových linií. Jelikož zde není prostor – ani to není naším cílem – promýšlet obě dvě myšlenkové tradice, spokojíme se jen s jejich základní typologií, přičemž nám půjde zejména o ozřejnění možného důsledku pro způsob chápání se věci.

Platón v otázce zda a jakým způsobem existují obecniny, zastával názor krajního realismu, tedy že obecniny (esence) existují již před věcmi (ante rem) jako praobrazy později reálně existujících jednotlivin; zatímco Aristotelés je řazen mezi umírněné realisty, tvrdě, že universálie také existují, ale nicméně nikoliv samostatně mimo věci, ale pouze v nich (in rem). Jestliže u Platóna existují obecniny skutečně, je tím jinými slovy řečeno, že smysl je nezávislý, že je oddělen od předmětného světa, což v důsledku znamená, že ideje jsou již hotové a cílem člověka je se jim otevřít a pasivně je přijmout. U Aristotela jsou na druhé straně opravdu skutečně pouze jednotliviny, ovšem s tím, že obecné je v nich přítomno, z čehož zřejmě vyplývá daleko větší pragmatičnost: aby látka získala svůj ráz, musí do ní nejprve vstoupit forma. Tato základní charakterizace pro naše účely postačí, vraťme se nyní k textu *Odyssea*.

Platónovu nauku o idejích Joyce zmiňuje v epizodě „Skylle a Charybdis“, když z úst Štěpána Dedala zazní:

Unsheathe your dagger definitions. Horseness is the whatness of allhorse. Stream of tendency and eons they worship. God: noise in the street: very peripatetic. Space: what you damn well have to see. Through spaces smaller than red globules of man's blood they

creepycrawl after Blake's buttocks into eternity of which this vegetable world is but a shadow. Hold to the now, the here, through which all future plunges to the past. (U 238)

Vytas své dýkové definice. Koňskost je bytnost všeckořstva. Klanějí se zákonitostem a eónům. Bůh: pouliční pokřik: velmi peripatetické. Prostor: co musíš setsakramentsky vidět. Přes prostory menší než červené lidské krvinky se pinoží za Blakovou zadnicí do věčnosti, jejímž je tento rostlinný svět pouhým stínem. Drž se nyníjška, vezdejška, skrze něž se veškerá budoucnost noří do minula. (O 146)

Joyce zde, pro něj způsobem typickým, paroduje Platónovu nauku o idejích, není to však pouhé zesměšnění, text zároveň obsahuje i kritický pohled a jistou skrytou narážku na tradici gnosticizmu, která z platonismu vychází. Slovo eón, které povětšinou známe ve významu nejvyšší geochronologické jednotky, je možná varianta řeckého to on – jsoucí. Joyce nás zde upozorňuje, že ono oddělení hmoty a ducha (chorismos), přijímání hotových zákonitostí je pouhé klanění (worship), je spíše jakousi izolací, odklonem od smyslového, od vezdejšího světa; to teprve v jednotlivém zrnku písku se může odrážet celek, nekonečnost v konečnosti, to teprve v rámci nyníjšího, vezdejšího světa, jenž zahrnuje vlastní subjekt a jeho rozvrh, se to, co je budoucí, vzdálené, stává aktuálním, nikoliv naopak. Zpochybněna je zde rovněž i samotná evidence získávaná náhledem, jak naznačuje výpověď o prostoru jako o něčem, co musí být „setsakramentsky vidět“. Z úst Štěpána to není jediná kritická poznámka o vidění, v epizodě „Kirké“ se vyslovuje následovně:

STEPHEN: (*Brings the match nearer his eye*) Lynx eye. Must get glasses. Broke them yesterday. Sixteen years ago. Distance. The eye sees all flat. (*He draws the match away. It goes out.*) Brain thinks. Near : far. Ineluctable modality of the visible. (U 666)

ŠTĚPÁN: (*Přistrčí sirku blíž k očím*) Rysí zrak. Musím si opatřit brejle. Včera se mi rozbily. Před šestnácti lety. Na dálku. Oko vidí všechno ploše. (*Odtáhne sirku. Ta dohoří.*) Mozek myslí. Blízko, daleko. Nevyhnutelná modalita viditelného. (O 381)

Oko jako samotný orgán není subjektem vidění, nýbrž toliko medium, vidění má vždy svůj původ v myšlení, jak upozorňuje Merleau-Ponty, dodává, že „svět je to, co v myšlení prožíváme“ (1998, 38). Z výše uvedené ukázky lze vytušit podobnou myšlenku: oko vidí všechno ploše, klame nás, proto spočívá modalita viditelného v mysli. Abychom lépe pochopili, co chceme vyjádřit, uveďme následující příklad. Když budeme stát na trati a sledovat dvě koleje, jak ubíhají do dále, v jistém bodě se seběhnou: tam také v platónské tradici geometrického vidění spočívá svět idejí. Když ale po kolejích půjdeme, zjistíme, že se nesbíhají a že svět idejí, o němž se domníváme, že existuje, je jen pouhou smyšlenou zrakovou iluzí. Zjištění však vyžaduje vlastní zkušenost, náš

vlastní kontakt. To, co je viděné, se vůči nám ocitá v distanci (near : far), kdežto vlastní kontakt, vlastní účast je blízkostí. Blízké je to, čeho se můžeme dotknout, co vyžaduje naši přítomnost. Být při tom, jak jsme ukázali, je inherentní vlastnost akustického prostoru; akustický prostor je tak vezdejší svět a držet se ho znamená vnímat ho taktilně.

Ve srovnání s Platónovou naukou je v *Odysseovi* věnováno více místa Aristotelovým myšlenkám. Z Joyceovy rané esejistické tvorby je patrné, že se studiem Aristotela důkladně zabýval, a to zejména spisy *Metafyzika* a *O duši*. O známém místě z III. knihy spisu *O duši* Štěpán rozjímá v druhé episodě, když zkouší své žáky z historie. Aristoteles uvádí, že nahlízející vědění (τὰ νοητὰ) existuje v rozumu v možnosti a skutečným se stává tehdy, když je myšleno. Štěpán se ptá, co se děje s možnostmi, které se neuskuteční, a zda a jak mohou vůbec existovat, když nikdy nebyly uskutečněny:

Had Pyrrhus not fallen by a beldam's hand in Argos or Julius Caesar not been knifed to death? They are not to be thought away. Time has branded them and fettered they are lodged in the room of the infinite possibilities they have ousted. But can those have been possible seeing that they never were? Or was that only possible which came to pass? Weave, weaver of the wind. (U 30)

Co kdyby nebyl Pyrrhus v Argu zahynul rukou babizny a Julius Caesar nebyl k smrti ubodán? Odmyslit si je nelze. Čas jim vypálil cejch a spoutání leží v prostoru nekonečných možností, které odvrhli. Ale byly ty možnosti možné, když vůbec nebyly? Je snad možné jen to, co se stane? Tkej, tkalče větru. (O 27)

O kousek dál pak Joyce Aristotela cituje doslovně:

It must be a movement then, an actuality of the possible as possible. [...] Thought is the thought of thought. Tranquil brightness. The soul is in a manner all that is: the soul is the form of forms. Tranquillity sudden, vast, candescent: form of forms. (U 30–31)

Nutně to tedy bude pohyb, skutečnost možnosti jako takové. [...] Myšlenka je myšlenka myšlenky. Pokojný jas. Svým způsobem je duše všechno, co je: duše je forma forem. Náhlý mohutný oslnivý pokoj: forma forem. (O 28)

Pohybem se uskutečňuje přechod mezi možným a skutečným. Duše je tímto pohybem: jako ruka je nástroj nástrojů, jelikož nástroj nabývá své možnosti až tehdy, když jej uchopí ruka, tak duše je podoba všech podob; podoby mohou existovat jako podoby jen tehdy, když existuje něco, co je může nahlížet. Štěpána, zdá se, toto místo přivádí do vznešeně klidného stavu, jako by ho oslňovala záře oněch slov, která říkají více, než teologicky motivované spekulace. Když také vzápětí začne jeden z jeho žáků odříkávat křesťanský text, Štěpán jej ihned vyzve, ať obrátí list. Aristotelův text říká, že setkání s podobami

umožňuje poznat sebe samé; tím, že máme zkušenost s okolním světem, máme zkušenost i o sobě. A vskutku, Štěpán si na ono místo vzpomene i později během dne v knihovně:

Every life is many days, days after day. We walk through ourselves, meeting robbers, ghosts, giants, old men, young men, wives, widows, brothers-in-love. But always meeting ourselves. (U 273)

Každý život se skládá z mnoha dnů, den po dni. Procházíme sami sebou, potkáváme zloděje, duchy, obry, starce, mladíky, vdané ženy, vdovy, švagry. Jenže to pořád potkáváme sebe. (O 166)

A hned vzápětí kritizuje křesťanské pojetí světa s posmrtným životem:

The playwright who wrote the folio of this world and wrote it badly (He gave us light first and the sun two days later), the lord of things as they are whom the most Roman of catholics call *dio boia*, hangman god, is doubtless all in all in all of us, ostler and butcher, and would be bawd and cuckold too but that in the economy of heaven, foretold by Hamlet, there are no more marriages, glorified man, an androgynous angel, being a wife unto himself. (U 274)

Dramatik, který napsal folio tohoto světa, a to špatně (napřed nám dal světlo a teprve za dva dni slunce), pán všeho, co jest, jemuž nejřímanštější katolíci říkají *dio boia*, katanský bůh, je ve všem všudy v nás všech, pacholek i řezník, a byl by taky kuplíř i paroháč, jenže podle nebeského zřízení, jak je předpověděl Hamlet, v nebi se už nikdo nevdává a nežení, oslavený člověk, androgynní anděl je tam sám sobě chotí. (O 166–167)

Aby mohlo být světlo, musí nejprve existovat něco, co jej umožňuje, co je jeho zdrojem, tedy slunce. Zdá se to být triviální poznatek, ale v Bibli opravdu nejdříve vznikne světlo a až třetí den těleso, které osvětluje zemi. Jestliže podle Aristotela teprve duše jako subjekt, který nahlíží, umožňuje, aby nahlížené mělo svou podobu, pak idea obecnin, a tím i nutně Boha, bude vyžadovat naši představu. A tak dramatik píšící folii tohoto světa je ve všem všudy v nás, jelikož pouze z toho, co sami jsme, můžeme ztvárnit jeho obraz. Jak uvádí jiný řecký filosof, kdyby měla prasata boha, měl by prasečí podobu.

Pro Štěpána se zdá být obecná existence esencí jako takových něčím smyšleným, pouhou konstrukcí, a daleko častěji se v úvahách vrací k Aristotelovi. Ačkoliv je z textu patrné, že má k jeho nauce blíže, nepřejímá ji, bere si z ní pouze nutnost zkušenostního setkání, nutnost vlastní účasti subjektu při konstituci věcí. Štěpánovi úvahy vrcholí na známém místě v knihovně:

In the intense instant of imagination, when the mind, Shelley says, is a fading coal, that which I was is that which I am and that which in possibility I may come to be. So in the future, the sister of the past, I may see myself as I sit here now but by reflection from that which then I shall be. (U 249)

V prudkém okamžiku obraznosti, když je mysl, jak říká Shelley, doutnajícím uhlíkem, co jsem byl, je to, co jsem a co možná budu. A tak možná v budoucnosti, sestře to minulosti, jednou uvidím, jak tu sedím, pouhým obrazem toho, co potom budu. (O 52–153)

Co jsem, je to, co jsem byl a co možná budu. Dává to nějaký smysl? Není to spíše parodie na spekulativní vyumělkovanost a do jisté míry pošetilost teoretického nazření matematicky nevypočitatelných skutečností? Abychom dokázali, že to Joyce myslí vážně, odbočíme k následující úvaze, v které se pokusíme tuto citaci promyslet na základě fenomenologické metody. Vede nás k tomu skutečnost, že podobný myšlenkový směr, zabývající se časem, najdeme v samotném centru fenomenologické filosofie.

Jak jsme již zmínili, fenomenologii jde zejména o prozkoumání a stanovení pevných základů toho, jak jsou věci konstituovány; chce si činit nárok na to být principem principů, který by mohl být závazný universálně. To, o čem můžeme bezpečně říci, že je pro všechny žijící tvory společné, aniž bychom předpokládali nějakou tezi, je vnímání. Smyslové vnímání je základní vrstvou zkušenosti, kterou můžeme bezpečně verifikovat (Patočka 2008, 207). Vnímání znamená jistým způsobem předmětnost prožívat, věc vždy vnímáme v jejích životních vztazích, tj. jaké možnosti pro nás představují.⁴⁷ Vnímání tak má charakter přítomnosti, odbývá se v čase, tato přítomnost je však daleko komplikovanější, není pouhé teď: konkrétní přítomnost tvoří retence a protence, tedy na jedné straně pozdržení toho, co uplynulo a na druhé straně korelativní očekávání (208). Takto chápaný čas není tím, co známe jako přírodní čas, jež ubíhá jako kontinuální série okamžiků, ale původním děním, které v sobě v nerozlučné jednotě drží všechny tři momenty retence, prezentace a protence – zadržování, zpozorování a očekávání jsoucna. Tento původní čas, který je netematický, pak teprve utváří horizont možného dění, „jež veškeré děje světové teprve umožňuje“ (209).

Vrátíme-li se zpět k Joyceovi a posoudíme-li výše citovanou ukázkou z pozice fenomenologie času, kterou jsme stručně představili, pak se zdá, že obě úvahy se takřka kryjí. I u Joyce vidíme snahu upozornit na jinak chápaný čas, snahu vyjádřit, jak se všechny tři momenty, minulost, přítomnost, budoucnost, doslova slévají v jedno dění. Jenže takovéto konstatování nám stále ani v nejmenším nenabízí možné řešení v prvotně stanovené otázce, zdali vnímáme již předem hotové ideje nebo zdali se na nich sami nějak podílíme. Pokusme se proto ještě chvíli sledovat Patočkovy úvahy.

⁴⁷ Židli kupříkladu vnímám tak, že si na ni mohu sednout, nebo je rozviklaná, tak si na ni nesesdnu, či mi překáží atp.

Když jsme s původním časem zajistili horizont, v jehož rámci je vnímání teprve možné, ocitli jsme se tím současně na dně subjektivity, jelikož původní plynutí času je v základě všeho vědomí. Proto může Patočka tvrdit, že naše zkušenostní setkání předpokládá tvořící subjektivitu a může proto vyjít od aktivního rázu našeho vnímání, které se odráží v tendencích, pomocí nichž se vztahujeme ke skutečnosti (212). Tyto tendence mimo jiné umožňují, že existuje rozdíl mezi centrem a pozadím naší pozornosti a že se tento vztah může měnit. Nebudeme zde dále rozvádět typy těchto tendencí (dispoziční, komunikativní), důležité je pro nás to, že „tendence může být upokojena pouze subjektem, skrze nějaký bezprostřední aktivní styk s okolím“ (213), tedy kinesteticky, vykonáváním pohybu v prostoru. Konstituce vnímané věci se tak odehrává na podkladě individuálních tendencí, které si každý přináší s sebou, čímž jsou praktického rázu. Věci tak mají pro nás vždy svou životní funkci, nejsou jen kvalitativním schématem, ale vždy „virtualitami působení“. Zde leží pro nás nejdůležitější bod celé úvahy: věci se konstituují svou funkcí, tím, jak na nás působí, přičemž toto působení není „projekcí vnitřních stavů subjektu do prezentovaných aspektů; původně vidíme, pozorujeme působnost na věcech samých; nůž, který nekrájí a nemůže krájet za žádných okolností, je ovšem jenom zdánlivý nůž, poněvadž mu chybí funkce podstatně konstituující věc“ (218).

V takto hrubém nastínění fenomenologie času a konstituce vnímané věci na kinestetickém podkladě se opět ohlašuje již dříve zmíněný postulát chápat věci nikoliv jako představené, ale tak, jak se nás týkají. Lze namítnout, že se pak dostáváme do oblasti pouhé funkcionality věcí, v níž můžeme podlehnout sklonu vnímat je čistě pragmaticky z hlediska jejich užitku pro ten který subjekt, což nutně musí vyústit v solipsismus. Pokud hovoříme o tvořící subjektivitě, je to námitka jistě relevantní, přesto se s ní lze vypořádat. Fenomenologie totiž tvrdí, že ačkoliv se konstituce věci ve vnímání zakládá na subjektivitě, která je podložím pro všechno zkušenostní setkání, není to subjekt samotný, který by do věci vnášel její působnost, danou předmětnost subjekt nekonstruuje na základě svých vnitřních stavů, ale konstituuje, spoluutváří, a to tím, že vychází od věci samotné, že ji nechává vyjevit, že je jí osloven, vyzván k tomu, aby ji uchopil tak, jak se mu nabízí.

V této tezi nacházíme nejvěrohodnější a rovněž nejpodstatnější důkaz, když hovoříme o spřízněnosti Joyceovy tvorby s těmito úvahami. Že se z naší strany nejedná o anachronismus nebo čistou spekulaci dokládá skutečnost, že téma epifanie je bytostně přítomno již v Joyceově rané prozaické tvorbě, v *Dubliňanech* (*Dubliners*, 1914) a

v *Portrétu umělce v jinošských letech* (A Portrait of the Artist as a Young Man, 1916).

Právě v prvotní verzi *Portrétu*, jež vznikala mezi lety 1901–1906, čteme následující:

This is the moment which I call epiphany. First we recognise that the object is *one* integral thing, than we recognise that it is an organised composite structure, a *thing* in fact: finally, when the relation of the parts is exquisite, when the parts are adjusted to the special point, we recognise that it is *that thing* which it is. Its soul, its whatness, leaps to us from the vestment of its appearance. The soul of the commonest object, the structure of which is so adjusted, seems radiant. The object achieves its epiphany. (SH 190)

Takovýto okamžik nazývám epifanií. Nejprve rozpoznáme předmět jako *jeden* celek a poté jako složenou, organizovaně uspořádanou strukturu, tedy jako *věc*: a nakonec, když se nám ozřejmí vztah jednotlivých částí, když získají určitou specifickou míru, pak rozpoznáme, že se jedná o *tu kterou věc* tím, čím jest. Zpoza háv vnější podoby na nás vykukne její duše, její covitost, že se nám i ten nejběžnější předmět, tím, jak je uspořádán, zdá být oslnivý. V tu chvíli předmět dosahuje své epifanie.

Když je mysl jako „doutnající uhlík“, v tomto výboji ducha má schopnost nahlédnout, uchopit věc tak, jak je, v její celistvosti, doslova ze všech stran (all-rounded). V tomto okamžiku člověk rozpoznává nutnost toho, že něco je tím, čím jest; poznává podstatu dané věci, ale ne ve smyslu vnitřního složení, nýbrž podle vzájemných vztahů, vazeb všech částí a jejich uspořádání v rámci celku. A Joyce právem zdůrazňuje, že to nejsme my, kdo by na věc vrhal světlo a tím umožnil její epifanii, právě naopak, je to vždy předmět (object), který dosahuje své epifanie, tedy vyjevení. Tuto skutečnost nejvyšší důležitosti koneckonců prozrazuje samotné slovo „epifanie“. Zaměříme-li se důkladně na jeho původ a význam, zjistíme, že pochází z řeckého $\epsilon\pi$ (na) a $\phi\alpha\iota\nu\omega$ (ukázat). Víme však, že pro ukazování je znám v řečtině ještě jiný pojem, $\delta\epsilon\iota\kappa\nu\mu\iota$, znamenající doslova „ukazovat na něco“. Přihlédneme-li pak k tomu, že sloveso $\phi\alpha\iota\nu\omega$ má také mediální tvar $\phi\alpha\iota\nu\epsilon\sigma\theta\alpha\iota$ (ukazovati se), lze vytušit, že epifanie není ukazováním na něco, nýbrž ukázáním sebe sama, odkrytím. Věc tak, jak je, je v epifanii přinesena na světlo, vstupuje v odkrytost. Jen pokud se věc nechá přijít, pokud se sama nechá vyjevit, pak je možné ji vpravdě uchopit, pak je možné ono prozření, jak slovo epifanii běžně chápeme, tedy okamžik výjevu smyslu, skutečného nazření věci.

V tomto duchu lze také anticipovat možné řešení filosofické otázky, kterou měl Joyce na mysli. Spojíme-li formální rozvržení *Odyssea*, jež samo o sobě představuje významuplnou rovinu, metodu uměleckého ztvárnění i dílčí obsahová vyjádření, pak se nám dle našeho soudu podkrývá směr, v němž hledat možné řešení. Podobně jako fenomenologie ukazuje se být jakousi střední cestou, syntézou mezi metafysikou a

naturalismem, mezi spekulativností, mnohdy až mystického charakteru, člověku na míle vzdálené a utilitárnosti, jež člověka naopak vězní v hradbách kauzality. Chce vycházet z reálného zkušenostního kontaktu s věcmi, ale odmítá zobrazovat je tak, jak se zdají být z perspektivy vnímajícího subjektu, odmítá je spoutat do předem připravených subjektivních rámců, a snaží se nechat věc samu vyloupnout. Trefnými slovy Russela, jedné z postav vystupující v *Odysseovi*:

The movements which work revolutions in the world are born out of the dreams and visions in a peasant's heart on the hillside. For them the earth is not an exploitable ground but the living mother. The rarefied air of the academy and the arena produce the sixshilling novel, the music-hall song, France produces the finest flower of corruption in Mallarmé but the desirable life is revealed only to the poor of heart, the life of Homer's Phæicians.
(U 238–239)

Hnutí, vyvolávající ve světě revoluce, se rodívají ze snů a vidin v srdci pohorského sedláčka. Země jim není těžká půda, ale živoucí matka. Zřídly vzduch akademie a arény plodí šestišilinkový román, kabaretní odrhovačku, v Mallarméovi plodí Francie výkvět zkaženosti, jenom těm, kdo jsou chudí srdcem, se však zjevuje žádoucí život, život homérských Fajáků.
(O 146)

Žádoucí život je život homérských Fajáků, život těch, pro něž není země bezbarvá hmota, objekt, jehož se lze zmocnit, nýbrž živoucí matka, plodivý princip, jež umožňuje zrod věcí. Jak známo, Řekové používali pro označení přírody příhodného slova φύσις, vzcházení, sbírání se k něčemu. Takový vztah je nutně dialogem, neboť se vždy vzchází od něčeho k něčemu. Opravdové epifanie jako by mohli dosáhnout pouze ti, pro něž vztah k předmětnosti je rozhovorem, rozhovorem dvou rovnocenných stran, vzájemně se potřebujících. Smysl dané věci sám o sobě neexistuje, nýbrž je závislý na kontaktu s člověkem, jen díky němu je povolán k existenci, ale člověk sám musí být nejdříve přivolán. Tento proces, dění, nelze tematizovat, probíhá nevědomě, ale lze se domnívat, že je oním mystickým statkem, onou nereflektovanou nicotou, nejistotou, nepravděpodobností, na níž je postaven žitý svět. A takovýto výboj ducha, výboj umožňující vnímat jsoucno jako diafan, jímž proniká posvátné, musel stát i na počátku náboženského vnímání světa, jak nás upozorňuje Joyce:

Fathrehood, in the sense of conscious begetting, is unknown to man. It is a mystical estate, an apostelic succession, from only begetter to only begotten. On that mystery and not on the madonna which the cunning Italian intellect flung to the mob of Europe the church is founded and founded irremovably because founded, like the world, macro- and microcosm, upon the void. Upon incertitude, upon unlikelihood. (U 266)

Otcovství ve smyslu vědomého zplození je neznámo člověku. Je to mystický statek, apoštolská posloupnost od jediného zploditele k jedinému zplozenému. Na tomto tajemství a ne na madoně, kterou zchytralý italský rozum hodil evropskému davu napospas, je postavena církev, tak jako svět, makrokosmos i mikrokosmos, na nicotě. Na nejistotě, na nepravděpodobnosti. (O 162)

Jestliže byla v předchozím oddíle řeč o některých stěžejních aspektech řeckého myšlení, v této kapitole nazvané „Moderní myšlení“ jsme chtěli ukázat, jakým způsobem se Joyceova modernistická metoda uměleckého ztvárnění vrací ke kořenům řeckého ducha a jak lze onu snahu interpretovat z hlediska tehdejšího smýšlení.

Příznačným prvkem pro moderní, ale i avantgardní postupy v rámci uměleckého ztvárnění – s tím nutně souvisí i jejich experimentální povaha – bylo odmítnutí předem připravených a konvencí ustálených paradigmat, a to za účelem vztahovat se k předmětnosti jiným způsobem, a to ne tak, jak si ji subjekt sám představuje (vizualizuje), ale tak, jak se mu sama jeví. Tento metodologický požadavek jsme pak nazvali přívlastkem „ontologický“.

S krátkým exkursem do kubistické estetiky a rozborem *Odyssea* jsme poukázali na moderní aspekty Joyceova uměleckého ztvárnění, o nichž si však myslíme, že utváří i podstatnou část celého modernistického hnutí. Třebaže se může zdát, že působí chaoticky a že chtějí pouze reflektovat zmechanizování světa, sledují důsledně etický požadavek. Deformace a rozklad reality na elementární části, polyperspektiva zvýznamňující všechna hlediska a hmatový prostor zdůrazňující taktilní vnímání: významová rovina těchto aspektů se sbíhá v otázce universalit, tedy v otázce základních principů vnímaného světa, o jejíž možné rozřešení se Joyce pokusil. Možný směr tohoto řešení jsme antcipovali hrubým nástinem fenomenologických úvah. Nejen na jejich podkladě pak vyplynulo, o jaký nový princip v rámci vnímání skutečnosti Joyceovi šlo: zachytit věci tak, jak jsou ve své podstatě, jak bytují, znamená nechat je přijít na světlo (epifanie), znamená zachytit je ze všech stran (polyperspektiva) a tak, jak je známe, jak se nás týkají (hmatový prostor).

3. OPLAKÁVÁNÍ FINNEGANA

3.1. Úvod do OF

Po dokončení a vydání *Odyssea* začíná Joyce po více než roční přestávce (1923) práci na textu nové knihy, jež jej bude zaměstnávat bezmála po následujících sedmnáct let. Už jen tato skutečnost dokládá mimořádnou hutnost a myšlenkovou náročnost tohoto díla, jemuž byla v rámci české literárně-kritické scény věnována doposud jen minimální pozornost: několik kusých a značně obecných zmínek lze najít v práci *Modernisté. Eliot, Joyce, Woolfová, Lawrence* od M. Hilského, dále v úvodním eseji M. Butora, zveřejněném s českým překladem kapitoly *Anna Livia Plurabella. Fragment z Díla v zrodu*, a ve statích „Slovanská slova v *Plačkách nad Finneganem*“ P. Škrabánka a „Osobnost Jamese Joyce“ od A. Hoffmeistera, které vyšly časopisecky (*Souvislosti* 2/2002). Pro lepší orientaci a vhled do díla tak nejprve uvádíme souhrnný popis postav, struktury a rovněž i schematický rozvrh dějové linie.

3.1.1. Postavy

Na více než 600 stranách *OF* lze najít velké množství rozmanitých, navzájem se prolínajících postav. Pro Joyceovu metodu je však příznačné, že většina z nich představuje důmyslnou variaci téhož, a tak nepřekvapí, když se nám podaří identifikovat šest základních postav.

Jak napovídá samotný název, první postava, se kterou se čtenář setkává, je Tim Finnegan. Finnegan původně vystupuje ve starém irském kupletu *Finnegan's Wake* (Oplakávání Finnegana) jako přidavač na stavbě. Jelikož nemá daleko ke sklence whiskey, jednoho dne se připitý zamotá, spadne ze žebříku a rozbije si hlavu. Při oplakávání jeho těla, které mívalo v Irsku ráz bujarého pohoštění, se na Finnegana převrhne láhev whiskey a ten posléze obživne a přidá se do kola k ostatním tancujícím.

Původní vrstva reprezentovaná irskou hospodskou písní však nabízí i další analogie: téma pádu a vzkříšení bude hlavním tématem Joyceova sedmnáctiletého snažení a jméno Tima Finnegana poslouží Joyceovi nejen jako postava písně, ale i jako daleko obecnější charakteristika koloběhu „fin“ (konec) a „again“ (znovu). Rovněž je příznačné, že

posvátná symbolika, kterou reprezentuje znovuzrození, vychází z lidového, světského prostředí, jako by nová posvátnost měla vycházet z bezprostřednosti běžného každodenního života. Právě myšlenka profánního jako možné obrody sakrálního, jež je již patrná v *Odysseovi*, zde bude znovu velkým tématem.

Postava Finnegana je obsahem celé první epizody úvodní knihy, na jejím konci ji pak střídá nová postava:

the man, Humme the Cheapner, Esc, overseen as we thought him, yet a worthy of the naym, came at this timecoloured place where we live in our paroqial fermament one tide on another, with a bumrush in a hull of a wherry, the twin turbane dhow, *The Bey for Dybbling*, this archipelago's first visiting schooner, with a wicklowpattern waxenwench at her prow for a figurehead, the deadsea dugong updipdripping from his depth,...

(FW 529)

člověk, hudrovačný Humme Chytrák, Esc, střežen jak jsme si jej mysleli, ba přesto hoden břejmena, přivandroval sem, na naše místo kolorované časem kde žijem ve farovroucím klidu příliv za přílivem, na dřevěné dhau, *Bej for Dybbling*, vpředu s galionovou dívkou wicklowských půvabů, první dvojstěžník co kdy brázdil hlavní moře, dugong vynořkapkující z hlubin mrtého moře,...

Téměř mytický příchod předznamenává důležitost této postavy, s kterou se ponejvíce setkáváme pod jménem Humphrey Chimpden Earwicker. Na jiných místech však narazíme na různá variovaná pojmenování, jako např. Here Comes Everyone (Kdožkolivěk) nebo Haveth Children Everywhere, čímž je naznačeno, že se jedná o jakýsi archetyp, praotce, jehož potomci jsou rozeseti po celém světě. Jako původní člověk však s sebou také nese vinu prvotního hříchu a vyhnání z ráje, za nějž je odpovědný (FW 29).

První jméno Humprey totiž symbolizuje vinu: skládá se ze slov „hump“ – hrb, na němž vláčí břemeno své viny – a také z názvu postavy Humpty Dumpty (Valihrach), která opět odkazuje k tematice pádu. Druhé jméno Chimpden sestává z „chimp“ (neformální označení pro šimpanze) a „den“ (doupě, nora), tedy místo plné šimpanzů jako předchůdců člověka; a poslední Earwicker v sobě pojímá „earwig“ (škvor), nebo také „Eire“ (název pro Irskou republiku). Irsko je známé svou pohostinností, není tedy divu, že HCE je hostinský jedné hospůdky na předměstí Dublinu. Je rovněž možné, jak dodává J. Campbell, že slovo „earwig“ může odkazovat k egyptskému posvátnému skarabeovi, který byl přikládán do sarkofágů jako symbol reinkarnace. Výslovnost jména Earwicker je podobná slovu „awaker“ (ten, kdo budí), což poukazuje na význam vzkříšení (Campbell 2003, 196). Jestliže v hebrejské tradici zastupuje jméno vždy nějaký úkol (ve Starém zákoně jsme svědky toho, že se jména jedné osoby mohou měnit), jméno HCE je

jím je doslova nabité: jako praotec je zástupcem celého lidstva, jako Adam ten, kdo nese vinu za vyhnání z ráje, jež však může být posléze vykoupena: „O fœnix culprit! Ex nicky low malo comes mickel massed bonum“ (FW 23) (Ó fœnix culpa! Ex luciper dies fit, ex malo bonum fit).

Ženský aspekt, aspekt vœrnosti, skromnosti a plodné síly ztvárňuje Anna Livia Plurabella. Anna Livia odkazuje k řece Ana Liffey, jež protéká Dublinem, přízvisko Plurabella pak implikuje mnohost krásy, mnohost pœitoků, jež se do ní jako řeky vlévají a přináší dynamický, nikdy neutuchající element života. Iniciály ALP, jak si všímá Hugh Kenner, mohou rovněž odkazovat k německému „Alptraum“ (noční můra), anebo k posvátné řece Alph, jež podle Coleridge protéká krajinou snů (Kenner 1987, 285).

Podobně jako HCE, jenž v průběhu vyprávění splývá se spícím obrem nebo se zjevuje v podobě Adama, Noema či krále Marka, i ALP se proměňuje a na různých místech vystupuje jako Eva, Belinda, Kate, Isis, vždy podle toho, v jaké fázi života se nachází. Když jako malý potůček pramení ve Wicklowském pohoří, jeví se jako bezstarostně tancující dívka, když později protéká kolem Earwickerovy hospůdky v Chapelizodu na předměstí Dublinu, vystupuje jako matrona starající se domácnost, a když protéká samotným Dublinem, bere na sebe podobu staré, notně strhané služebné, která s sebou odnáší všechnu špínu města, až konečně ústí do moře, kde zaniká. Koloběh vody však způsobí, že znovu obživne, v podobě mraku se přesune nad Wicklowské pohoří a po dešti se opět objeví jako řekyproud, který nás unáší na místo přidělené osudem:

riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs. (FW 3)

řekyproud, kolem Adama a Evy, od klikatých vod po klidné ústí zátoky, unáší nás vlnkami neměnného vicoběhu zpátky k Howth Castle a Ekolí.

Vzájemná opozice mezi Earwickerem a jeho ženou Annou Liviou, opozice mezi mužem a ženou, mezi nahromaděnou energií (spící obr) a mohutností, jež ji proměňuje v život (řeka), mezi aristotelovským δύναμις a ἐνέργεια, nachází svůj zrcadlový obraz v postavách jejich potomků. Earwicker a Anna Livia mají dva syny, kteří ponejvíce vystupují pod jmény Shem a Shaun, a jednu dceru, Iseultu, ta však rovněž vystupuje i v roli svého alter ega, čímž je symetrie úplná.

Shem, jehož přízvisko zní „the Penman“ (Písmář), se rovněž objevuje pod jmény Glugg, Dolph nebo Jerry. Shem je introvert, setkáváme se s ním jako s oduševnělým, kontemplativním intelektuálem, spisovatelem, jenž objevuje zakázané. Podobně jako

umělec v moderní společnosti (v této postavě se odráží silné autobiografické prvky), i on zůstává nepochopen a odmítnut, „proklet“ veřejným míněním jako vydědělec: „O! the lowness of him was beneath all up to that sunk to! (FW 171) (Ó! svou nízkostí nížil se níž než kam kdy vůbec sníženo!).

Shemův bratr Shaun s přízviskem „the Postman“ (Listonoš) ztvárňuje jeho pravý opak. Je to „the fine frank fairhaired fellow of the fairytales“ (FW 220) (pěkný, plavovlasý, přátelsky pravdomluvný pohádkový parademan), ekonomicky úspěšný, sebevědomý mladý muž oblíbený ženami, jenž si svou vypočítavostí vždy dokáže najít způsob, jak se mít dobře. Jeho dalšími jmény jsou Chuff (od „chuffed“ – šťastný jako blecha), Kev, Jaun (Don Juan), Yawn, během příběhu vystupuje v rolích patřičně majetného obchodníka nebo politického orátora, který demagogicky zvěstuje příchod nového pořádku (Yawn – „Jaun“ + „dawn“ (úsvit)). Jestliže Shem obývá Mont Salvat, příznačným místem pro Shauna je Tinseltown.

Postavy a jejich proměny:

1. Tim Finnegan
2. H.C.E. – Humphrey Chimpden Earwicker, Here Comes Everyone, Haveth Children Everywhere, Adam, Noe, Král Marek, Persse O'Reilly
3. ALP – Anna Livia Plurabella, Eva, Belinda, Kate, Isis
4. Shem – Glugg, Dolph, Taff, Jerry
5. Shaun – Chuff, Kev, Jaun, Yawn, Tristan, Butt
6. Iseult – Isobel, Izod, dělí se také na osmadvacet dívek (dny lunárního měsíce) nebo sedm barev duhy

3.1.2. Synopse⁴⁸

OF se skládá ze čtyř knih o celkovém počtu sedmnácti kapitol. Struktura jednotlivých knih kopíruje dějinný cyklus tří věků, jehož autorem je italský filosof 18. století Giambattista Vico. Podle Vica se dějiny opakují, s poslední fází se tak lidstvo opět ocitá tam, kde bylo samo svědkem svého zrodu. Epochy, jež Vico uvádí ve svém stěžejním díle *La Scienza Nuova*, jsou následující: (I) věk theokratický, (II) věk héroů a (III) věk demokratický. Tento model *corso – ricorso* Joyce důsledně sleduje a přidává k němu navíc čtvrtou knihu, která ztvárňuje samotný návrat (*ricorso*). Tematicky tak lze uchopit strukturu *OF* následovně: Kniha I – zlatý věk, doba praotců, kteří v podobě blesku spatřovali hlas boha a v pohoří spícího obra; Kniha II – stříbrný věk, doba aristokratická, v níž vystupují synové jako zástupci elitářské vrstvy (viz studium *Trivia* a *Quadrivia* v kapitole II, s. 260–308); Kniha III – bronzový věk, doba demokratická, v níž je všem umožněno vlastnit majetek a v níž je příznačná nadvláda trhu a politického pletichaření, proto se zde objevují postavy obchodníka nebo politického řečníka; Kniha IV – *ricorso*, návrat k počátku, k původnímu věku, „when Head-in-Clouds walked the Earth“ (*FW* 18) (kdy nebetyční rozenci Země směli kráčet světem).

[I-I] První kapitola se otevírá zmínkou o proudu řeky, která přitéká z Wicklowského pohoří směrem na jih a postupně nás přináší k hradu Howth, nacházejícího se na dublinském předměstí. V originále stojí „Howth Castle and Environs“, což svými počátečními písmeny přivolává Earwickerovo jméno HCE. Příběh dále zmiňuje Finnegana a jeho pád, lze rozpoznat i mírně nesourodé útržky, které zachycují zedníka při práci (s. 4), městský ruch (s. 5), pohřeb (s. 6), procházku parkem (s. 7) či návštěvu muzea (s. 8). Ocitáme se teprve na začátku spánku, situace se proto jeví vcelku srozumitelně a rytmus vět je plynulý. Postupně se však srozumitelnost čím dál více zatemňuje, slova jako by se počínala halit do mlhy, takže situace, vztahující se k bezprostředně skončenému dni, se vzdalují a na jejich místo nastupují starší vzpomínky a události: propadáme se hlouběji do noci a do skrytých, avšak přítomných vrstev nevědomí: tak se například zjevují dvě archaické postavy, Mutt a Jute, Mutt jako původní obyvatel, Jute jako turista s germánským přízvukem, symbolizující skandinávské nájezdníky:

⁴⁸ Následující pasáž čerpá zejména z exegetických prací H. Kennera a J. Campbella, viz bibliografie.

Mutt. — Ore you astoneaged, jute you?

Jute. — Oye am thonthotstrok, thing mud. (FW 18)⁴⁹

Mutt. — Ohromitý were, odkade jestve horor tvoj?

Jute. — Ek ben Thoramor von Donners, tak?

[I-II] Na konci první kapitoly je mysticky ohlášen příchod HCE, v druhé se pak dozvídáme o jeho původu a také o příčině jeho „viny“. Věty se rozrůstají do nekonečného toku, s nimiž se propadáme do dřívějších dob, do blažených míst předhříšné edenské zahrady (prefall paradise peace, s. 30), odkud HCE pochází. V rajske zahradě, nyní dublinský Phoenix Park, sledujeme Earwickerovo údajné obtěžování dvou dívek, jež je terčem veřejného zostuzení a zdrojem viny, kterou nese na svých bedrech. V závěru vrcholí kapitola baladou Persse O'Reillyho (Ballad of Persse O'Reilly, s. 44–47).⁵⁰ Jednou z narážek je samotné francouzské jméno, které odkazuje na anglo-normanský vpád do Irska ve 12. století:

Sweet bad luck on the waves washed to our island
The hooker of that hammerfast viking
And Gall's curse on the day when Eblana bay
Saw his black and tan man-o'-war. (FW 46)

Proklet na věky věků sladkobolný den,
Šeplavé vlnky, jež okouzly vikingský sen
A dračím veslicím udaly směr,
S nímž temný válečník vkročil na Eirénskou zem.

Na samotném konci balady se chlípné provinění mění v obecnou vinu a na Earwickera se snáší vina za všechny neduhy:

And not all the king's men nor his horses
Will resurrect his corpus
For there's no true spell in Connacht or hell
(bis) That's able to raise a Cain. (FW 47)

A žádná prosba ani rozkaz přísný
Jeho tělo nevzkřísí
Neboť peklo ani Connacht nezná kouzelnou moc
(bis) Co dokáže odčinit Kainovu zlost.

⁴⁹ Thor – severský bůh hromu; Thingmote – ze staronorského „þing“ (sněm, shromáždění), odtud anglosaské „folkmete“, později „folk meeting“ (lidové shromáždění).

⁵⁰ „Perce-oreille“ je francouzský ekvivalent pro „škvor“ (earwig).

[I-III] Jelikož veřejné mínění nikdy neodpouští, Earwickerův skandál se ho stále drží, a to i přesto, že je to dávná minulost. Balada zamořila vzduch jízlivými pomluvami, vytvářející doslova nakupená mračna prudce jedovatých účinků (a poisoning volume of cloud barrage, s. 48). To se rovněž odráží ve spletnosti a neprostupnosti textu, v němž postupně vystupují různé postavy, aby se vyjádřily k neblahé události. Dozvídáme se tak o tom, jak byl Earwicker uvězněn, souzen a nakonec uznán nevinným. Veřejnost si však, jak už je tomu zvykem, o Earwickerově vině myslí své a pronásleduje jej. Earwicker utíká do skleníku, aby se před nimi uchránil, skrz klíčovou díрку musí čelit spršce výhružek, které se na něj valí z úst nezvaného návštěvníka z amerického středozápadu a které trvají přesně od půl dvanácté do dvou hodin odpoledne.⁵¹ Na Earwickera mezitím padnou dřímoty. S postupným pronikáním do stále hlubšího spánku věci ztrácejí svou hmotnost a vzdalují se. Rytmus vět se zpomaluje, stejně jako tempo zklidňujícího se dechu:

Liverpool? Sot a bit of it! His braynes coolt parritch, his pelt nassy, his heart's adrone, his bluidstream acrawl, his puff but a piff, his extremities extremely so: Fengless, Pawmbroke, Chilblaimend and Baldowl. Humph is in his doge. Words weigh no more to him than raindrops to Rethfernham. Which we all like. Rain. When we sleep. Drops. But wait until our sleeping. Drain. Sdops. (FW 74)

Žije nuzně? Tak vlochu. Jeho bídný hykot brukot mukot, rány zmokvavé, srdce zteřelé, tepny zdrclené, jeho dech jen nepatrný síp, a končetiny na konci sil: bezvládné, zsinalé, koravé křivdule. Humph na dřímotném lóži. Slova mu neváží víc než rathfernhamským déšť. Což se nám líbí. Déšť. Když spíme. Kap. Jen počkat na usnutí. Kvap. Už sslábnoucí. Sdapp.

[I-IV] V další části se nám odhalují myšlenky, které Earwickerovi probíhaly hlavou, zatímco čelil všem hrubostem. V textu se objevuje symbol rakve, podobně jako Finnegana stihl Earwickera pád, který rozpoutal válečnou vřavu. Následuje posmrtný soud, v němž se poprvé objevují Earwickerovi synové, Shem a Shaun. Vinu, kterou zdědili, nenesou jen jako jisté znamení, nýbrž sami mytologicky prožívají události svého otce, u soudu tak vzájemně vystupují jako svědci i obžalovaní. Všichni očekávají jistý dopis, v němž jsou zachyceny veškeré dějiny lidstva. [I-V] Ten je podstoupen vědecké analýze zkoumající jeho původ a historii názvů, pod nimiž byl nacházen na rozličných

⁵¹ V časovém údají zaznávají číslovky 11, 30 a 2, pokud je spojíme dohromady, dostaneme číslo 1132, objevující se v textu i na mnoha jiných místech v podobě adresy, datumu nebo čísla zákona. 32 je rychlost volného pádu, J. Cambell rovněž upozorňuje, že číslovka 11:32 může symbolizovat příslušné místo v Epištole Sv. Pavla k Římanům, jež zní: „Zavřel zajisté všechny Bůh v nevěře, aby se nade všemi slitoval“. Verš hovoří o *felix culpa*, šťastné vině, díky níž je možné vykoupení. V *OF* se *felix culpa* častokrát objevuje v obměněné podobě, lze tedy s Campbellem souhlasit, že tato symbolika je pro význam *OF* stěžejní (srov. J. Campbell, *Mythic Worlds, Modern Words*, s. 132–133).

místech různých dějinných údobí; následuje [I-VI] série hádanek, v nichž jsou dopodrobna rozebírány jednotlivé postavy, které v něm vystupují. Ve formě podobenství „The Mookse and the Gripes“ (Jak Loska Lišák potkal trpkého Hrozénka) se zde rozvíjí stěžejní téma vzájemné opozice Earwickerových synů, která svým odkazem k rozkolu mezi katolickou a pravoslavnou církví symbolizuje propast mezi západním a východním myšlením. Tento rozkol, bytostně přítomný v protikladných povahách Shema a Shauna, lze považovat za jakési epicentrum dějinných nesvárů.

Shem, převzavší vinu, je předmětem následující epizody [I-VII], v níž se pomocí různých transformací pojednává o konfliktu mezi Shemem a Shaunem, jakož i o dějinných epochách Irska. Obě protikladné postavy nakonec obejmě jejich matka, ALP, jež doslova přitéká na konci kapitoly:

our turfbrown mummy is acoming, alphilla, beltilla, ciltilla, deltilla, running with her tidings, old the news of the great big world, [...] little oldfashioned mummy, little wonderful mummy, ducking under bridges, bellhoping the weirs, dodging by a bit of bog, rapidshooting round the bends... (FW 194)

už se k nám řine naše rašelinově hnědá muminka, alpaila, beltilla, citaila, deltilla, nesouc plávě ošlé zprávy ze všech koutů oblovitého světa, [...] naše drobounká muminka, staromódně splýlající muminka, tu kačící se pod mosty, tu liftbójující přes jezy, tu s fištrhonem obkličující slín, tu kolem meandru střelhbitě mizící stín...

A proud řeky nás unáší dál [I-VIII]. Dvě pradleny, každá na opačném břehu řeky, perou špinavé prádlo a přitom tlachají o tom, co se událo ve Phoenix Parku. S přibývajícím prádlem se voda kalí, smráká se, pradleny se od sebe vzdalují, ovidiovsky se proměňují v kámen a jilm (jejich elementární podoby): řeka odnáší všechnu špínu, první kniha končí a Earwickerův sen může vstoupit do nové fáze, opravdové Noci, v níž se dozvíme více o Liviních dcerosynech (FW 216).

[II-I] Pradleny chtěly slyšet příběh o Shemovi a Shaunovi, a tak se na začátku druhé knihy ocitáme před tavernou při západu slunce, kde si hrají dva hoši, Glugg a Chuff, soupeřící zároveň o přízeň okouzlující dívky Izody. Chuff vyhraje a Glugg se odebere dovnitř, aby sepsal svou lamentaci. Snící Earwicker se ve svých vzpomínkách vrací do dětství, jeho představy se mísí se školní výukou [II-II]. Doph, Kev a jejich sestra se ocitají v dětském pokojíku a učí se. Látka, kterou probírají, představuje jakousi komplexní lidskou komedii: „pomyslitelný plán cesty skrz jedinečností universálie (imaginable itinerary through the particular universal, s. 260). Kapitola je sepsána formou výkladu, doplněného poznámkami pod čarou a zápisky po obou stranách textu tak, jak si je studenti

zapisují do sešitu. Kapitola začíná mystickou kosmogonií zabývající se otázkou „UNDE ET UBI“ (FW 260) a postupně se dostává ke zrodu primitivního člověka, nacházejícího se nyní v Earwickerově taverně.

[II-III] V ní se kolem dokola ozývají hovory hodujících hostů (scéna místy matně připomíná Poslední večeři). Kromě bujarého hospodského veselí lze rovněž zachytit změť útržkovitých pasáží televizního a rozhlasové vysílání, z nichž se na pozadí hospodského ruchu rozvíjí série příběhů o Norském kapitánovi nebo příběh bratrů Butta a Taffa o tom, jak Butt v bitvě u Sevastoplu zastřelil ruského generála. Celý pastiche rovněž doplňují krátké zprávy a reportáže, např. výsledky dostihů nebo zpráva o štěpení atomu. Když poslední host opustí tavernu, Earwicker dorazí všechny nedopité sklenice a odpotácí se do ložnice. Opilost jej však přemůže a místo do postele se skácí na podlahu. Vše se houpe, jako loď vzdouvající se na vlnách (FW 382).

[II-IV] Obraz lodi přivolá vzpomínku na svatební noc: Earwicker je nyní Tristan, který veze svému králi Markovi nevěstu Isoldu. Loď obřezává vlny a krouží kolem ní racci, jež se později přemění v čtyři starce (hosté, co zaspali v taverně) symbolizující postavy čtyř evangelistů.

[III-I] Zatímco v předcházející knize se v Earwickerových snových představách zobrazovaly události prožité v minulosti, nyní je nahrazují budoucí cesty jeho synů, jejichž životní pouť je zatím podobně jako u námořníků množinou neznámých či doposud neuskutečněných možností. Dějiny Irska, věci minulé, jsou sepsány (evangelisté), je třeba se obrátit do budoucnosti:

Mattheehew, Markeehew, Lukeehew, Johnheehewheehew!
Haw!
And still a light moves long the river. And stiller the mermen
ply their keg.
Its pith is full. The way is free. Their lot is cast.
So, to john for a john, johnajeam, led it be! (FW 399)

Matoušhek. Mareček. Lukášhek. Janičičhek.
Huk.
A pořád dál světlo neslyšně míví kolem řeky.
A ještě neslyšněji řinčí hrnky vasrmanů,
po okraj plné.
Čas uzrál. Cesta je volná. Jejich osud zpečetěn.
Inu, pro džona za džona, džonajearna, nech to bít.

Hlavní postavou těchto představ je Shaun, kterému je předvídána skvělá budoucnost úspěšného života. Tak jej nejdříve poznáváme v podobě politického agitátora,

vystupujícího před lidem, aby jim zvěstoval svou vizi pro blaho společnosti. Jeho nová přikázání, seslaná zhůry, zní:

Never back a woman you defend, never get quit of a friend on whom you depend, never make face to a foe till he's rife and never get stuck to another man's pife. (FW 411)

Nikdy nevsázej ženu, kterou chráníš, nikdy se nezbavuj přítele, na kterém se zhájíš, krot se, když nepřátelé mají pušky a nikdy nelez nikomu do mušky.

Aby znovu vynikl kontrast mezi Shemem a Shaunem, uvadí Shaun, když je tázán davem na svého bratra, podobenství „The Ondt and Gracehoper“, jež je parodií na La Fontainovu bajku „Cikáda a mravenec“ a jež lze chápat jako vtipnou metaforu opozice mezi pragmaticky smýšlejícím člověkem (mravenec) a snílkovsky bezstarostným umělcem (cikáda). Shaun si dav získává na svou stranu, a když se jeho postava na konci vzdaluje, zaznívá všeobecný nářek a laudatio za jeho kanonizaci.

[III-II] I v následující epizodě vystupuje převážně Shaun, tentokrát v podobě Jauna (Don Juan) předstupujícího s kázáním, donchuanskými lekcemi života, před osmadvacet dívek z Akademie Sv. Něvěsty (St. Bride's Academy). Opět jsou patrné narážky na Poslední večeři: Shaun se v parodii na Ježíše Krista vydává na misijní cestu, jeho odchod doprovázejí tesklivá slova nad ztrátou jeho přítomnosti:

For you had — may I, in our, your and their names, dare to say it? — the nucleus of a glow of a zeal of a soul of service such as rarely, if ever, have I met with single men. [...] Brave footsore Haun! Work your progress! Hold to! Now! Win out ye devil ye! The silent cock shall crow at last. The west shall shake the cast awake. Walk while ye have the night for morn, lightbreakfastbringer, morroweth whereon every past shall full fost sleep. Amain. (FW 473)

Neboť v sobě máš – mohu-li to tak ve jménu nás, vás i jich povědět – tak žhnoucí zář, tak vrvoucí oddanost službě, o níž se nám kdy, pokud vůbec kdy, snilo. [...] Statečný utrmácený Haune! Pokračuj dál ve svém chodu! Nescházej! Odolej pokušení a vytrvej u svého zrodu! Němý kohout nakonec zakokrhá a západ setřese dusící prach smrti. Ať obhroužen černověrnou tmou, kráčeš dál, zvěstonoši ranních šervánků, v zítřek, v němž vše mihnuté upodá v povlídny spánek. Amen.

[III-III] Záblesk světla, nového zítřku (noc se pomalu schyluje ke konci) určuje Shaunovu podobu v následující kapitole. Nyní vystupuje pod jménem Yawn, úsvit nového pořádku. Yawna však nacházíme ležet vyčerpaného uprostřed louky. Vzápětí se kolem něj shromáždí čtyři postavy, každá přicházející z jiné světové strany. Jsou to titíž čtyři starci, evangelisté, nyní senátoři, kteří – ve jménu lidu – započnou Yawna vyslyšet. Otázky míří na jeho kriminální minulost, problematický vztah s Shemem a také incident ve

Phoenix Parku. Za chvíli se již začne rozednívat, snem proto opět proplouvají dávné vzpomínky. [III-IV] Snící Earwicker začíná pomalu procítat, z tvrdého spánku vstupuje do polobdělého stavu, a tak i surreální výplody fantazie pozvolna nabývají reálnějších podob, v nichž lze již matně rozpoznat vybavení ložnice:

Where are we at all? and whenabouts in the name of space?

[...] Chamber scene. Boxed. Ordinary bedroom set. Salmonpapered walls. [...] No curtains. Blind drawn. [...] Chair for one. Woman's garments on chair. Man's trousers with crossbelt braces, collar on bedknob. Man's corduroy surcoat with tabrets and taces, seapan nacre buttons on nail. Woman's gown on ditto. Over mantelpiece picture of Michael, lance, slaying Satan, dragon with smoke. (FW 559)

Kdepak to vůbec jsme? a kdypak to v kterou plochu?

[...] Obraz pokoje. Čtyři stěny. Běžné vybavení ložnice. Lososové tapety. [...] Závěsy žádné. Roleta stažena. Lenoška. Dámské šaty na lenošce. Pelest. Na ní pánské kalhoty s křížovými šlemi a límec. Na věšáku pánský manšestrový kabátec s légou a perleťovými knoflíky, bubínek a měšec. Živůtek na témže. Nad věšákem obraz sv. Michaela, drak, kouř, kopí, zabíjející Satana.

Ozve se dětský pláč. Jerry (Shem) měl zlý sen, starostlivá matka tedy vstane a jde jej znovu ukolébat. Když se vrátí do ložnice, proběhne mezi nimi koitus. S kohoutím zakokrháním se nadobro ohlašuje nový den.

[IV] *Ricorso*. Andělské hlasy zvěstují příchod dne. Ranní příšeří se postupně projasňuje a světlo probouzí Earwickera. Svět fantazijních představ je u konce: jsme svědky příchodu Sv. Kevina a Sv. Patrika, jež symbolizují překonání mystického druidismu. Nic podstatného se však nezměnilo. Ačkoliv trávíme spánkem podstatnou část života, ačkoliv putujeme nezměrnými krajinami snu, naše duše zůstává nezměněna a své schopnosti nacházíme v obnovené síle tak jako dříve.

Earwicker postupně procítá ze sna a s přibývajícím vědomím vedle sebe rozpoznává skutečnou fyzickou podobu těla své ženy. V tu chvíli se nadobro rozplývá sen o ALP: odtéká ven z města, notně poskvrněna jeho špínou, až se nakonec vlévá do moře, do vod Ókeanu, kde nachází svou smrt, jakož i svůj nový počátek:

Soft morning, city! Lsp! I am leafy speafing! Lpf! Foly and folty all the nights have falled on to long my hair. Not a sound, falling. Lispn! No wind no word. Only a leaf, just a leaf and the leaves. [...] (FW 619)

Něžné vlahé ráno, město! Lsp! Šeplavě ploužím! Lpf! Těch obnažených nocí, jež snášely se tichem. Neslyšně, beztízně. Jen tak, aby zmnožily mé vlásy. Šlp! V bezvětrí a klidu. Jen lístky, plouživé lístky. [...]

But I'm loathing them that's here and all I loathe. Loonely in me loneness. For all their faults. I am passsing out. O bitter ending! I'll slip away before they're up. They'll never see. Nor know. Nor miss me. And it's old and old it's sad and old it's sad and weary I go back to you, my cold father, my cold mad father, my cold mad feary farther, till the near sight of the mere size of him, the moyles and moyles of it, moananoaning, makes me seasilt saltsick and I rush, my only, into your arms. (*FW* 627–628)

Jenom já závytrácím všezdejší a všín, co nenámilním. Samatena ve své osatě. Přes jejich chyby. Odcházím. Ach, ty hořké konce! Budu pryč, než se probudí. Nikdy nespátí. Nikdy nedovědí. Ani nepostesknou. A to je tak dávné a staré a smutné a staré a já se smutná a znavená vracím k tobě, můj chladivý otče, můj chladivý šílený otče, můj chladivý šílený hrozivý otče, až jednodivný pohled na tvou roulohu, ty milé míle, mimononanaanim, sevře se slanosolovodem a já se, můj jediný, vrhnu v tvé náručí.⁵²

⁵² Autorem překladu tohoto odstavce je Tomáš Hrách (cit. in Bloom 2000, s. 445).

3.2. Hledání dokonalého jazyka

*Když se slovo zhmotní,
zůstane po něm jizva.*
—Leonard Cohen

Je otázkou, zdali kdy spatřil světlo světa pozoruhodnější a tolika významovými vrstvami protkнутý text, než jakým je *OF*. V *Odyseovi* Joyce využil veškerých možností prozaického útvaru, dokonce lze tvrdit, že s *Odyseem* končí román jako takový, že jedna dlouhá a pro literární ztvárnění skutečnosti příznačná tradice západního kulturního dědictví v něm nachází své dovršení. O významnosti tohoto počínu si byl vědom i Ezra Pound, když výstižně poznamenal, že Joyce završil nejen literární útvar, ale i celou jednu epochu: „*Odyseus* je zakončení, shrnutí jedné epochy, epochy, již označil La Tour du Pin za „věk lichvy““ (Pound 1970, 96). A podobně se vyjádřil i americký literární kritik Harold Bloom: Joyceova snaha pro něj znamenala ukončení chaotického věku a vytvoření nového, teokratického období (Bloom 2000, 425).

Na *OF* se obvykle pohlíží jako na vyústění literárních experimentů započatých již v *Odyseovi* a vztah mezi nimi je chápán jako komplementární. S tímto názorem lze souhlasit, přesto je třeba zdůraznit, že z hlediska vytyčeného úkolu představuje *OF* spíše protipól, proti-prostředí. Prostředí, ve kterém běžně probíhá náš život, si všímáme až poté, co vytvoříme prostředí nové, a to proto, že staré prostředí se stane obsahem prostředí nového. Tak například nové medium televize pohltilo staré medium – film –, který se stal jeho obsahem.⁵³ A obdobně lze pojmenovat vztah mezi *Odyseem* a *OF*: předešlé prostředí se stává obsahem prostředí nového, k čemuž odkazuje i původní název *Dílo v zrodu* (Work in Progress), pod nímž Joyce své dílo až do doby kompletního vydání uváděl. *Odyseus* představuje završení, jak románu, tak i celé jedné epochy, je analýzou doby, analýzou běžných záležitostí průměrného člověka a jeho problémů, poznáním světa z hlediska dne. *OF* chce naopak proniknout do snu, do míst, běžnému užití jazyka těžko přístupných, kde se odehrává významná část lidské existence: je to snaha o poznání světa z hlediska noci, jak píše sám Joyce v dopise Harriet Shaw Weaverové z listopadu 1926:

E.P. [Ezrovi Poundovi] jsem na jeho žádost zaslal Aabcd⁵⁴; všechno to odmítl, nemaje vůbec tušení, co si z toho vzít, snad jen místy nějakou hříčku atp. [...] Několik posledních týdnů jsem přepracován a dosti sužován, včera jsem opět nemohl nic než klidně ležet. Dnes se mi podařilo vrátit se k práci. Jedna významná část lidské existence se odehrává

⁵³ Srov. McLuhan, *Understanding Media: The extensions of Man*, s. XI.

⁵⁴ *FW*, s. 403–590.

ve stavu, jež nelze zachytit racionálně užitím bdělého jazyka, rutinní gramatiky a lineárního děje.

(Joyce 1992, 317–318)

Jak lze chápat onu metaforu „poznat svět z hlediska noci“, co se pod ní skrývá a proč se k ní Joyce ubírá? Hésiodos ve své *Theogenii* uvádí, že bohyně noci a sama zosobněná noc Nyx je dcera prvotního Chaosu, a za její potomky, které zplodila s bohem věčné tmy Erebem, označuje Aithera a Hémeru – boha věčného světla a bohyni jasného dne (Hésiodos 1959, 12). Antický mýtus vypráví, že den byl zrozen z noci, že se utváří v jejím zrcadle. V antickém kontextu byla noc chápána jako Smysl, tedy to, co se skrývá pod povrchem, co není na první pohled patrné, co je však přesto aktivně přítomné. Podle Patočky úděl či zákon noci spočíval v připomenutí skutečnosti, že existuje jistý příděl, který není pro člověka vlastní. Lidský zákon, zákon dne se bezprostředně stýká se zákonem noci, s přídělem božského a člověku nepřístupného. Noc je temnota, z níž však šlehá blesk bytí, osvětlující hranice vymezené člověku. Diktum „poznat svět z hlediska noci“ zdůrazňuje právo noci, zdůrazňuje poznání toho, že „konečný a smrtelný člověk v sobě nese ustavičně signum toho, že není vše, že svět není jeho svět, smysl jeho smysl, že sám může upevnit a založit smysl dne jen tak, že jej opře o hlubší smysl Noci“ (Patočka 2004b, 394). A právě mýtus nabízí pohled na svět z opačného, ne-lidského břehu, vypráví o události, která se odbyla, je pohled do minulosti, jímž se však osvětluje a funduje to, co je přítomné. Tato otevřenost k tomu, co překračuje zákon dne, stojí u samého zrodu dějinného vnímání Západního světa, jehož počátek lze vysledovat ke vzniku řecké polis a filosofie.⁵⁵ Joyce si dobře uvědomoval, že kromě rutinních, člověkem vytvořených zákonů existuje sféra údelů člověku přidělených, svěřených, které představují Smysl. Sestupuje-li do iracionální sféry, do snu, zamýšlí tím proniknout do míst prapůvodních hybných sil, do míst, kde vzniká mýtus (Broch 2009b, 92). A jelikož veškeré přemýšlení vychází od významu slov, stejně jako mýtus, který je bezprostředně spojen se slovem⁵⁶, vydává se cestou jazyka. Snad i proto si zvolil metodu slovní hříčky, neboť ta – na rozdíl od metafor, která je pouze vnějším odrážením smyslu – směřuje dovnitř, do náhodných struktur samotného jazyka.⁵⁷

⁵⁵ Srov. Patočkův esej „Počátek dějin“, in *Kacířské eseje o filosofii dějin*, s. 28–48.

⁵⁶ Viz výše kapitola 1.5., s. 26.

⁵⁷ O slovní hříčce jako o metodě pronikající do vnitřních struktur jazyka se v eseji „K“ zmiňuje G. Steiner. In: *Language and Silence: Essays On Language, Literature, and the Inhuman*, s. 126.

3.2.1. Exkurs – Forma locutionis

*Kde záře vchází v slovo
a ticho tiší zněním.
—James Joyce*

Když čtenář poprvé přistoupí k četbě *OF*, nachází hutný, neprostupný text, podobný typicky neprůstředným spisům německých filosofů. Zatímco v druhém případě je obtížnost referenční povahy, u *OF* nacházíme jistou novou obtížnost, již těžko prostoupit, třebaže jsme si jisti, že slova textu jsou nám známá a vesměs otevřeně prostá. Podle Steinera, který pro tento fenomén nachází příznačné označení „chybějící slova“ (Steiner 2010, 162), došlo k zásadní změně v 70. letech 19. století. Do této doby si básník při popisu světa s jazykem vystačuje, jazyk je jeho útočištěm, je dostatečně výstižný k tomu, aby jím oslovil skutečnost. Později však přichází generace, pro niž se jazyk stává naopak vězením. Sem bychom také mohli zařadit *OF*: podobně jako díla ostatních velkých básníků, Rimbauda či Celana, i zde se jedná o jistou vzpouru literatury proti jazyku, proti systému znaků znásilňujících význam. Mezi soukromým významem básníka a veřejným vyjádřením vzniká bezedná propast, a než zradit význam, je lepší raději mlčet (Steiner 2010, 170).

K problematice jazyka a jazykových struktur však nedošlo pouze v hájemství literatury, ale i v rámci filosofických diskusí. Počínaje 20. stoletím zde jazyk vstupuje do zjevnosti, že Wittgenstein bude dokonce moci říci, že „o čem se nedá mluvit, k tomu se musí mlčet“ (2007, 83). Jazyk se svým způsobem stává hmotným, něčím materiálním, co lze tematizovat, co je vyňato z neviditelnosti a učiněno zřejmým, jak dokládají například i četné kubistické malby, kde se často uprostřed střípků polyperspektivy objevuje jasně čitelný nápis či ústřížek z novin.⁵⁸ Na obecné rovině lze k této snaze o zneprůhlednění jazyka přistupovat z dvou různých hledisek. Buď se přikloníme k názoru, že vyzdvižení svébytnosti jazyka odkazuje k myšlence, že způsob, kterým čteme svět není nikdy přirozený, že je vždy spjat s některým z jazyků, z nichž žádný není „posvátný“, a že jazyk tak lze chápat jako jednu z možných institucí, ustanovených konvencí⁵⁹; anebo můžeme konvenční charakter jazyka popřít a tvrdit, že existuje jistý před-expressivní smysl, jemuž jazyk od-povídá. Tematizací jazyka tak může být vyzdvihnuta skutečnost – tolik palčivá právě od konce 19. století –, že jazyk tuto schopnost například v důsledku brutalizace

⁵⁸ Srov např. G. Braque.

⁵⁹ Srov. M. Petříček, in *Derrida: Texty k dekonstrukci*, s. 17.

žurnalismu ztratil a že je třeba se pokusit o jeho obnovu. Proto také snaha vyjadřovat se v jazyce nepřístupném „sprostému“ davu.

Otázka, zdali patří jazyk ke konvenci, anebo zdali je to universální struktura pro všechny, kdo disponují schopností artikulovat smysl, je známa již od Platóna a problém, který je řešen v *Kratylovi* ve skutečnosti zastupuje jádro ostatních diskusí. Jistý nový pohled na filosofii jazyka přináší až konec 17. století a zejména pak století 18., v němž Giambattista Vico rozpracovává monadickou hypotézu W. Leibnize, pro nějž není řeč nositelem myšlení, ale jeho určujícím prostředkem (Steiner 2010, 82). Vico bude tvrdit, že jazykem poznáváme aktivně skutečnost a že pokud se zaměříme na psychologickou analýzu stávajícího člověka a etymologický rozbor existujících jazyků, můžeme pravdivě popsat dějiny idejí.⁶⁰ Později se k podobné myšlence vztahovali představitelé německé duchovnosti Hamann, Herder, W. von Humboldt, kteří dále rozvíjeli tezi, že rozdílné jazyky plodí duchovně rozdílné konstanty reality. Ve 20. století jsou pak v duchu této tradice nejznámější teorie E. Sapira a B. L. Whorfa. Sapir uvádí pro postmoderní způsob myšlení patrně nejzásadnější poznatek, že „světy, ve kterém různé společnosti žijí, jsou různé světy, nikoli pouze týž svět opatřený různými nálepkami“ (Steiner 2010, 91); a Whorf dokonce dochází závěru, že dosah lidského vědomí bytostně určují jazykové vzorce. Nad tvrzením, že rodilý mluvčí vnímá skutečnost jinak než my, protože o ni jinak hovoří, však Steiner logicky a po právu vyslovuje pochybnost a dodává, že pokud by tomu tak opravdu bylo a jazyky přestavovaly samostatné monády, nebyl by přece možný překlad.⁶¹

Že je zbytečné hledat universální struktury jednoho přirozeného jazyka našlo největšího uplatnění v postmoderní filosofii. Wittgensteinův obrat k jazykovým hrám nebo Rortyho kontingence jazyka spolu s ideou universální platnosti odmítají existenci jakéhokoliv před-expresivního smyslu, „pravda“ je dána pouze konsensem dosaženým argumentací. Proto není tak důležité, jaký názor zvítězí, ale skutečnost, že zvítězí ve svobodném a otevřeném střetnutí. Tak se o funkci jazyka také vyjadřuje koryfej postmoderny J. Derrida, který rovněž zdůrazňuje diskursivní aspekt jazykového vyjádření, jelikož smysl tu není před jazykovou zkušeností, ale naopak je na ní závislý, utvářen v rámci *différance*. Tento pojem je třeba myslet jako hru stopy, jako nikdy nekončící odklad: „žádný prvek

⁶⁰ Srov. Vico, *Základy nové vědy o společné přirozenosti národů*, s. 143–145.

⁶¹ Steiner zde odkazuje na argumentaci E. H. Lenneberga: „Neexistuje průkazný důvod k domněnce, že se artikulace proudu řeči, jak ji popisuje gramatik, kryje s tím, jak je artikulováno poznání či myšlení“ („A Note on Cassirer's Philosophy of Language“, cit in Steiner 2010, s. 96).

nefunguje a neoznačuje, nepřijímá a nedává ‚smysl‘, neodkazuje-li v ekonomii stop k něčemu jinému, ať minulému nebo budoucímu“ (Derrida 1993, 40). Aby Derrida uhájil svou myšlenku před uvíznutím v metafysice přítomnosti, kterou vyčítal zejména Heideggerovi a Lévi-Straussovi, přichází s „rozlomením přítomnosti“: *différance* je pole, kde se teprve děje bytí, nikoliv naopak. Jinými slovy neexistuje žádné centrum, odkud by mohlo něco pocházet, ba naopak, takový systém je zcela otevřen, bez chyby, bez původního označení. V důsledku toho nemá cenu ptát se po čistě mateřském či otcovském jazyce:

chvíle, kdy – chybí-li centrum či počátek – se vše stává (shodneme-li se na tomto slovu) diskursem, tj. takovým systémem, v němž centrální, původní či transcendentální označované nikdy není absolutně přítomné a mimo systém diferencí. Absence transcendentálního označovaného donekonečna rozšiřuje pole a hru značení.

(Derrida 1993, 179)

Je ovšem zřejmé, a to Derrida častokrát zdůrazňuje, že jeho *différance* je možná pouze tak, že nenáleží do horizontu bytí, ale že jej naopak nese. Jinak by se ocitl v situaci, v níž by musel uznat, že jeho hra stopy nutně na něčem spočívá, a tím by se jeho požadavek neexistence původního výchozího centra zcela rozplynul. Když však trvá na tom, že smysl je utvářen v samotném aktu ve vztahu k svému významovému protějšku, pak se musí brát zřetel na to, co tento rozdíl umožňuje. Smysl bílé barvy je dán nepřítomností barvy černé, aby však mohl být takový poznatek reflektován, musí se zde nejprve vynořit něco, co umožní samotné rozlišení. Podobý myšlenkový postup platí i na obecné rovině: pokud Derrida volá po dekonstrukci všech struktur, pak stále platí, že nejprve musí vyvstat rozdíl mezi dekonstrukcí a tím, co má být dekonstruováno.

Právě snahu dokázat ontologický status rozdílu (Unterschied) můžeme najít v Heideggerově poněkud enigmatickém eseji „Řeč“ (Die Sprache), která vytváří jistý protipól vůči derridovskému pojetí řeči a určování smyslu. Svým příznačným fenomenologickým postupem dochází Heidegger k závěru, že člověk mluví, pokud odpovídá řeči. Jak se Heidegger dostává k tomu, že řeč mluví?

Řeč je tradičně chápána jako zvukový projev vnitřních hnutí mysli, to však stále nic nenapovídá o tom, jak řeč mluví: abychom to mohli zjistit, musíme se obrátit k tomu, co je řečí vyřčené, jelikož v tom spočívá bytnost mluvení. Mluvit znamená něco jmenovat, ne však tak, že slovy ověsíme známé a představitelné předměty. „Jmenování nerozdílí názvy, nepoužívá slova, nýbrž vyslovuje, vyvolává ve slovo. Jmenování volá. Volání přibližuje to, co je voláno“ (Heidegger 1993b, 55). Volání tedy vyzývá k příchodu, zve

věci, aby se k nám dostavily, aby se jako věci týkaly nás lidí. „Jmenováním jsou jmenované věci volány do svého věcnění“ (57), a tím, že věcní, utvářejí, roz-víjejí (entfalten) tvář světa. Jelikož věci věcní pouze tehdy, když se nás týkají,⁶² vzniká mezi světem a věcmi ambivalentní vztah: „Věci utvářejí svět. Svět skýtá [gönnt – dopřává] věci“ (61). Svět a věci tak nestojí vedle sebe, ale vzájemně se prostupují, čímž vyměřují určitý střed. Tento střed, jež nazývá Heidegger mysticky „Innigkeit“, neznamena jejich splnutí, ale vroucnou prostoupenost ve smyslu nerozlučnosti. Svět a věci jsou rozdělené, avšak nerozlučné, jasně se vydělují, ale zároveň vzájemně vroucně prostupují. Střed, v němž se svět a věci prostupují, tak představuje jistou mez mezi dvěma, proto roz-díl (Unterschied). Tato mez zde není chápána jako něco, co rozděluje, nýbrž jako dimense, jako rozměr, jenž vyměřuje světu a věcem míru jejich bytnosti. Roz-díl tedy uvolňuje věc k tomu, co je jí vlastní, nechává ji spočívat v přízni světa. Zde nastává pravděpodobně nejslabší místo jinak velmi přesvědčivé argumentace: když se věci uvolňují k tomu, co je jim vlastní, ukrývají se do klidu, jinými slovy se tiší. Ticho není bezzvučnost, jak by se na první pohled mohlo zdát, ale pouze zvučení a znění, které setrvává v nehybnosti. Roz-díl tiší věci a svět k tomu, co je jim vlastní, a zároveň je vyzývá, doslova sezvání, aby se přivoláním schromáždily v roz-dílu. Roz-díl tiší a zároveň svolává, tento fenomén označuje Heidegger jako souzvon ticha (das Geläut der Stille). Spojíme-li konec a začátek dohromady: „řeč mluví jakožto souzvon ticha“ (69). Pro člověka je typickou vlastností řeč, řeč jest uvlastněna, když mluví, člověk je tedy uvlastněn z mluvení řeči (aus dem Sprechen der Sprache ereignet), již odpovídá. Aby mohl ono odpovídání uvést ve znějící slova, musí nějdříve naslouchat, neboť to, co ve vlastním smyslu promlouvá, je řeč.⁶³ Odpovídání se však neděje libovolně, nýbrž reflektuje to, co v sobě řeč v daném mluvení zhušťuje. Zhušťovat je bytostným úkolem básníka, jak rovněž upozorňuje Ezra Pound⁶⁴, i Heidegger si je toho dobře vědom:

Čím je básník básnivější, tím je jeho slovo svobodnější, to znamená otevřenější a připravenější přijmout netušené – tím čistěji poroučí básník svoji zvěst stále usilovnějšímu naslouchání a tím více se to, co říká, vzdaluje pouhé výpovědi, u níž nám jde jen o správnost nebo nesprávnost.

(Heidegger 1993a, 81)

⁶² Viz kapitola 2.1.2., s. 41.

⁶³ Smrtní mluví, pokud naslouchají: „to, co uvádějí ve znějící slovo, přejímají posloucháním výzvy roz-dílu. Naslouchající a přijímající mluvení je od-povídání [Das hörend-entnehmende Sprechen ist Entsprechen]“ (Heidegger 1993b, s. 72).

⁶⁴ Viz E. Pound, *ABC of Reading*, s. 92.

Úkolem básnictví je více než požadovat správné či nesprávné výpovědi, je to doslova opatření míry nechávající vyjevit to, co je skryté, přesto však přítomné. Třebaže Heidegger vztahuje básnictví obecně na ontologický status člověka, básníka a básnický bydlícího člověka spojuje to, že nepřestává naslouchat a že to, co je mu vyměřené, nechává přistoupit.

Chápat takto řeč není ničím novým a nepřekvapí nás proto, že obdobné úvahy najdeme již ve spisech Danta Alighieriho. I on totiž ve známé knize *De vulgari eloquentia* zkoumá podstatu jazyka na základě toho, že poprvé člověk promluvil formou odpovědi, docházejí tak tím k názoru, že člověk nezačal vnímat, dokud nebyl sám vnímán, dokud neexistovalo něco, čím by byl prvně osloven (Dante 2004, 59). Z toho vyplývá i výměr, který přisuzuje řeči. Výraz „forma locutionis“ totiž odkazuje k jisté dokonalé formě, která by umožnila vytvořit jazyk schopný odrážet podstatu věcí. Ten však nemusí nutně znamenat jazyk universální: universální jazyk může být všem společný, z toho ale ještě nevyplývá, že je dokonalý (Eco 2001, 64). Proto se Dante odklonil od v jeho době převládající tendence hledat a stanovit jeden jediný, prazákladní jazyk, v němž Adam rozmlouvá s Bohem, a sám naopak tvrdil, že původní stav lze obnovit vytvořením moderního jazyka, jazyka, jímž je možno v nejvyšší možné míře od-povídat, přiblížit se ke shodě mezi zobrazovaným a zobrazujícím. Jelikož si myslíme, že Joyce srovnání s Dantem jistě snese, pokusíme se v další části ukázat, že i jeho myšlenky se budou ubírat podobným směrem, že i on se na základě moderního jazyka bude pokoušet proniknout k původní dokonalosti, odrážející podstatu věcí, maje při tom na paměti právě Danteho slova, že ze své podstaty musí „forma locutionis“ představovat vybrané, nezasvěceným jen stěží přístupné území.

3.2.2. Obnova jazyka

The seim anew.

—James Joyce

Předchozí exkurs si přál nastínit – byť velmi stručně – dva stěžejní pohledy na možnost jazykového vyjádření. První přístup zastává názor, že jazyk je konvenčně smluvenou institucí a že smysl neexistuje předem, ale je utvářen až v rámci samotného diskursu. Druhý přístup se naopak snaží ukázat, že smysl je dán před jazykovou zkušeností, vchází řeči do zjevnosti. Není cílem této práce zabývat se dále tím, jestli lze tento smysl nazírat pouze redukcí na sféru čisté evidence, jak si myslel E. Husserl, nebo zdali je jím Bytí, které podle Heideggera promlouvá všude a skrze všechny jazyky. Je však zřejmé, že pokud má jistá „forma locutionis“ odrážet podstatu věcí, již sama výpověď příznačně napovídá, že ji předpokládá předem. Hölderlin byl přesvědčen, že pokud se na slovo vyvine dostatečný tlak, lze jím odhalit doposud netušenou podstatu, která je v něm přítomna (Steiner 2010, 285). Podobný tlak, tlak, jenž má rozdrtit zrohovatělou slupku slov, vyvíjí i Joyce.

Joyce totiž patřil – a to vpravdě s nebyvalou intenzitou – k těm, kdo si zřetelně uvědomovali palčivý rozkol mezi soukromým významem a veřejným vyjádřením, mezi jazykem básnickým a jazykem každodenním. Již v *Odysseovi* se ozývá příznačné bušení tiskařských strojů, chrlících novinové články, jež mají člověka pouze zaplnit, vyplnit jeho čas seriálem tučných nadpisů a otrápaných frází, a Leopold Bloom si tesklivě uvědomuje, že slovo už neovládá člověk, ale stroj, razící slovo za slovem jako mince, z nichž se dříve nebo později stávají jednolitě nečitelné plíšky. Ovšem byť se snaha rozrušit zbytnělé schránky slov, jimiž neproniká žádný život, může jevit jako úsilí ne nepodobné dadaistickým či jiným expresivistickým postupům, musíme zde uvést zásadní rozdíl: zatímco dadaisté nebo futuristé, ve snaze obrodit bezútěšný stav soudobé společnosti, si vytkli za cíl jazyk zničit, aby z jeho trosek mohl vzniknout jazyk zcela nový, neposkrvněný dosavadní civilizací, Joyce se nepokoušel o vytvoření nového media, nýbrž pouze o obnovu staré tradice, jak potvrzují i slova Williama Carlose Williamse:

Joyce mrzačí slova. Proč? Protože otupěla: nejprve se jejich význam zkalil, později zcela vytratil, až byla slova nakonec překroucena a pohlcena všemožnými konotacemi [...]. Čas a události významy slov překrucují – a rigidní akademismus je takto uchovává. V nejhorším případě se z nich stanou netečné omšelé hodnoty něčeho, co si drží svůj tvar, čímž ale neproniká žádný život. Všechna slova, všechen smysl jejich oslovení je pryč, anebo do nich mechanicky roubován. Joyce se jej naopak pokouší obnovit. (1961, 85)

To, že Joyce nevytváří nový čistý jazyk, nezatížený nánosy pokřivených významů, potvrzuje skutečnost, že nikdy nemění slova do takové míry, aby je čtenář nemohl rozpoznat. Pokud by čtenář skutečně ztratil veškerý kontakt s původním slovem, dala by se tato snaha označit spíše za řemeslnickou zručnost, jak vehementně dokládá ve své kritice Joyceova díla Wyndham Lewis.⁶⁵ Pak by se ovšem ničím nelišila od *Klanggedichte*, třebaže zde jakkoliv netvrdíme, že i estetické požadavky dadaistů nesledovaly podobný zaměr odprostit se od otupělého, nic neříkajícího jazyka každodenní mluvy a vrátit se zpět k nejhlubší alchymii slova samotného.⁶⁶ Sám Joyce se však mezi dadaisty nepočítal, neboť jejich cílem bylo utéci ze světa – jak již vhodně napovídá samotný název vzpomínkové knihy H. Balla, *Útěk z doby* (Die Flucht aus der Zeit) –, navíc často motivován politickými událostmi. Joyce ze své doby utéci nechtěl, ba naopak, s dostatečnou věrohodností se lze domnívat, že jeho vrcholná díla by v jiné době vzniknout nemohla a že než zničit systém starých omšelých hodnot, aby mohl být nahrazen systémem novým, se pokusil dodat těmto hodnotám nového posvátného významu, významu, který každé slovo z podstaty věci muselo v sobě někdy uchovávat.

Kromě dadaistických paralel se v kritické recepci *Odyssea* a *OF* objevuje tendence nahlížet na Joyceovy estetické požadavky jako na možné rozvinutí metod, jejichž výchozí bod lze najít ve futurismu a surrealismu. Pokud však porovnáme východiska a cíle obou směrů s tím, jak jsme se doposud snažili představit Joyceovy postupy, zjistíme, že se i v tomto případě podstatně rozcházejí.

Futuristé, tak jak je zosobňoval F. T. Marinetti, se od Joyce liší především tím, že jejich osvobozená slova mají sesadit vyčerpaného člověka a nahradit jej člověkem novým, mechanickým s nahraditelnými součástmi. Slova mají sloužit k „lyrickému proniknutí hmoty“ (Marinetti 1922, 16) a nová futuristická vnímavost a volná obrazotvornost k znásobení „nového mechanického smyslu“, k úplnému „spojení pu du s výkonností motoru a zotročenými silami přírody“ (31). Na druhé straně je třeba zdůraznit, že styl, kterým se pokoušeli o nové lyrické proniknutí, nabídl do té doby netušené možnosti vyjádření významu a jejich novátorské usílí na poli grafického ztvárnění textu, kdy například pomocí ležatého či tučného tisku měl být různě modulován rytmus či tempo zobrazované skutečnosti, si je s Joyceovou estetikou v lecčem příbuzný. Stejně tak i onomatopoetická nápodoba přírodních zvuků a abstraktní verbalizace jako prostředek synteze:

⁶⁵ Srov. Lewisův soubor esejů *Time and Western Man*.

⁶⁶ Srov. Hans Richter, *Dada – Kunst und Antikunst*, s. 41.

sssiii – sykot vleční lodi na Meuse, následován zvukem fiiii fiiii, značícím ozvěnu s druhého břehu. A tak tyto dvě napodobeniny přírodních zvuků nutně ušetřily popis širky řeky, který jest určen kontrastem hlásek s a f.

(Marinetti 1922, 51)

I surrealistická metoda se snažila o „maximální uvolnění asociační dynamiky slov“ (Breton 2005, 25), aby se mohla slova co nejvíce vzdálit od významové jednoznačnosti tak, jak slouží v běžné komunikaci. Ambiguita, pomocí níž měly být rozrušeny všechny zavedené, šosákem vydobyté hodnoty, nabízí – alespoň z hlediska etického požadavku – jistou spřízněnost zejména s metodou *OF*; ovšem stejně jako v případě dadaistů a futuristů spočívala avantgardní úloha v tom, co nejvýrazněji se vymezit vůči praktickému jazyku. U surrealistů podléhá hodnota mnohoznačnosti principu náhodnosti. Ta totiž v nejvyšší možné míře zajišťuje svobodu, k níž surrealisté v „určité válce za nezávislost“ (Breton 2005, 64) upínali veškerou svou pozornost.

Když jsme odmítli pohlížet na rozrušení tehdy platných jazykových výrazů z pohledu dadaistických, futuristických a surrealistických záměrů, zbývá tedy otázka, co Joyce motivovalo, aby se uchýlil do téměř výlučné izolace slonovinové věže, tyčící se ještě o stupínek výš než elitářské akropole ostatních modernistů, ať už zmíníme Hermanna Brocha, T. S. Eliota nebo Samuela Becketta. Právě Beckett patřil k nepočetné skupince Joyceových zastánců, kteří si uvědomovali, že Joyceovi nešlo o bezúčelnou originalitu, vymezující se za každou cenu vůči přijímané konvenci: jeho metoda rozrušování slov a mluvnických pravidel, novotvorby a syntézy se pokouší proniknout ke kořenům básnického jazyka, k možnému vyjádření, v němž se ztrácí rozdíl mezi formou a obsahem, mezi tvarem a látkou:

Zde forma splývá s obsahem a obsah s formou. Neustále si stěžujete, že to, co tu stojí, není psáno anglicky. Jak by mohlo, vždyť není vůbec psáno, a ani určeno k četbě – nebo lépe řečeno pouze k četbě. Na slova máme pohlížet a poslouchat je. [Joyce] zde *nepíše* o něčem; ono samo zde *je* jako takové.

(Beckett 1961, 10)

Slova tak jako by získávají ontologický status, sama vystupují jako sloupy, kolem nichž se můžeme obtáčet a sledovat je ze všech stran. V Joyceově pojetí si jazyk jako znakový systém přeje být víc než jen pouhý znak zastupující označované, s tímto označovaným si přeje docela splynout. Beckett k tomu vybírá příklad:

Joyce zbavuje jazyk uhlazenosti. [...] Tak třeba slovo „doubt“: sotva nám přibližuje jakýkoliv smyslový náznak váhavosti, bytostné nerozhodnosti či nutnosti mezi něčím volit. — Zatímco německé „Zweifel“ anebo, byť v menší míře, i italské „dubitare“ ano.

Joyce si dobře uvědomuje, že pro vyjádření stavu naprosté nejistoty je slovo „doubt“ neadekvátní, a proto jej nahrazuje spojením „in twosome twiminds“ [v dvojité dvojmysli].

(Beckett 1961, 10)

Na rozdíl od očisty jazyka destrukcí, totalním odtržením smyslu a slova, aby v nich nezbyla sebemenší příchut' běžné komunikace, zde dobře vidíme, že Joyce komolí slova, aby jimi přivolal a v co největší míře zpřítomnil význam toho, co označují. Je potřeba však zdůraznit, že vždy setrvává v oblasti každodenního života; podstata slov nesoucí významovou složku, kterou Joyce vyzdvihuje a spájí s jinými, vždy odráží lidskou zkušenost v žitém světě. Ke své metodě „mrzačení“ slov Joyce sám dodává:

těch nekolik fragmentů, které jsem publikoval, stačilo přesvědčit mnoho kritiků, že jsem se nadobro pomátl, jak již mimochodem po dlouhou dobu neúnavně předpovídali. A možná že je to vsutku bláznivá snaha, drtivou silou rozrušovat slova, aby se z nich vytáhla jejich podstata, aby se vzájemně mísily a vytvářely nové varianty, otevírající pro tato slova netušené možnosti, aby se spájely zvuky, jež spolu předtím nikdy nevystupovaly, ale jež si byly vzájemně určeny; nechat vodu mluvit jako vodu, ptáky ptačí řečí, osvobodit všechny zvuky od úslužné, podřadné role a vsunout je na špičky tykadel, tápavě sondujících možnost oslovit doposud neoslovené. [...] S touto faširkou zvuků vytvářím jeden velký příběh každodenního života.

(in P. Škrabánek 2002, 2)

Tento krátký Joyceův komentář vydá asi za všechna kritická zkoumání toho, o co v enigmatické metodě, již Beckett označil za odstranění uhlazenosti slov, vůbec šlo: otevřít prostor pro nové oslovení skutečnosti, nespoutané krunýřem vyčpělých slov. Toto oslovení se však nerodí v Joyceově fantazii jako imanentní svět vnitřních představ, zvuky, jak stojí výše, jsou si již určeny a úkolem básníka, což Joyce dobře věděl a svou estetikou bytostně zpřítomňoval, není nic jiného, než tyto vztahy poodhalit a postavit je do nového světa. Neozývá se právě zde to, co jsme výše uvedli s odkazem na Heideggerovo ontologické podání řeči? Řeč je příbytkem člověka, v ní je doma a pouze skrze ní se mu otevírá možnost proniknout k podstatě věcí, a to tím, že naslouchá její mluvě. Lze namítnout, že tato slova platí pouze básnictví, ale jak dodává Heidegger: „Ryzí próza není nikdy ‚prozaická‘. Je právě tak básnická, a proto tak vzácná, jako poezie“ (1993a, 75). A ryzí se stává pouze tehdy, když rozmlouvá, když vede dialog. To ale neznamená mimeticky imitovat, ale zpřítomňovat ono původní, nepřítomné, skryté pod nánosem běžných konotací praktického jazyka, skryté pod tím, co McLuhan nazývá „morovým lingvistickým smogem“ (1971, 115).

I

Jak se tohoto lingvistického smogu snažil Joyce zbavit, nastínil již Beckettův příklad slova „doubt“; zde bychom se však pokusili uvést a systematicky pojmut několik dalších ukázek, v nichž lze rozlišit dva pro *OF* příznačné metodické postupy: (I) novotvorba a (II) koláž.

U první skupiny slov Joyce rozrušuje běžně známé významy, které jsou s odkazem na další možné konotace kombinovány v různé konceptuální představy. Slova jako by se otvírala, rozlomila neprostupný krunýř a nechávala v sobě usouvztažnit veškerý svůj význam. Jinými slovy – řečeno s Poundem – jazyk je zde nabit významem na nejvyšší možnou míru. Jako příklad uvěďme následující slovo „aequal“ (*FW* 300). Jednoduché a jasné označení pro „stejný“, „rovný“ – „equal“, zde přibírá písmeno „a“, čímž vzniká archaická latinská verze, ale rovněž zde rozpoznáváme slovo „aqua“ – „voda“. Voda, mimo jiné, nám slouží jako ideál rovnosti, podle vodní hladiny poměřujeme, co je rovné. V jednom slově se tak snoubí představa vody a představa rovnosti, jelikož je to nejvýstižnější způsob, jak ve slově zpřítomnit význam rovnosti. „Nemůže nad mořskou pláň na světě větší být klid“, jak věděl již Solon (Plutarchos 1948, 129).

A takto bychom mohli sledovat i další slova, v nichž se Joyce snaží vyzdvihnout jejich předmětný smysl, namátkou uvedme „hazydency“ (*FW* 305), kde je původní slovo „hesitancy“ (váhavost) nahrazeno slovy „haze“ (mlha, opar) a „dense“ (hustý, neproniknutelný): váhavost je vyjádřena, znásobena obrazem neprostupného oparu, v němž člověk tápavě váhá, kudy zvolit další krok; dále spojení „pressantly be felt“ (295), které má vyjádřit „pocítit něco v přítomnosti“: původní slovo „presently“ (nyní, zrovna), je pozměněno na „press“ (činit nátlak, tlačit, stlačit) a německou předložku „an“ (na): být si něčeho vědom v přítomnosti, znamená doslova cítit tíží tohoto přítomného okamžiku. Anebo spojení „You don't reckon eyes him?“ (465): k původnímu slovu „recognise“ (rozpoznat) jsou připojena slova „reckon“ (považovat, myslet si, vypočít) a „eyes“ (oči), což opět odkrývá podstatu rozpoznávání (zde vizuálního): rozpoznání je nejdříve závislé na smyslovém počítku, proto tedy smyslový orgán vidění – oči, a na aktivním rozvažování. Věci rozpoznáváme tak, že je v prožívání myslíme.

A takto bychom mohli pokračovat na celém plánu *OF*. Výše uvedené příklady slouží pouze jako názorná ukázka, zároveň však zřetelně ukazují, že metoda neologismů, s níž se Joyce pokouší proniknout k podstatě věcí, není žádná metafysická ekvilibristika, ale důsledné ztvárnění toho, jak se nás věci týkají, jak s nimi přicházíme do kontaktu.

Kromě toho, že Joyce vytváří nová slova, v nichž nechává bytostně zpřítomnit různé významové vrstvy, aby co nejlépe vyjádřil jejich předmětný smysl, přistupuje rovněž k jejich vzájemné konfrontaci uvnitř textu. Slova mezi sebou komunikují, vzájemně se ovlivňují, aby opět v nejvyšší možné míře dostala podstatě svého označovaného. Jako příklad uveďme následující úryvek z kapitoly, v níž vystupují bratři Kev a Dolph, symbolizující dva rozdílné, avšak vzájemně se potřebující protipóly:

Now, as will pressantly be felt, there's tew tricklesome poinds where our twain of doubling bicirculars, mating approxemetely in their suit poi and poi, dunloop into eath the ocher. (FW 295)

A nyní, jak možno přitomna cítit, máme zhle pár dvoutížných bodů, v nichž se, v místech, kde se poi poi, naše birozené soukružnice mesi zebou sváří.

O první částí tohoto souvětí jsme se již zmínili výše, druhá věta pokračuje „tew tricklesome poinds“, což se nese ve stejném duchu – „tew“ v sobě kombinuje „few“ (pár, několik) a „two“ (číslovka dvě), „tricklesome“ pak „trickle“ (hrstka) „tricky“ (obtížný, rafinovaný), a „poinds“ pojí „points“ (body, záležitosti) „pound“ (libra – jednotka váhy). Další věta pokračuje „twain“ (dvojice), „doubling“ – „double“ (dvojí) a „sibling“ (sourozenec), a „bicirculars“ (dva kruhy). Kruhy odkazují ke geometrické úloze, při níž každý z bratrů kreslí jeden kruh, jež se vzájemně protínají ve dvou bodech, P a π – k nim odkazuje následující „poi“ and „poi“. Svářejíce se („suit“ – pře, žaloba), dva kruhy („loop“ – cyklus, uzavřený kruh), dva bratři, dva rozdílné principy na sebe vzájemně neodbytně dotírají („dun“ – upomínat, dotírat). Představa vzájemnosti, vyjádřená spojením „eath the ocher“, je zde zdůrazněna vzájemnou výměnou dvou souhlásek. Když ze slov „eath“ a „ocher“ mezi sebou prohodíme „t“ a „c“, získáme spojení „each other“ (navzájem).

Podobného postupu si můžeme všimnout i na dalších místech, například ve spojení „his innermals menody“ z následující věty:

BUTT (at the signal of his act which seems to sharpnel his innermals menody [...]).
(FW 341)

Butt a Taff se ocitají ve váleční vřavě. Taff připomene postavu Perse O'Reillyho a jeho nepřístojné chování v parku, což Buttovi (připomínající postavy Shauna a HCE) rozjitří staré vzpomínky a otřese jeho nitrem. Ve slově „sharpnel“ se ozývá „sharp“ (zbystrit, zostřit) a rovněž „shrapnel“ (šrapnel, střepiny granátu); ve spojení „innermals menody“

pak „inner man“ (duše, vnitřní člověk) a francouzské „mal“ (zlo) a „melody“ (melodie) spolu s „menace“ (hrozba, nebezpečí). Kromě této roviny, odkazující na podlé vlastnosti, existuje ještě jedna další, jež zdůrazňuje vnitřní melodii: původní označení pro duši, vnitřního člověka – „inner man“ – jako by chtělo zdůraznit svou podstatu niternosti tím, že si od následujícího slova přivlastní, doslova do sebe vtáhne písmeno „l“, takže z původního „his innerman melody“ (melodie jeho nitra) vznikne „his innermals menody“. Zachytit obě významové úrovně při překladu je opravdu nesnadný úkol; ve snaze neminou ty nejpodstatnější by věta mohla vypadat následovně:

BUTT (v reakci na jeho čin, jenž zdá se rozbuchstřil jeho zvnitřezlou melodii [...]).

Jako druhý postup příznačný pro Joyceovu estetiku lze uvést metodu koláže. Koláž se skládá z různých již hotových částí, které jsou spojovány do jednoho nového celku. Důvodem, proč se koláž stala oblíbeným postupem moderních umělců, je skutečnost, že při koláži jsou v nejvyšší možné míře zdůrazněny vztahy mezi jednotlivými částmi. Toho si byl zejména vědom George Braque, jak dokládají jeho slova:

Koláží a malbou jsem chtěl vytvořit úzké vztahy mezi věcmi tak, aby žádný předmět nebyl izolován; obraz, to je spojení všech prvků. Nikdy nejde o věc samu. Zajímají mne jen vztahy. To je ta královská cesta malby, poněvadž vztahy se od díla k dílu mění. Revoluce probíhá ustavičně; nikdy nespátíme tutéž věc dvakrát.

(Braque, in Lamač 1989, 130)

Jak metodu koláže používá Joyce? Vezměme si například následující spojení „what kind of beast“ (1975, 99): původní „what kind of beast“ (jaká šelma, mizera, bestie) získává ve slově „kind“ (druh) odkaz na biblickou postavu Kaina (anglicky Cain), který podle Knihy Genesis spáchal vůbec první vraždu na světě. Význam zvířecosti a nelidskosti tak získává archetypální rozměr, jakož i konkrétní představu, vůči níž tento význam poměřovat. Ještě lépe lze tento postup deklarovat na následujícím úryvku z kapitoly, v níž Yawn přebírá vinu svého otce HCE a brání se proti obvinění z nemravného jednání ve Phoenix Parku:

I protest there is luttrelly not one teaspoonspill of evidence at bottomlie to my babad, as you shall see, as this is. (FW 534)

Na první pohled obskurní novotvar „luttrelly“ v sobě nechává zaznít slovo „utterly“ (naprosto, totálně) a jméno německého teologa Martina Luthera. Luther je považován za zakladatele protestantismu, což zde odkazuje k předcházejícímu „I protest“ (protestuji). A stejně čteme i následující „teaspoonspill of evidence“: „teaspoon“ zní v doslovném

překladu „čajová lžička“, čímž se zde chce vyjádřit, že neexistuje ani sebemenší důkaz, že by došlo k provinění. Joyce však ještě přidává „spill“ (vylít, rozsypat), dohromady pak „teaspoonspill“ odkazuje k známé události „Boston Tea Party“ z roku 1773, kdy američtí kolonisté vysypali do moře zásilku dovezeného čaje, aby vyjádřili svůj nesouhlas s útlakem britského imperia. Překlad, byť s jistým posunem, by mohl vypadat takto:

S brunotným výrazem kathegoreticky odmítám, že by na dně mého svědomí uvízla byť jen hustka viny, jak hned sami uvidíte.

Nastíněním dvou výše uvedených estetických postupů jsme se pokusili ukázat, na co vše je při četbě nebo překládání třeba dávat pozor. Jistým způsobem lze souhlasit s kritikou W. Lewise, jenž tuto snahu chápal spíše jako řemeslnický počín než jako výsostné ztvárnění uměleckého ideálu; některé slovní hříčky místy opravdu připomínají hravou zručnost a důvtip, avšak nikdy nepůsobí urputným nebo vyumělkovaným dojmem: velikost Joyceových literárních schopností dokáže i z tak profánní metody, jakou je jazyková hříčka a „mrzačení“ slov, vydobýt ty nejjemnější a nejplnohodnotnější nuance předmětného smyslu. V reakci na nepochopení své metody a také z důvodu, aby odmítl přirovnání své osoby k dadaistickým a surrealistickým autorům, Joyce důtklivě zdůrazňoval, že každé nově vytvořené slovo má v *OF* své místo, že každé ob stojí, pokud jej budeme sledovat z pohledu toho, k čemu jako svému označovanému odkazuje. Obdobně jako Dante, který nacházel učesaná a uhlazená, pichlavá a rozčuchaná slova, aby s nimi vytvořil jazyk *vulgaris illustri*, jazyk, jímž by adekvátně prosvítala podstata věcí, tak i Joyce hledal podobnou *formu locutionis*. A třebaže Dante si ještě mohl myslet, že jazyk je nepostradatelný nástroj pro lidské myšlenky, stejně jako je nepostradatelný kůň pro vojáka, a že podobně jako k nejlepšímu rytíři patří nejušlechtilejší oř, tak i k nejlepším myšlenkám přísluší nejlepší jazyk (2004, 119), Joyce byl svědkem toho, že doba vysoké kultury zmizela v nenávratnu, a tak uchopuje nízká témata, profánní myšlenky bezprostřední každodenní zkušenosti, jímž se pomocí dokonalého jazyka snaží znovu vdechnout zapomínanou posvátnost lidského bytí. Extrémně mystický, hermetický jazyk, připomínající kabalistickou nepřístupnost, je co do své obtížnosti jen přímou úměrou této zapomenutosti.

II

Popření jazyka jako možnosti sdělovacího média odráží jisté znechucení kulturou, rozpad hodnot, příznačný pro společnost, v níž se kýč povýšil na umělecké ztvárnění epochy. Moderní člověk kulturu chce, ale zároveň ji ničí, jak všímavě poznamenal H. Broch. Tuto stále se prohlubující propast mezi vysokým a nízkým, mezi posvátným a profánním zachytil Joyce vsutku s pronikavým vhledem již v *Odysseovi*, když povznesl eklektismus stylů na tvůrčí úroveň; v *OF* postupuje ještě o krok dál a v pochybnost uvrhuje základní princip novověké nauky o dvou vzájemně oddělených substancích, *res cogitans* a *res extensa*.

Z celé řady experimentů a objevů na počátku 20. století lze za nejdůležitější označit právě ono zpochybnění do té doby neotřesitelného paradigmatu jasného odlišení mezi subjektem a jeho vnímaným objektem. Zatímco v eukleidovské geometrii byla mezi formou a obsahem vytyčena zřetelná hranice, takže platilo, že předmět si uchová tytéž geometrické platnosti (forma) bez ohledu na to, jestli jej umístíme na zemský pól nebo na rovník; v neeukleidovské geometrii je tento princip zpochybněn: geometrické vlastnosti předmětu se změní v důsledku jeho samotného přemístění, což znamená, že

forma a obsah se jaksí matou a prolínají, svět, který v posledku již nemá onu pevnou kostru, kterou zajišťoval homogenní eukleidovský prostor. Prostor přestává být odlišitelný od věcí v prostoru, čirá idea prostoru od konkrétní podívané, kterou nám nabízejí smysly.

(Merleau-Ponty 2008, 18)

Když se tedy takto proměňuje chápání prostoru a rozlišení mezi formou a obsahem, zůstává otázkou, zda i literatura má nadále plnit zobrazovací funkci, jen aby se zachovala zobrazitelnost prostoru. Nemá se také patřičnými prostředky, které vyplývají z její povahy, pokusit vyjádřit ono prolínání formy a obsahu? Joyce si byl vědom toho, že má-li ještě vůbec literární umění cenu, musí se pokusit o sjednocení metody a cíle. Této skutečnosti si všimnul zejména Broch, který v přednášce věnované Joyceově tvorbě oceňoval nejvíce právě tuto snahu. Podle něj se v ní Joyceovi podařilo ztvárnit ony anonymní síly epochy:

...je třeba zapojit také subjekt zobrazení coby zobrazovací médium, tedy „vypravěče jako ideu“, a to včetně řeči. Joyce se snaží vytvořit jednotu pozorovaného objektu a pozorovacích prostředků v nejširším slova smyslu – tato jednotu nepřipouští zbytečnou vycpávku, zbytečný přívlastek, jedno v ní přirozeně vyrůstá z druhého.
[...]

Na příkladu Anny Livii Plurabelly je možné objasnit, jak zde specifickým pojetím problému média dochází k onomu pozoruhodnému rozplynutí objektu, které je zároveň upřesněním, a právě to má svou analogii v rozložení fyzikální matérie pomocí matematických funkcí, jak to učinila moderní fyzika.

(2009a, 32–33)

Subjekt nestojí vně skutečnost, nýbrž je její součástí. Jestliže subjekt a objekt splývají v jedno, na poli řeči odpovídá tomuto požadavku jednota mezi zobrazujícím a zobrazovaným. Etický požadavek se pak odhaluje v plném znění: pokud existuje rozdělení subjekt-objekt, subjekt se objektu vždy chápe, „zmocňuje“ jako něčeho předmětného, co se mu dává před ním, co je mu před-staveno; když se však rozdíl ztenčuje a subjekt sám se stává procesem zobrazovaného, sám se na něm účastní, věc, kterou zobrazuje, je pro něj to, s čím je v kontaktu a jak se jej samotného týká. Jinými slovy: jestliže subjekt stojí vně zobrazované skutečnosti, svůj objekt chápe jako jisté bytí, které je mu pouze „po ruce“ (Vorhandenheit) ve smyslu pouhé faktické přítomnosti, kdežto je-li její součástí, pak objekt chápe jako to, co je mu „k ruce“ (Zuhandenheit).⁶⁷ Heidegger, od něhož oba pojmy pocházejí, si ono „zu“ (k) vypůjčuje z vazby „wozu?...um...zu“ (k čemu?...aby), „k ruce“ tak vyjadřuje to, k čemu daná věc je, jaký je její účel. A pouze pokud přistupujeme k věci z hlediska toho, k čemu slouží, tedy k čemu se vztahuje, vystupuje do zřetelnosti i okolní svět.

Jednota zobrazujícího se zobrazovaným je dominantním rysem primitivních kultur. Maska, představující znak, neodkazuje vně, ale sama zastupuje zobrazované. Proto nacházíme u moderních malířů takový obdiv k těmto kulturám, jakož i k malířům, kteří ve svých dílech problematizovali kartesiánské rozdělení dvou substancí (Velázquez, Cézanne). U Joyce lze najít podobnou motivaci. Slova nejsou pouhým znakem odkazujícím k něčemu, tím něčím chtějí samy být. Následující ukázka pochází ze závěru kapitoly, v níž se bratři Shem a Shaun ocitají v dětském pokoji a provádí večerní modlitbu:

Till tree from tree, tree among trees, tree over tree become
stone to stone, stone between stones, stone under stone forever.

O Loud, hear the wee beseech of thees of each of these thy unlitten ones! Grant sleep
in hour's time, O Loud!

That they take no chill. That they do ming no merder. That they shall not gomeet
madhowiatrees.

Loud, heap miseris upon us yet entwine our arts with laughters low!

Ha he hi ho hu.

⁶⁷ Srov. pojmy „Vorhandenheit“ a „Zuhandenheit“ u M. Heideggera – *Bytí a čas*, kap. 17.

Mummum.

(FW 259)

Nechť se strom od stromu, strom mezi stromy, strom nad stromem stane
kamenem ke kameni, kamenem mezi kameny, kamenem pod kamenem na věky věků.

Ó Pane všemohnoucí, vyslyš úpěnlivé prosby všech nás každého z nás tvých
neosvěcených. Dopřej nám spánku v tuto pozdní hostínu. Ó Pane všemohnoucí!

Dej nám usnout tíše. S Tvou pomocí ať proplujem temnou nocí. Ať nepoleví
poslušnost naše a zlé síly nesvedou nás k thmlářství.

Ó Pane všemohnoucí, smyhněj se z námi, však nechej vzkličít pagřechniště naše!

Ha he hi ho hu.

Mamam.

Že se jedná o dětskou modlitbu, je zdůrazněno vynecháním na výslovnost složité hlásky
„r“ ve slově „Lord“ (Bůh). Místo něho čteme „Loud“ (hlasitý), jež navíc zpřítomňuje, jak
se nás boží existence týká: co jiného totiž znamená víra v boha, než se mu oddat a
poslouchat jeho slova, jež jsou tak *hlasitá*, že není místa, kde se před nimi ukrýt. Na první
pohled však zůstává nejasná první věta, kde se hovoří něco o stromech a kameni. Když
ale zaměříme pozornost na slova samotná, zjistíme, že samy zpřítomňují samotné postavy
Shema a Shauna: budeme-li sledovat text a pokládat stromy a kameny vedle sebe,
dostaneme ruské písmeno III (š) a jeho převrácenou verzi. Modlitba je za životy Shema a
Shauna, a tak jsou v jejích slovech doslova sami přítomni.

V nejintenzivnější míře můžeme podobné splynutí pozorovaného objektu a
pozorovacích prostředků najít v závěrečné kapitole první knihy o ALP. S prvními slovy
text svým uspořádáním odkazuje na počáteční horský pramen, kde řeka vyvěrá na povrch,
a posléze sleduje, jak se břehy řeky rozšiřují a jak se z malé bystřičky stává velká řeka,
protékající Dublinem:

O

tell me all about

Anna Livia! I want to hear all

about Anna Livia. Well, you know Anna Livia?

(FW 196)

Ó

pověz mi všechno

o Anně Livii! Chci slyšet všechno

o Anně Livii! Nu tak, znáš Annu Livii?

(ALP 28)

Když se pak dvě přadleny sklánějí každá ze svého břehu nad řekou, aby vypraly špinavé prádlo (a tím i doslova propraly záležitosti manželského páru HCE a ALP), Joyce uzpůsobuje i rytmus vět a srozumitelnost textu. S přibývajícím denní hodinou se pomalu začíná šerit, blíží se noc a s ní se samotná hladina řeky stává temnější a neprostupnější. Jestliže na začátku kapitoly byl jasný den a řeka průzračně čirá u svého pramene, nyní se snáší večer a proud řeky je kalný, neboť musela pojmout všechnu špínu města. Ve chvíli, kdy řeka postupně opouští město a blíží se ke své deltě, i břehy se rozšiřují, přadleny si přestávají rozumět a slyší už jen každé druhé slovo. Jejich lidská podstata se pozvolna rozplývá, až se nakonec obě dvě ovidiovsky promění, jedna ve strom a druhá v kámen:

Can't hear with the waters of. The chittering waters of. Flittering bats, fieldmice bawk talk. Ho! Are you not gone ahome? What Thom Malone? Can't hear with bawk of bats, all thim liffeyng waters of. Ho, talk save us! My foos won't moos. I feel as old as yonder elm. A tale told of Shaun or Shem? All Livia's daughtersons. Dark hawks hear us. Night! Night! My ho head halls. I feel as heavy as yonder stone. Tell me of John or Shaun? Who were Shem and Shaun the living sons or daughters of? Night now! Tell me, tell me, telm me, elm! Night, night! Telmetale of stem or stone. Beside the rivering waters of, hitherandthithering waters of. Night! (FW 216)

Neslyším pro šum vod. Šepotavých vod. Třepotaví netopýři, hraboši maří řeč. Hoj! Ještě nejdeš dom? Cože, Beneš Tom? Neslyším pro netopýři víření a šum těch liviných vod. Hohó, hlas duši spas! Mé nohy mátohy. Stáří mne přemáhá, jak onu olši. Mluvíš o Šaunu a Šemu, těch hoších? Všichni Livini dcerosyni. Posupné sovy nás posloukají. Brounoc! Brounoc! Má hle hlava hlesá. Tíže mne přepadá, jak ona skála. O Žánu či Šaunu povídka malá? Kdo byli Šem a Šaun z liviných synů či dcer? Dobrou noc! Šeplej mi, šeplej mi, olše! Brou! Noc! Šeplejmišeptem o kmeni a skále. U řekoucích vod, semotamotekoucích vod. Noc! (ALP 79)

3.3. Chaosmos

Brilantní jazyk vynikne všude tam, kde je velkolepá myšlenka. Pokud jedno z nich převládá, dílo povětšinou zabředne buď do plané lingvistické ekvilibristiky nebo urputné morální povšečnosti. V předešlé části jsme se snažili ukázat, jak se požadavek po skloubení formy s obsahem, subjektu s objektem, zobrazujícího se zobrazovaným do takové míry, aby se obě roviny vzájemně prolínaly a samy sebe navzájem utvářely, konkrétně odrážel v Joyceově estetice. Neřekli jsme však doposud, co by se za touho snahou mohlo skrývat, jaká skutečnost či dění vedlo, nebo ještě lépe nutilo k tak radikálně experimentálním postupům. Zůstaneme-li na obecné rovině, tak vůdčí ideu, vinoucí se celým plánem *OF*, a rovněž udávající tón celému modernistickému hnutí, můžeme vystihnout trefnými slovy R. Scruton, jenž zdůrazňuje, že nový impuls v moderní kultuře máme chápat jako „šok vysoké kultury, která konečně poznala pravou povahu moderního světa – světa, v němž je všechno včetně posvátného na prodej“ (2002, 76). Prohlubující se propast mezi vysokým a nízkým, konflikt mezi pevně určeným řádem nadčasovosti a tekutostí dočasných, rychle vznikajících a stejně rychle zanikajících hodnot, obsahuje koneckonců již název, který Joyce pro *Finnegans Wake* po dlouhém hledání zvolil: „fin“ (konec) a „again“ (znovu), „wake“ (vigilie, noční stráž u zemřelého) a „wake“ (probuzení). Svou snahu pak sám Joyce přirovnal ke kolu, které je celé hranaté, jak se lze dočíst v dopise adresovaném H. Weaverové: „nesmíte si myslet, že je to [FW] jen nějaký prvoplánový příběh o jakémsi hlupákovi a hroznech. Ne, je to jedno velké kolo, kulaté jako svět; a přesto všude hranaté“ (Joyce 1992, 321).

Nesourodé koncepty, které se navzáje popírají, ale i doplňují, takřka dialekticky odkazují k jisté neukončenosti: Joyce se nesnaží rozřešit otázku kvadratury kruhu, konečné řešení jej nezajímá. Raději chce upřít pozornost na skutečnost, že smysluplné poznání je pouze poznání celistvé, které pojímá a spájí oba nesourodé principy. Z této dialektické metafory kruhu a čtverce bychom chtěli vyjít a v následujících kapitolách se pokusit zodpovědět, jaké protikladné principy měl Joyce na mysli.

3.3.1. Retribalizace

*Získali jsme skutečnost
a přišli jsme o sen.*
—Robert Musil

Jestiže umělecké ztvárnění modernistického hnutí fundovala zejména snaha o noetické uchopení skutečnosti, v *OF* nachází tento požadavek patrně nejvyšší možné koncentrace. Z celé řady hloubavých a jistě přínosných exegetických studií *OF* se o tuto skutečnost zajímali především Marshall McLuhan a Umberto Eco. Eco si správně všímá, že Joyce přichází se zcela novou poetikou, jelikož sama chce reflektovat nové paradigma ve způsobu vnímání světa: vizuální vnímání, převládající do konce 19. století, postupně nahrazuje vnímání taktilní.⁶⁸

Tato myšlenka, o níž jsme se již zmínili v kapitole věnované rozboru McLuhanovy teorie, kde McLuhan jako jeden z prvních upozorňuje na souvztažnost mezi estetikou a etikou, mezi formou a obsahem, je zcela zásadní pro recepci *OF*. Ne náhodou také jednu ze svých stěžejních studií – *Gutenbergova galaxie* (*The Gutenberg Galaxy*, 1962) – zamýšlel původně nazvat „Cesta k Finneganovi“ (*The Road to Finnegans Wake*).

McLuhanovy úvahy se výhradně soustřeďují na sensorický způsob vnímání, na jejich proměny v rámci dějinného vývoje a možný dopad na způsob myšlení a vytváření stereotypů. Když jsme uvedli jeho teorii, řekli jsme, že McLuhan si všímá rozdílné konstituce akustického prostoru a vizuálního prostoru. Ten akustický přináležející způsobu života kmenového společenství; jelikož je v něm zdůrazněna resonance, magická síla znějícího slova, nese větší důležitost sluch, což má za následek, že orální kultura vykazuje větší míru účasti, je inkluzivní, společenská, extrovertní; zatímco vizuální kultura, v níž převládá zrak jako způsob vnímání, je spíše exkluzivní a vede ke fragmentaci a relativní indifferenci. Není zde našim cílem potvrzovat či vyvracet McLuhanovu teorii vnímání, jde nám spíše o to poukázat na to, že podobné, takřka mytologické poznání dvou hluboce rozdílných pohybů lidské existence lze najít hned na prvních stránkách *OF*.

Úvodní kapitola totiž nabízí pohled do minulých dob, jímž zachycuje vůbec počátek dějinného chápání světa a s ním i příchod dějinného člověka. Poté, co jsou uvedeny dvě pre-historické postavy (Mutt a Jute), se v knize (*bluest book*), která je kronikou a zároveň i turistickým průvodcem, objevuje výklad o hliněné knize (*claybook*), v níž se odkazuje na pradávne zobrazení světa:

⁶⁸ Srov. U. Eco, *The Open Work*, s. 13–18.

(Stoop) if you are abcedminded, to this claybook, what curious of signs (please stoop), in this allaphbed! Can you rede (since We and Thou had it out already) its world? It is the same told of all. Many. Miscegenations on miscegenations. Tieckle. They lived and laughed ant loved end left. Forsin. Thy thingdome is given to the Meades and Porsons. The meandertale, aloss and again, of our old Heidenburgh in the days when Head-in-Clouds walked the earth. (FW 18)

(Račte se sklonit) pokud jste abcedenoidní, k této hliněné knize, těch pozoruhodných znaků (prosím tady), v této allfavédě! Říkají vám (pokud jsme se již všichni podívali) něco ta slova? A věděli byste přečíst celé světy? Je to pořád jeden a ten samý příběh, vyprávěný všemi. V obmene. Na rase nezáleží. Všem čas stejně tekel. Všichni se radovali a rmoutili, toužili a soužili, a nakonec skonali. Ufarsin. Rozděleno jest království tvé a dáno jest Médkým a Perským. Zaztraceně hávný příběh našeho staříckého meandrtálce z Pohansburku dní, kdy nebetyční rozenci Země směli kráčet světem.

Zde je představen svět, v němž člověk žil jako součást jednoho celku bez národnostního uvědomění, bez pevně vymezených hranic pro pohyb, odlišen pouze na základě rasy. Tento celek poutal veškerou jeho pozornost, představoval jisté řečiště, jímž protékalo všechno jsoucí, jak napovídá slovo „allaphbed“ (all + alef), a kde byl život sám chápán jako ontologická metafora. Je to svět, v jehož centru stojí člověk, pro kterého je cíl života naplněn obstaráváním každodenní existence, bez toho, aniž by s údivem či pochybností tematizoval existenci nadlidského. Aspekt nadlidské, božské síly je v jeho světě vždy přítomen, tvoří inherentní protiklad vůči pozemskému bytí, ale samotné zjevování tohoto aspektu, jakož i jeho kauzalita zůstává zastřené (meander). Svět neandrtálce, svět pohanů, v jehož zahradách ještě kráčeli bohové, jakož i starozákonní citace (Daniel, 5:25–28), odkazující na Balsazarovu zpupnost a mnohobožství, chtějí poukázat na epochu, kterou lze označit za epochu před-dějinnou. Co tím máme na mysli?

Zde je nutno uvést rozlišení mezi světem „naivního“ života, mezi světem přirozeným a světem vědeckým, jehož autorem je J. Patočka. Přirozený svět, který bude později chápán jako svět před-dějinný, znamená život mezi skutečnostmi, je dán bez našeho zásahu na základě pouhého faktu naší zkušenosti; vědecký svět je pak vystaven na jiném základě, jeho skutečnost je poslušna matematických zákonů, a jako takový nerozvíjí vědecký postoj naivní svět, ale je jeho radikální rekonstrukcí (Patočka, 135).

Zůstaneme-li u námi tematizovaného před-dějinného světa, můžeme jej nazírat jako bytostně přirozený, jelikož „společenství toho, co jej naplňuje, přijímá prostě jako něco daného, jako to, co se samo ukazuje“ (Patočka 2007, 26). V tomto světě je život věnován především jeho reprodukci a zachování, na něco víc si před-dějinný člověk nárok nečiní. Neptá se po tom, že se něco objevuje a ukazuje, tuto otázku po odhalení zcela ignoruje, a

přesto tato ignorace vykazuje pozitivní ráz: možná, že právě tento existenciální modus skýtá v podstatě pravdivé nazírání, nazírání takové, jež si všímá a oslovuje i ty nejjemnější aspekty bytí. Že i Joyce v něm spatřuje něco víc než jen pouhý pre-historický svět předků, odkud můžeme sledovat ideu pokroku, dokazuje následující věta, která pokračuje v charakterizaci tohoto před-dějinného, přirozeného světa:

In the ignorance that implies impression that knits knowledge that finds the nameform that whets the wits that convey contacts that sweeten sensation that drives desire that adheres to attachment that dogs death that bitches birth that entails the ensuance of existentiality. (*FW* 18)

V nevědomosti jež probouzí pocit jež oslovuje svět jež váže vědění jež tříbí důvtip jež ozřejmuje spojení jež sytí smysly jež víří vášně jež lne k lásce jež stíhá smrt jež hýčká život jež jímá jemňůstky bytí.

Z podobné perspektivy pak můžeme přistoupit k interpretaci závěrečné části úvodní kapitoly, v níž vstupuje do děje hlavní postava HCE, jejíž jedna z mnohých identit odkazuje na zástupce celého lidského rodu (*Here Comes Everyman*). Tušíme, že tento příchod se děje mysticky,⁶⁹ že nechává odkazovat k daleko hlubšímu poznání než jen k pouhému uvedení postavy. Je možno jej chápat jako úsvit vědomí,⁷⁰ jako přechod od přirozeného, neproblematického člověka k člověku dějinnému, který vystoupil z přirozeného světa, aby se vydal na cestu za novým poznáním, za poznáním rozumového charakteru, které s sebou také nese vědomí odpovědnosti. Že je tato interpretace udržitelná, dokládají i četné aluze o vyhnání z ráje, které se prolínají celým textem *OF* a které dávají tušit, že původní naivní svět je ztracen, že HCE, nyní zástupce dějinného člověka, se odpoutává od pouhé služby sebestravující existenci, že vstupuje na cestu dějin, jejímž započítím dává v sázku veškerý přirozený svět. Člověk už není nevolníkem života; jestliže však současně začíná žít proto, aby hledal hlubší, pravější formy života, přebírá za své konání nadobro i odpovědnost; odpovědnost, jež je založena na myšlence života z rozumu a již lze také chápat jako břímě, jako jisté prokletí, které si s sebou musí nést. Proto Joyce uzavírá příchod HCE slovy, že pouze on a nikdo jiný „bude na věky věků rodovědný za povyk způsobený v Edenburku“ (he is ee and no counter who will be ultimendly respunchable for the hubbub caused in Edenborough, *FW* 29).

Paralelu mezi světem naivním, světem jistým způsobem předmetafyzickým a světem dějinným, světem rozumového nahlédnutí, jakož i podobný rozvrh v otázce sensorického

⁶⁹ HCE se vynořuje se z tajemných hlubin oceánu, viz s. 29.

⁷⁰ Viz Campbell and Robinson, *A Skeleton Key to Finnegans Wake*, s. 53.

modu vnímání, s nímž máme na mysli dualitu mezi světem orální (akustické, taktilní) a vizuální kultury, bychom nyní chtěli doplnit o pojem retribalizace. Jak napovídá samotné slovo, jedná se o opětovné navrácení do kultury, v níž převládá auditivní způsob vnímání, přesto to však není návrat ke klasickému tribálnímu společenství. S příchodem elektrického obvodu, který ze své podstaty akcentuje propojenost a vzájemnou závislost, se ze světa stává „globální vesnice“ a moderní člověk jako by se opět navracel do světa orální kultury. McLuhan, který jako první upozornil na tuto skutečnost, si však správně všímá, že ono navrácení probíhá komplikovaně, jelikož se děje skrze principy starého prostředí:

Když je staré prostředí rozrušeno novou technologií, naší typickou reakcí je, že se snažíme pře-tvořit staré prostředí namísto toho, abychom využili všech nových příležitostí, jež nabízí prostředí nové. S neschopností všimnout si těchto nových možností pak zároveň ignorujeme i síly nově vzniklého prostředí, což má za následek, že nejsme s to jej dostatečně ovládat nebo vytvořit proti-prostředí a že jsme tak odsouzeni do role pouhých robotů.

(McLuhan 1969, 245)

V *OF* nám Joyce toto nové prostředí a jeho nové síly nabízí: kompozičně je celá kniha vystavena na opozicích, i samotný text v sobě nechává zaznít protikladné významy, jak nejlépe dokládají tato tři slova – „the seim anew“ –, do nichž Joyce vtiskl myšlenku nezastavitelného toku (řeka Seina), toku herakleitovského rázu jako neustále se obnovujícího principu, který se nikdy neopakuje, a myšlenku neměnné stálosti. Tento princip, princip konfrontace dvou prostředí, dvou protikladných paradigmat a jejich vzájemného skloubení, jako by neochvějně vysvítal na pozadí celého rozvrhu *OF* a jako samotný tak utvářel jedno velké Joyceovo téma. Dobře patrný je kupříkladu ve známé Ezopově bajce o lišce a hroznech, kterou Joyce vkládá do úst profesorovi pod názvem „The Mookse and the Gripes“ (Jak Loska Lišák potkal trpkého Hrozénka, *FW* 152–159).⁷¹ „Mookse“ během příběhu reprezentuje anglického krále Jindřicha II. a papeže Hadriána IV. a symbolizuje tak římsko-katolickou církev, „Gripes“ odkazuje na íroskotskou církev, jež ve svých počátcích nebyla pod vlivem Říma a jež se svým kmenovým soužitím založeném na rodinné hierarchii podobala východní, pravoslavné církvi. Obě postavy se setkají u řeky, každá na opačné straně břehu, a vedou spolu teologickou disputaci o fililoque.

⁷¹ Slova „Mookse“ a „Gripes“ obsahují více významových rovin. „Mookse“ nechává zaznít anglické „fox“ a německé „Fuchse“ (liška), jakož i slovo „moose“ (los). Ve slově „Gripes“ se pojí „grapes“ (hrozny) a „gripe(s)“ (žaludeční křeče, kolika, či také runcat, stěžovat si nebo někoho štvát).

Dogmatický spor o fililoque zde zpřítomňuje vůbec rozkol mezi západním a východním způsobem myšlení, což Joyce všímavě zachycuje následující charakteristikou:

The Mookse had a sound eyes right but he could not hear. The Gripes had light ears left yet he could but ill see. (158)

Lišákovi zůstal orlí zrak, ale sotva slyšel. Hrozénkovi zas jemný sluch, oči mu však dávno nesloužily.

Obě postavy (světy) se ocitají v zájemném rozporu, v němž Gripes nakonec ustoupí. Když však ustoupí, doba temna bez rozdílu zahálí i jeho soka:

He [The Gripes] ceased. And he ceased, tung and trit, and it was neversoever so dusk of both of them. (158)

Hrozének ustoupil. Stáhl se zlomen a znaven, a kolem obou se v tu chvíli příšeřně setmělo.

A konečně, tento rozkol má universální platnost, temný spánek se posléze snáší na celý svět, od Valle Maria v Argentině (Vallee Maraia) až po rozlehlé nížiny v Asii (Grasyaplaina):

Oh, how it was dusk! From Vallee Maraia to Grasyaplaina, dormimust echo! Ah dew! Ah dew! It was so duusk that the tears of night began to fall, first by ones and twos, then by threes and fours, at last by fives and sixes of sevens, for the tired ones were wecking, as we weep now with them. *O! O! O! Par la pluie!* (158)

Ó, jaký to byl tehdy soumrak! Od Valé Maraia až po Kaspíjské oře, smrákavá ozvěna! Dormimuss mus mus! Ach, rosavé údolí. Svět ztemněl, a slzy noci propadaly tmou, jedna za druhou, pak třetinka za čtvrtinkou až nakonec pětinka za šestinkou v sedmidobém taktu, neboť oba zmoření zmarem ronili slzy, stejně jako my teď s nimi. *Ó! Ó! Ó! Smrákavá ozvěna skrze kapky deště!*

Existuje celá řada možností, jak interpretovat rozkol mezi Západním a Východním světem. Než na možné příčiny tohoto schizmatu, se Joyce snaží upozornit na to, že oba koncepty se na počátku 20. století opět setkávají a že je třeba k nim přistupovat z pohledu toho, jak jsou utvářeny. Zdá se, že Joyce si byl opravdu s velkým předstihem než ostatní myslitelé ve 20. století vědom toho, že pokud se člověk s příchodem elektrického obvodu navrací zpět do tribální sféry akustického prostoru, musí se znovu naučit pohybovat se v něm podle jeho pravidel. V tom tkví Joyceův velký prorocký význam, který tak inspiroval McLuhana: „kmenový člověk žil snově, zatímco moderní člověk je ‚navraceným Finneganem‘, znovuvtaženým do kmenového cyklu, leč tentokrát bděle“ (2000, 205).

Bdělě sní moderní člověk proto, že ke své retribalizaci přistupuje stále z pevně zakotveného, pro Západní svět tradičního hlediska zdůrazňující vizuální vnímání prostoru. Možná, že jistý pocit vykořeněnosti a krize identity moderního člověka spočívá v tom, že stále trpně přejímá způsoby starého prostředí a snaží se je „naroubovat“ v prostředí naprosto odlišném; žije v kulatém světě, kde je vše hranaté.

3.3.2. Kaleidoskop aneb post-kantovský svět

Let be be finale of seem.
—Wallace Stevens

Úhelným kamenem *OF*, a to v pravém slova smyslu jako výměru základních prvků a struktur, je dopis (Kniha I, kap. V a VI), který leží odhozen na hromadě, kde jej nalezne a svým zobákem vynese slepice Belinda – jedna z metamorfóz postavy ALP. Touto hromadou se ukáže být jisté odpadiště, odkladiště dějin, na něž jsou postupem času odloženy a zapomenuty veškeré archetypální vzorce. Zde čekají, až budou znovu nalezeny a proměněny v nová cliché. Takové je téma McLuhanovy knihy *From Cliche to Archetype*, v níž se pokouší poukázat na to, že jakákoliv nová technologie, měnící poměr smyslového vnímání, ovlivňuje kulturní vzorce dané společnosti; technologie nikdy není k daným kulturám pouze inertně přidána, ale vždy je „ruinuje“, „odhazující je stranou na jistou hromadu, odkud jsou v nikdy nekončícím procesu vyjímány a znovu oprašovány následujícími generacemi“ (1971, 126).

V podobném smyslu je také uveden dopis:

In the name of Annah the Allmaziful, the Everliving, the Bringer of Plurabilities, haloed be her eve, her singtime sung, her rill be run, unhemmed as it is uneven!

Her untitled mamafesta memorialising the Mosthighest has gone by many names at disjointed times. Thus we hear of, ... (FW 104)

Ve jménu Annah Všeobdivuplodné, Nesmrtné, Poselkyně Rozmanitoucích Krás, její věno budiž posvěceno, její hučení nechť velebeno, její vůle nechť řine vtaal, nehzrazena, jako na nebi, tak i na souši.

Její netitulovaný mamafest memorialisující Absolutno objevoval se v mnoha nesourodých dobách, napříč tokem dějin pod rouškou mnoha rozličných jmen. Tak slyšíme o, ...

Dozvídáme se, že autorem dopisu je ALP, ženský princip jako tvůrčí idea, praidea ve smyslu *das Ewig-Weibliche*, jak stojí na konci druhého dílu *Fausta*, jež však sama není

přítomna, zůstává vždy ve skrytosti – manifest zůstává bez názvu. Text posléze pokračuje téměř tři strany dlouhým výčtem rozličných jmen a událostí (s. 104–107), kde je takřka v doslovné podobě zobrazena skutečnost, že stejně jako dějiny idejí odráží se tento „mamafest“ na různých místech a pod různými jmény na pozadí dějinného vývoje. Že se jedná o všeobsáhlý manifest, týkající se lidstva jako jednoho rodu, je zřejmé i z typografického rozvržení dopisu, které ztvárňuje čtyři světové strany:

One cannot help noticing that rather than half of the lines run north-south in the Nemzes and Bukarahast directions while the others go west-east in search from Maliziies with Bulgarad for,...(FW 114)

Nelze si nevšimnout, že víc než polovina řádků ubíhá od severu k jihu, směrem na Nemzes a Bukarahast, zatímco ostatní kopírují vektor západ-východ, od Maliziies směrem na Bulgarad,...

Dějiny idejí, na něž tato listina odkazuje a jež představují její poselství, dopodrobna rozpracovává druhá kapitola Knihy II, nás zde však zajímá, jak se Joyce staví k otázce samotné rozpoznatelnosti objektu a vnímání skutečnosti. Exegeze nalezeného manuskriptu pokračuje zkoumáním a spekulacemi ohledně původu, až se nakonec ukáže, že se jedná o vzácný irský text, odkazující četnými konotacemi k *Book of Kells*, irské národní památce z raného středověku, která byla nalezena až po mnoha staletích, rovněž v notně poškozeném stavu. Po odhalení původu pak následuje krátká pasáž, kterou bychom mohli nazvat jako podobenství o negativu, v němž je vyjádřen skeptický postoj k relativnosti do minulosti pohlížejícího poznání. Je vůbec možné přistupovat k dějinám z pohledu jedné teleologické perspektivy, anebo je tato snaha pošetilá a na jakékoliv diachronní zkoumání je třeba zapomenout, jelikož se v něm apriorně promítají ideologické zájmy?

Well, almost any photoist worth his chemicots will tip anyone asking him the teaser that if a negative of a horse happens to melt enough while drying, well, what you do get is, well, a positively grotesquely distorted macromass of all sorts of horsehappy values and masses of meltwhile horse. Tip. Well, this freely is what must have ocured to our missive (there's a sod of a turb for you! please wisp off the grass!) unfilthed from the boucher by the sagacity of a lookmelittle likemelong hen. (111)

Nuže, téměř každý fotografik hoden své chemoratoře vám přitaká, že pokud se při sušení negativ rozmaže, pak z kontur koně vzejde leda tak obrovská směsice pokřivených tvarů a černobílých šmouh. Tak. A to se jistě přihodilo i našemu skriptu (zde jakési smítko, prosím vodčistit), jež naštěstí z kopy šlíný svým důvtipem pokradmu vysnesla všudypřiklofná slepice.

Nedostává se nám pak zkreslených nápodob, které jsou pouhou konstrukční imitací a fabulizací, když

the farther back we manage to wiggle the more we need the loan of a lens to see as much as the hen saw[?] (112)

čím více se cesta, po níž se zpětně ohlížíme, klikatí, tím více je nám zapotřebí zvětšovacího skla, abychom spatřili všechno to, co kdysi spatřila slepice[?]

Tematicky se objevuje i v následující kapitole (Kniha I, kap. VI), v níž se přistupuje k zevrubné analýze postav, zmíněných v dopise, a to sérií dvanácti otázek, které klade učitel svým žákům, Shemovi a Shaunovi. Námi zkoumaný fenomén je nejvýstižněji vyjádřen v deváté otázce, která z ní následovně:

- (1) if a human being duly fatigued by his dayety in the sooty, having plenxty off time on
- (2) his gouty hands and vacants space at his sleepish feet and as hapless behind the
- (3) dreams of accuracy as any camelot prince of dinmurk, were at this auctual futule
- (4) preteriting unstant, in the states of suspensive exanimation, accorded, through the
- (5) eye of a noodle, with an earsighted view of old hopeinhaven with all the ingredient
- (6) and egregiunt whights and ways to which in the curse of his persistence the course
- (7) of his tory will had been having resources, the reverberration of knotcracking awes,
- (8) the reconjungation of nodebinding ayes, the redissolusingness of mindmouldered
- (9) ease and thereby hang of the Hoel of it, could such a none, whiles even led
- (10) comesilencers to comeliewithhers and till intempestuous Nox should catch the
- (11) galliery and spot lucan's dawn, byhold at ones what is main and why tis twain, how
- (12) one once meet melts in tother wants poignings, the sap rising, the foles falling, the
- (13) nimb now nihilant round the girlyhead so becoming, the wrestless in the womb, all
- (14) the rivals to allsea, shakeagain, O disaster! shakealose, Ah how starring! but
- (15) Heng's got a bit of Horsa's nose and Jeff's got the signs of Ham round his mouth
- (16) and the beau that spun beautiful pales as it palls, what roserude and oragious grows
- (17) gelb and greem, blue out the ind of it! Violet's dyed! then *what* would that fargazer
- (18) seem to seemself to seem seeming of, dimm it all?
- (19) Answer: A collideorscape! (143)

Když je člověk nadobro znaven svým ukoptěným pozemským bytím, v dnavých rukou spouxtu volného času, u zmalátnělých nohou prázdňou šíří prostoru, blouzně stejně nešťastně jako Princ Hledavenc Dánský po vidině smyslu, unášen vírnými proudy žití, je schopen v přítomně minoucím okamihu, se sluchovídným pohledem na staříčkový Nebehrad se všemotanou směsicí liderálních zwhygů a konservotivních toradic, v níž vězní proces jeho odvěkého prokletí, zázněvy poutavíci a spoutající síly, uzerpující drang, zhýralství znovuhýřící v pekelném templu dušistravující pohodlí, je nikdo takový schopen, zatímco consilientiové potají lehají se souložnicemi, dokud znavená Nox nezachytí kokrkřik a rozblesk nového jitra, ihned nazřít a rozpoznat, co je věcí hlavní a co pouhý stín, a jak masy mas rozzírají jedovaté šťávy, jak nicotným nyní stal se nimbus nad dívčí hlavou, jak vše v lůně se bouří, jak vlny všech moří navzájem se tříští, zatresse, ó, katahróma, přetřesse, v přelévavém rytmu, jedna přes druhou, znovu a znovu, ó jaký

to div! teď Hank s koňským nosem a tu seladon Jeff s tváří jak dvě kýtky, rej tělísek, skotačící střípky nádhery, tu slézová růž, tu hollanžový tulipán, a hned smetánka, čtyřlístky, pomněnky, indigo a zčista zjasné fialky! co u všech všudy všechno si pak takovýto dalekozíravec sám sobě v zdání může nechat zdát?

Odpověď: Koliseisdoskop!

Málokterá událost ovlivnila v tak rozsáhlé míře každodenní život pracujícího člověka jako industriální revoluce. Spolu s ní doznala nebyvalého rozmachu střední třída a s ní také volnočasové aktivity. Jestliže do této chvíle byla zábava a volný čas výhradně v rukou aristokracie, nyní se otvírá spousta volného času i pro ty, co tráví svůj den mezi sazemí (1). Průmyslová revoluce ale také znamenala zánik mytického protředí, bájný hrad krále Artuše, středověký ideál rytířství i svět Hamleta je nenávratně zrušen a odsouzen k nostalgickým vzpomínkám; namísto zdí hradu Elsinoru obklopuje Hamleta neprostupný hluk bušících strojů (řádek 3, „prince of dinmurk“). Slovo kamelot ale rovněž odkazuje na svět novin, pro něž je jediným měřítkem aktuálnost. Včerejší noviny nás již nezajímají, v rychloprostoru okamžitosti se přítomnost stává rázem minulostí, aniž by nám sebevíce utkvěla v paměti. Vše se děje *ex animation* a člověk se ocitá v neustálém napětí měnících se rolí a perspektiv (řádky 3 a 4). V této změti hledisek se prolínají jak auditivní, tak i vizuální způsoby vnímání („earsighted view“), jejichž vzájemnou protikladnost Joyce vyzdvihuje opozicí liberálního a konservativního pojetí politického smýšlení (řádky 6 a 7, „whights“, „tory“). Mezi neustále se rychle střídajícími obrázky, slovy McLuhana ve „znovinovaném světě“, v této fragmentární a chaotické formě skutečnosti, může někdo, kdo ve skutečnosti nevlastní žádnou identitu (řádek 9, „such a none“), vůbec poznat a uchopit to, co je podstatné (řádek 11), co má nějakou hodnotu? Nepřináší nepevná struktura vztahů rozpad hodnot, jenž činí z posvátného profánní? A nezpůsobuje nihilistická rezignace na universální platnost to, že autonomní systémy spolu navzájem soupeří (řádek 13, „wrestless in the womb“)? Jak pojmenovat skutečnost, jejíž vztahy se přeskupí, když jí zatřese (řádek 14)? Joyce na tyto otázky odpovídá jedním obskurním slovem „collideorscape“. Jde o kaleidoskop, jak nás chce Joyce nechat rozpoznat, zároveň však do tohoto slova vměštnává další významy, jimiž zdůrazňuje, že kaleidoskopická hra je ze své podstaty nestálá („escape“) a že vede nutně k rozporům („collide“). Zajímavou interpretaci také nabízí McLuhan,⁷² který ve zmíněném slově spatřuje spojení „collide“ (kolize, střet), „deor“ („Deor“ – název básně ve staré angličtině, odkazující k ústně předávané tradici – auditivní vnímání) a „scope“ (dalekohled – vizuální vnímání).

⁷² Srov. McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, s. 75.

Přijmeme-li tuto interpretaci, můžeme uzavřít, že Joyce se zde dostává na samotnou dřeň modernity, že zde s opravdovým předstihem vystihuje ráz kaleidoskopického vidění světa, které se stalo příznačným pro proces modernizace. S kaleidoskopickým zmnožením perspektiv pak rovněž souvisí druhé označení, které jsme uvedli v názvu kapitoly. Jakou souvislost lze vysledovat mezi strukturou kaleidoskopu a Kantovými filosofickými principy, a v čem tkví onen „post-kantovský“ svět?

Kant se domníval, že k věcem samotným (an Sich) nás rozumové nahlédnutí přivést nemůže. Jelikož však způsoby, jak se k nim vztahovat, jsou pro každého zástupce lidského rodu stejné, můžeme o nich hovořit s nárokem na universální objektivní platnost. Tak se Kant vypořádal s noetickou skepsí D. Huma, zajistiv tím existenci a platnost vědeckého poznání. Je však třeba zdůraznit, že naše představy a úsudky vždy spočívají na konstrukci syntetických soudů. Post-kantovský svět pak znamená dovedení této myšlenky *ad absurdum* s tím, že každý jedinec vlastní jedinečný soud, pomocí něhož nevnímá strukturní uspořádání, nýbrž sám jej určuje. V souvislosti s Joyceovou tvůrčí metodou si podobné motivace všímá H. Kenner:

koláž fragmetů ve *FW [OF]* ztělesňuje post-kantovský svět, v němž mysl nevnímá vztahy, nýbrž naopak je sama stanovuje.

(1987, 319)

Svou kaleidoskopickou vizí světa měl Joyce na mysli právě onu postupně se rozrůstající fragmentárnost moderního světa, s níž lze hovořit o jisté pluralizaci Kantových teorií. Zatřese-li kaleidoskopem, vše se přeskupí, a to nikoliv podle předem přichystaných vzorů, ale podle toho, jakou sílu sami použijeme. Jinými slovy: jestliže pro Kanta existovalo jedno a pro všechny společné, k transcendentní idealitě otočené zrcadlo, v němž se nám odráží věc o sobě, na konci moderního projektu a počátku postmoderního filosofického smýšlení se tento koncept rozpadá: každý jedinec má své vlastní, originální zrcadlo, jež si nastavuje podle toho, jak potřebuje. Vrátime-li se nyní ještě jednou k již zmíněné Ezopově bajce, vyjeví se nám v plné míře důvod, proč z možných příběhů zvolil Joyce právě vyprávění o lišce a hroznech: když totiž liška nemůže dosáhnout na rudé hrozny vína, uspokojí se tím, že si sama sobě řekne, že jsou zelené a trpké. Podobně suverénně se dokáže uspokojit i moderní člověk žijící v postkultuře, aniž by si jakkoli vyčítal, že mívá něco podstatného.

4. PROFÁNNÍ JAKO OBRODA SAKRÁLNÍHO

Nemožnost nežít bez vyššího pořádku v hlavě, tak si tesklivě povzdychává jedna z postav Musilova románu *Muž bez vlastností*. A je to povzdych bezesporu příznačný pro moderní společnost. Pokud bychom se pokusili najít společný jmenovatel pro snažení převážné většiny romanopisců, kteří románové formě prisoudili noetickou úlohu, nebudeme daleko od pravdy, když jím budeme myslet jistou předtuchu, tušení zániku jedné velké tradice a nutkavou potřebu vypořádat se s touto novou okolností. Ve Flaubertových postavách Bouvard a Pécuchet, v jejich těkavém střídání zaměstnání se zrcadlí poznání, že moderní člověk bude napříště odsouzen k nevydané specializaci anebo nevyhnutelnému diletantství; protagonista Kafkova prvního románu, Karel Rossmann, odjíždí na zcela neznámé území Ameriky, jako by cítil, že Evropě již pro něj není dostatek místa; a konečně Brochova trilogie *Náměsíčníci* poodhaluje iracionalitu doby a rozpad hodnot s fatálními důsledky pro vědomí soudobého člověka.

S vědomím této zásadní skutečnosti jsme se v předcházejících oddílech pokusili poukázat na stejné myšlenkové pozadí význačných myslitelů, kteří si rovněž uvědomovali dovršení novověké myšlenkové tradice. Zmínili jsme rovněž, že ono uvědomění znamenalo zřeknutí se zavedených schémat a důsledné následování bezpředsudečného nazírání světa. Na druhé straně však ono rozbití pevných struktur vyústilo ve fragmentární uspořádání, které jsme výše pojmenovali jako post-Kantovský kaleidoskop. Obě roviny, jak jsme ukázali v předešlých dvou oddílech, jsou u Joyce přítomny, vzájemně se prolínají a dialekticky doplňují. Je možné z nich vyvodit nějaké stanovisko? Existuje nějaký průsečík, v němž by se snoubila obě protikladná hlediska? Cílem závěrečné části tak bude porovnat tyto perspektivy a pokusit se najít jejich syntézu, inspirovanou Joyceovými estetickými postupy.

4.1. Rozpad hodnot

*Ponoř se hloubš, nebo nenajdeš
kartesiánský pramen.*

—James Joyce

Myšlenkový styl doby lze poznat odhalením její logiky, tedy tím, co se nezbytně a nepostradatelně uznává za platné. Tak přistoupil k problematice rozpadu hodnot Hermann Broch, dodávaje, stejně jako Joyce, že i ze studia průměrného člověka, který nevytváří žádné hodnoty, lze usuzovat na styl epochy.

Podle tohoto měřítko Broch přistupuje k filosofii dějin a poukazuje, že poslední dějinnou epochou, kdy existoval ideální střed hodnot, byl středověk. Na víře v křesťanského Boha totiž závisela celá kosmogonie, řád světa zrcadlil hierarchii církve, v níž komplex hodnot podléhal všeobsažné hodnotě víry. Broch zde v tomto kontextu hovoří o „finální celistvosti světa“ či o „konečné nekonečnosti“ – konečný a uzavřený pozemský život byl odrazem věčné a nekonečné harmonie (1966, 414–418). Toto období končí s duchovní krizí pozdní scholastiky a s přijutím kartesiánského dualismu novověkého nazírání světa.⁷³

Oním abstraktním a mnohoznačným označením duchovní krize se zde myslí konkrétní myšlenky protestantského hnutí, které zapříčinilo, že osobní Bůh konečného nekonečna se rozpadl v nekonečné množství neutrálního absolutna: Lutherovo diktum *sola fides* znamenalo, že jedna absolutní a v podobě universální církve přítomná absolutní hodnota je subjektivizována a nabývá tak dílčí, na subjekt bezprostředně vázané hodnoty. Když pak Kant umístil věc o sobě z roviny, kde měla jasné pojmenování (idea Boha), do roviny nedosažitelné nekonečnosti, ze světa se vytratil onen spojovací prvek, kterému podléhaly všechny dílčí hodnoty. Je pravda, že roli spojovacího prvku se snažilo suplovat lidské ratio a z něj vycházející pozitivismus, to se však ukázalo být pouze dočasným a neudržitelným řešením.

Jestliže všechny dílčí hodnotové oblasti ztrácí kontakt s jednotícím horizontem, každá z nich se nutně radikalizuje: pokud neomezena, každá oblast se ze své podstaty pokouší překonávat své rekordy. Poněvadž jsou tedy neschopny vytvářet společný komplex hodnot, jednotlivé hodnoty se paralelizují, zrovnoprávňují a zároveň vzájemně odcizují, takže člověku, který se v provozu osamostatnělých hodnot jen stěží orientuje, nezbyvá

⁷³ Viz kapitola 1.1., s. 14–16.

než se „podřídít dílčí hodnotě, která se mu stane údělem,“ a stát se tak „odborníkem pohlcovaným logicitou hodnoty, jíž se dostal do spárů“ (387).

Pokud kategorický imperativ povinnosti, který zakládá myšlenku protestantismu, vyústil v bezobsažné náboženství o sobě, pak lze obdobné zbytnění vysledovat i v tomto partikulárním zlogičtění světa. V obratu od platonismu k pozitivismu navíc Broch spatřuje počátek opovržení slova: to se má nadále omezit na úzce vymezenou oblast rétoriky a poetiky a přenechat své dosavadní místo hodnotě činu v machiavelistickém slova smyslu (417). Přijmeme-li toto tvrzení, je zde možné najít kořeny oněch „chybějících slov“, jež budou hlavním impulsem experimentálních snah modernistů a avantgardy.⁷⁴

Na konec své úvahy Broch zařazuje noetický exkurs, v němž zaznívá trpké konstatování, že cesta za osvobozením ducha, kterou dějinnému vývoji přiřkl Hegel, vedla k sebezničení všech hodnot. Aby se však Broch ubránil veškeré relativizaci hodnot, přichází s tezí, že přeci jen platónská idea zůstala nedotčena a že svět je „kladen inteligibilním Já“ (485). Princip, který takto umožňuje vyjádření každé hodnoty, nazývá „kladení kladení“; jinými slovy: kladeny jsou jen hodnotové subjekty, které svým způsobem zrcadlí strukturu inteligibilního Já. Tím Broch zajišťuje existenci jednoty, neboť z každého pojmu či věci na člověka vyzařuje logos, slovo Boží, v Brochově pojetí chápáno „coby míra věcí“.⁷⁵ V tomto principu, v němž se zrcadlí absolutní logos, tak lze najít východisko, jak vnést řád do chaotické, iracionální doby:

A třebaže na tomto světě se veškerá neměnnost, všechny estetické hodnoty vyvracejí a rozplývají v pouhé funkce, rozplývají se v pochyby o zákonitosti věcí, ba více, rozplývají se v povinnou otázku a pochybnost, jednota pojmu zůstává nedotčena, nedotčen zůstává etický požadavek, nedotčena zůstává rigoróznost etické hodnoty jako čisté funkce, reálná závaznost nejpřísnější observance a tak se zároveň zachovává i jednota světa, jednota člověka, jež vyzařuje ze všech věcí, nedotčená a nedotknutelná zůstává nad všemi prostory a časy. (Broch 1966, 486)

⁷⁴ Viz kapitola 3.2.1., s. 86.

⁷⁵ Srov. kapitolu 2.1.1., s. 36, kde jsme pojem λόγος uvedli jako výměr, proporčnost určitých vztahů, souvislostí, vazeb.

4.2. Mezi Skyllou a Charybdou

*Kéž by řeky mohly mluvit,
tak jak plynou.*
—James Joyce

Broch zařadil zmíněný esej „Rozpad hodnot“ na konec knihy, která chtěla být hloubavou analýzou epochy, zabývající se těmi největšími otázkami. Snaha o doložení jednoty světa měla zajistit, že i v tak pohnuté době, v jaké Broch žil, zůstává etický požadavek nedotčen a stále je ve své universálnosti platný. Lze namítnout, že pod principem „kladění kladení“ se neskrývá nic jiného – a Broch tuto skutečnost sám přiznává – než původní myšlenka platonismu; platónskou ideou zde ovšem není myšleno rigorózní přejímání etických norem, Broch nemá na mysli stanovení absolutní pravdy, již je třeba se pouze otevřít a trpně ji přijmout: myšlenka prazákladní, celistvé ideje skýtá možnost, jak spolu propojit (doslova k sobě slepit) dílčí a fragmentárně bytující hodnotové oblasti. Platónská idea, absolutní míra věcí, měla splnit roli universálního pojítka, které by bylo schopné vzájemně přimknout všechny byt' sebeautonomnější oblasti pluralitního diskursu.

Lze obecně konstatovat, že modernisty zaměstnávala především tato obava z nepřítomnosti jednotícího prvku a že zdroj převážně pesimistického tónu jejich úvah je třeba hledat v této předtuse rozpadu. Podobnou obavu rovněž vyjádřil i Joyce v samotném závěru *OF*. Když se Earwicker s rozedněním začíná probouzet, postava ALP, zpřítomňující v kontextu celého díla jednotící prvek, se začíná rozplývat:

What has gone? How it ends?

Begin to forget it. It will remember itself from every sides, with all gestures, in each our word. Today's truth, tomorrow's trend.

Forget, remember!

Have we cherished expectations? Are we for liberty of perusiveness? Whyafter what forewhere? A plainplanned liffeyism assemblments Eblania's conglomerate horde. By dim delty Deva!

Forget! (1975, 614)

Co se to dělo? Jak to skončí?

Začínám zapomínat. Však ono se to připomene, z každičkých stran a všemi gesty, v každém naše slově. Dnešní pravda, zítřejší trend.

Zapomenout, vzpomenout!

Máme hodnotvěrná očekávání? Jsme pro volnost dalechkosáhlé přeprchavosti? Pročpak co kdeže? Jasně pláňovaný Liffeyismus soukhupí smetky dublinského konglomerátu. Kalivým proudem. Při deltě Duvina!

Zapomeň!

Jednota v podobě ALP mizí, rozpouští se v přítomném okamžiku, a to, co je dnes pravdivé, co zakládá přítomnost, zítra už neplatí, mění se v trend, v chvilkový záblesk konformní povahy, jenž je vzápětí smeten, aby jej nahradil trend nový. Principem modernity se zdá být ono „forget, remember“, rychle zapomenout, aby byla možnost si zase vzpomenout na něco jiného. Hned nato se však Joyce táže, jestli nám ještě zbyly nějaké hodnoty, jestli jsme až přespříliš, doslova s žárlivostí nestřežili (cherish) své očekávání, očekávání, pod kterým lze tušit ono hegelovské osvobození ducha ústící v absolutní princip pluralizace. Autonomnost každé dílčí hodnoty, která je tak úzkostlivě opatrována, horlivě střežena s takřka mileneckou zbožností, může také vést ke z povrchnění. Následuje druhá otázka: „Are we for liberty of perusiveness?“ Slovo „perusiveness“ je Joycem vytvořený neologismus skládající se ze slov „peruse“ a „pervasiveness“. „Peruse“ původně ve středověké angličtině znamenalo důkladné prostudování záležitosti v souvislostech, později však tento výraz nabývá významu rychlého, povrchního seznámení.⁷⁶ V sémantické proměně tohoto slova je dobře patrný dualismus mezi systematicky ověřovanými znalostmi (ἐπιστήμη) a poznáním ve smyslu pouhého mínění (δόξα). „Pervasiveness“ znamená „všudypřítomnost“; skloubením obou významů tak lze otázku interpretovat následovně: Není tento proces od ἐπιστήμη k δόξα, od opravdového vědění k pouhému přelétavému zdání všudypřítomný? a jsme opravdu ochotni přistoupit k neomezenému šíření „dalechkosáhlé přeprchavosti“? „Pročpak co kdeže?“, otázky, které každá novinová zpráva či televizní zpravodajství zodpoví, hlubší myšlenky však ze své podstaty sdělit nemohou. Následující věta pak už jen utvrzuje: kdysi čirá, jednobarevná, jako jednolitá pláň ucelená řeka (Liffey = ALP), v sobě nyní kupí, doslova montuje (assemble) částice (elements), z nichž se stává směsice (conglomerate) nesourodých částí (horde). S odlivem tato neforemná horda odplouvá z města (Eblania = ebb + Dublin), unášena k ústí moře (delta), kde vše začíná nanovo.

Oskar A. Funda v knize *Znavená Evropa umírá* uvádí dvojí nebezpečí moderní doby. Na jedné straně princip absolutní platnosti jedné pravdy, na opačné pak princip absolutní pluralizace, úskalí Skyllly a Charybdy, mezi nimiž si moderní člověk musí umět najít cestu.

Obecně lze říci, že úskalí prvně zmíněného přístupu jsou dobře známa, což dokládá skutečnost, že sama absolutizace tohoto způsobu myšlení zapříčinila jeho zánik. Tak

⁷⁶ Slovník udává větu: „I only had a moment to peruse the manual quickly“ – „Měl jsme pouze chvilku si ten návod rychle přelet.“

vedla ke zbytnění, k „racionalitě o sobě“ víra v moderní projekt, víra v pokrok pod vedením rozumu, jakož i k jisté netvořivé setrvačnosti v oblastech, kde převládá duchovno, jak dokládají votivní předměty nebo kýč coby princip uměleckého ztvárnění, jsou oba pouhou imitací, sterilní nápodobou.

Druhé východisko, příznačné pro postmoderní myšlení, se distancovalo od takzvaných posledních otázek po smyslu a pod záštitou absolutní svobody odmítlo respektovat jakékoliv velké, jednotlivý subjekt přesahující vyprávění. Je otázkou, zdali až na absolutní svobodu veškerý před-predikativní smysl popírající smýšlení, které mělo vytvořit protiváhu vůči všemu absolutnímu, není z podstaty negativistické a zdali nevede nutně ke skepsi a nihilismu. Například myšlenka aktivního nihilismu, požadavek rozkladu užitkové hodnoty ve prospěch hodnoty výměnné, který by snížil intenzitu a minimalizoval pravděpodobnost radikálních konfliktů, jak požaduje italský myslitel G. Vattimo; nebo podobně motivované výroky R. Rortyho, abychom za pravdivé určovali to, na čem se dokážeme dohodnout, a abychom pojem pravdy vůbec nahradili pojmem intersubjektivní, nabízejí do jisté míry sympatická (to neznamena líbivá) řešení. Na druhé straně zůstává otázka, zdali ze své relativizující podstaty neochuzují a zdali se pod egidou do krajnosti vyhnané absolutní svobody neskrývá absolutní absurdita. Extrém vždy po jisté době přivodí stav znavenosti; a možná že Evropa – jak důtklivě s příděchem defetismu dodává Funda – „umírá [...] proto, že je znavená extrémem absolutní svobody individua“ (2000, 133).

4.3. Žitý svět

Je třeba porozumět zásadnímu uměleckému fenoménu, kterému se říká „život“.
—Friedrich Nietzsche

Hřích spočívá v poznání toho, co je dobré a co zlé, v Ráji tak mohla zůstat jen zvířata, jelikož člověk, který získává vědomí, je sám pro sebe sama. Z tohoto důvodu tak může Hegel tvrdit, že „upadnutí do hříchu je proto věčným mýtem člověka, je to to, čím se člověk právě stává člověkem“ (Hegel 2004, 208). Jen o kousek dál pak dodává, že hřích jako poznání dobra a zla jako odlučky je však zároveň i pramenem nekonečného smíření.

Vědomí viny, šťastné viny, díky níž je možné vykoupení, prosvítá celým plánem *OF*. Provinění, kterého se dopouští Earwicker ve Phoenix Parku, je v mnohačetných variacích neustále přítomné a čtenář jej tuší, ať už sleduje postavu HCE, Shema či Shauna. Hned

při první zmínce o událostech ve Phoenix Parku je téma šťastné viny naprosto zřejmé, třebaže vyžaduje pozorné čtení. Ne náhodou si také Joyce vybral tuto pasáž, když se rozhodl své mecenášce, Harriet Shaw Weaverové, přiblížit, jakým způsobem je třeba přistoupit a číst jeho text:⁷⁷

O foenix culprit! Ex nicky low malo comes mickelmassed bonum.⁷⁸ (1975, 23)

Ó fénix culpa! Ex luciper dies fit, ex malo bonum fit.

Joyce jako by se pokoušel o novou posvátnost, o nové duchaplné ovýznamnění věcí, které v sobě zahrnuje syntézu protikladných principů. Pro Joyce je výše uvedená citace naprosto stěžejní: jeho posvátnost neodkazuje k posvátnosti, jak je chápána v rámci křesťanské tradice – tu Joyce již od svých „jinošských“ let odmítal pro její zkosnatělost, duchaprázdnost a neživotaschopnost⁷⁹ –, odkazuje k poznání, že v moderním světě je potřeba jiné, nové posvátnosti, která by dokázala do sebe pojmout i nízké a profánní aspekty. V tom je možno spatřovat velikost i jisté etické proroctví Joyceovy metody, která se chápe kýče, všedních slov a ořepaných, významově plytkých frází, aby jim vnesla do žil nový život. Je to posvátnost, která respektuje tabu života, která svůj sakrální aspekt hledá v žitém světě, uprostřed existenciální rozprostřenosti jsoucího, je to posvátnost, která se neobrací k absolutnímu světu idejí, která nesleduje teologický požadavek, nýbrž která setrvává v rámci samotného života, v rámci profánní každodennosti: v oduševnění profánního jako žitého světa spočívá podstata této nové posvátnosti.

Pokud bychom se vrátili k otázce, kterou jsme položili na začátku této práce, k otázce, co si dnešní čtenář může odnést z četby Joyceových prací a co lze považovat za nosné poselství uměleckého ztvárnění, započatého v *Odysseovi* a plně dovršeného v *OF*, mohli bychom odpovědět, že je to především takto chápáný pojem posvátnosti jako příklonu k žitému světu. V čem však spočívá onen sakrální prvek? A co nás vede k tomu nespátřovat v něm pouhou estetickou hříčku, ale etické proroctví?

V přístupu, který jsme zvolili, jsme ponejvíce čerpali z poznatků těch myslitelů (J. Patočka, M. Heidegger, E. Husserl), jejichž úvahy, třebaže v každém daném případě

⁷⁷ Srov. dopis adresovaný Harriet Shaw Weaverové z 13. května 1927, in *Selected Letters of James Joyce*, s. 321–323.

⁷⁸ Nicky – Old Nick, označení pro Lucifera, Satana; mickelmassed – fonologický přepis slova Michaelmas, což znamená svátek sv. Michaela, přemožitele Lucifera; na pozadí pak zaznívají dvě latinské věty: „Ex nihil nihil fit“ a Senecovo pozmeněné diktum „bonum ex malo non fit“.

⁷⁹ Srov. Joyceův první román *Portrét umělce v jinošských letech* (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916).

natolik originální a jedinečné, se sbíhají v jednom společném bodě, jímž je přednost přirozeného, životního okolí před světem vědeckým, chápaným z pozice přírodovědy. Tím není hodnota a důležitost vědecké poznání nijak zpochybněna, pouze se tím myslí, že svět vědecký následuje až na druhém místě, že jej nejprve předchází právě svět přirozený, svět žitý. Principiálně je tento svět vystaven na požadavku bezpředsudečného příklonu k věcem samotným, řídí se tím, jak se věci samy o sobě jeví a jak se nás týkají. Týkat se nás mohou pouze, když je nechápeme jako něco před-staveného, ale jako něco, s čím jsme v kontaktu, čeho se nějak „dotýkáme“. Tento aspekt odpovídání něčemu, co se samo nabízí, je pak v nejvyšší možné míře přítomen v oblasti jazykového vyjádření, jež spočívá v artikulaci smyslu. Z toho vyplývá, že řeč je právě onou dimensí, v níž mají věci jedinečnou možnost vyjevit se tak, jak jsou. Odtud lze pak vyvodit etický apel, který v sobě žitý svět zahrnuje:

Inherentně požaduje chápat věci z pohledu věci samotné, vycházejí od nich, nikoliv od nazírajícího subjektu. To znamená vzdát se absolutizující role subjektu, mít neustále na paměti, že se nelze plně zmocnit skutečnosti, jinými slovy deabsolutizovat subjekt. Na výtku, že takto se dostáváme do pasti uniformního názoru, neboť pokud subjekt pouze pasivně přijímá, co se mu nabízí, nutně z toho vyplývá, že stejný pohled musí zaujmout i všichni ostatní, pak lze odpovědět tím, že se vždy jedná o akt konstituce. Fenomenologické rozборы totiž dokázaly, že při vnímání smysluplné reality subjekt nikdy pouze pasivně nepřijímá, co se mu nabízí, ale sám přispívá; na vyzvedání, artikulaci smyslu se sám spoluúčastní. Zde spočívá stěžejní bod naší argumentace a vysvětluje se tím důvod, proč tak vyzdvihujeme důležitost vztahovat se k předmětnosti tak, jak se nás individuálně týká, a přitom vycházet vždy od ní. Pokud se totiž při artikulaci smyslu vychází od subjektu, pokud subjekt sám projektuje vlastní pohled směrem k předmětnosti, pak se jedná o konstrukci ve smyslu umělého, vykonstruovaného výtvaru, vyumělkovanosti. Pokud se však individuální subjekt účastní artikulace tak, že se při samotné artikulaci vychází od věci samotné, pak můžeme hovořit, že je předmětný smysl konstituován, tedy spolu-utvářen. Přijmeme-li tento poznatek, pak nám nic nebrání stanovit, že v pluralitě subjektivních perspektiv existuje přeci jen obecná hodnota, jež je pro všechny závazná.

Vrátíme-li se zpátky k Joyceovi a pohlédneme na jeho metodu z tohoto hlediska, zjistíme, že jí prosvítá podobný etický požadavek. Nacházíme v ní stejnou snahu vycházet při oslovení skutečnosti od věcí samotných, snahu nejprve naslouchat a pak odpovídat, snahu ozřejmit konstitutivní aspekt řeči, snahu očistit slova od nánosů umělých významů,

které na ně byly nakupeny konvencí. A ne náhodou se Joyceovou mluvčí stává postava ALP, řeka, mluvící řečí řek, napájená nesčítelným množstvím rozmanitých přítoků, jež se nakonec vždy slévají v jeden tok, aby společně vyústily v moře, v náručí jednoho chladivého otce.

ZÁVĚR

Po vzoru Heideggera, jenž kdysi položil otázku ne po cíli, ale po samotné cestě, tedy po tom, co cíl vůbec umožňuje, ale samo zůstává skryté či nepovšimnuté, jsme se i zde pokusili představit skutečnosti, jež nechávají tušit přítomnost něčeho dalšího, jež neříkají vše na první pohled a jež odkazují k jisté vznešené neověřitelnosti, takřka neuchopitelnosti. Ještě výstižněji zní známý Anaxagorův výrok „ὄψις ἀδηλον τα φαινόμενα“, „viděním nezjevného je zjevné“ (Anaxagoras 1944, 94). Jestliže jsme po celou dobu vyzdvihovali mytickou úlohu literatury, jak o ní hovořili zejména Broch a Eliot, onu noetickou roli, pak se lze domnívat, že právě tento princip je jejím ztělesněním. Jej jsme se také snažili tematizovat, ať už se jednalo o analytické rozbory Joyceových děl nebo o obecnější úvahy, vztahující se k širší oblasti estetiky literární moderny.

Nutně se však nabízí otázka, proč se zpětně zabývat dílem Jamese Joyce a vůbec modernou (estetickou), elitářským projektem, který byl sám nakonec smeten kýčem. Odpověď lze shrnout do dvou bodů:

(I) V úvodní kapitole jsme se pokusili představit Kantův pojem estetiky vznešeného. Vznešeno je jistý dynamický prožitek, je to údiv myslí nad překročením horizontu zkušenosti a její snaha vyrovnat se s tím (Zuska 2011, 83). Podobnou kategorii, kategorii vznešena, lze obecně přisoudit i modernímu umění, jak například ukazuje Lyotard. Ten však snahu předvést, nechat tušit, že existuje něco neprezentovatelného, označuje za zbytečnou a vnímá ji jako pozůstatek osvícenského ideálu: „moderní estetika je estetikou vznešeného, ale je nostalgická, dovoluje, aby k neprezentovatelnému bylo poukázáno jen jako k nepřítomnému obsahu, ale forma nadále dává čtenáři nebo pozorovateli, díky své rozpoznatelné soudržnosti, příležitost čerpat z ní útěchu a slast“ (Lyotard 1993, 27). S tímto výrokem si dovolím nesouhlasit. Projekt umělecké moderny podle mého názoru není nostalgií, tesklivým pohledem na nenávratně ztracené, ani nesleduje požadavek útěchy či slasti: pod její estetikou vznešenosti je třeba především spatřovat boj proti kýči. Kýč, jak jsme se snažili doložit na ukázkách Brochových esejů, je emotivní saturovanost, přepjatost, nulová distance, jež zcela pohlcuje, aniž by nechala prostor pro tvořivý princip. Kýč tak znamená pouhou mechanickou setrvačnost, sterilní imitaci, a proto mu také Broch – byť nadneseně – přisuzuje hodnotu zla. *Kitschmensch* je člověk, který neustále cítí potřebu dojetí, emocí vybičovaných na nejvyšší možnou míru, jež nedovolují jakoukoliv možnost sebereflexe. Sebereflexe, čili vystoupení ze sebe sama a posouzení

vlastního konání z druhé strany, je nutným předpokladem deabsolutizace subjektu, tedy stavu, jenž nejlépe umožňuje vzájemný dialog, jakož i onen Řeky uctívaný ideál σοφροσύνη. Estetika vznešeného, snaha ztvárnit to, co v jevení zůstává skryto, je abstrakce, ovšem abstrakce etického charakteru.

(II) Mimořádně hutné a myšlenkově náročné romány *Odysseus* a *Oplakávání Finnegana* byly pro tuto práci vybrány záměrně kvůli tomu, že celistvě sledují požadavek, který, troufáme si tvrdit, utvářel v podstatné míře celé modernistické literární (a nejen literární) hnutí. Tento požadavek lze stručně shrnout jako „obrodu sakrálního skrze profánní“, jako snahu dodat význam doposud bezvýznamným, všedním skutečnostem, anebo znovu připomenout, doslova oprášit plný význam věcí, z nichž se z různých důvodů jejich původní náboj vytratil. Touto novou posvátností, jak jsme ji nazvali, se myslí příklon k žitému světu, k světu našeho života (Lebenswelt), a proto byla pozornost věnována především oblasti, v níž jde vůbec o oslovení skutečnosti, tedy oblasti řeči, artikulace smyslu. V tomto kontextu bychom stěží našli vhodnějšího autora než Jamese Joyce.

Joyce sám musel za svůj život čelit spoustě kritických komentářů, jež označovaly jeho postupy přinejlepším za zručné řemeslnictví nebo za arbitrární estetické hříčky bez nároku na nějakou vážnější (opravdovější) vypovídající hodnotu. Mým cílem bylo ukázat, že jsou to úvahy liché, že Joyceova metoda novotvarů a koláží není arbitrární, ale naopak opodstatněný, do důsledků promyšlený a ke skutečnosti v pravém slova smyslu přiléhající způsob uměleckého ztvárnění.

Proto jsme se zde také nevydali cestou poststrukturalismu, z jehož hlediska k Joyceovým stěžejním pracím, *Odysseovi* a *OF*, přistupuje převážná část soudobých literárních kritiků a vědců, kteří v tom, co označují za hypertextualitu, nacházejí příklad derridovského odkládání významu a s tím spojené eliminace foucaltovského násilného diskursu, spatřující v něm zvěstovatele postmoderních mezisvětů. Chápeme tento přístup i jeho možnou etickou hodnotu a souhlasíme s nimi v tom, že Joyce předběhl dobu a že ve svých dílech zpřítomnil skutečnosti, jež se staly duchem epochy až třicet let po jeho smrti (1941). Na druhé straně si však myslíme, že Joyce vědomě žádným prorokem postmoderny být nechtěl a že snaha chápat jeho dílo z hlediska derealizace a nerozhodnutelnosti významu pramení spíše z potřeby dostát soudobému požadavku absolutní pluralizace, čímž však samotná díla zplošťují, politizují a navíc se dopouštějí anachronismu.

Joyce, a s ním celé modernistické hnutí počínaje Baudelairem, věřil ve velký příběh. Tento příběh se liší od velkého vyprávění, metanarativu, jenž zastávala moderna filosofická, a to tím, že se nesnaží zachytit věc z pozice subjekt-objekt: subjekt nestojí stranou jako nezúčastněný pozorovatel, nýbrž sám se podílí na konstituci, jeho účast je nezbytnou podmínkou. Účast na konstituci znamená, že se nacházíme v blízkosti věcí, že se nás nějakým způsobem týkají, a zobrazit věci tak, jak se nás týkají, pak nutně znamená, jak věděli ve starověkém Řecku, uchopit věc v její výtečnosti, tj. podstatě. Tento příběh lze tak označit za příběh světa, za příběh žitého světa, k němuž vede nekonečné množství perspektiv, přičemž však zůstává pro všechny stejným.

Proto také slovo „labyrint“ v názvu této práce. Když se jeden z nejvýznamnějších sociologů modernity, Zygmunt Bauman, kdysi pokusil najít metaforické přirovnání pro obraz postmoderního světa, vypůjčil si od E. Jaběse metaforu pouště, a to proto, že stejně jako postmoderní svět je poušť místo, kde se stěží najdou dlážděné cesty či předem vyšlapané cestičky, kde nejsou žádné „rozcestníky a všechny orientační body – písečné přesypy – jsou přece pohyblivé“ (Bauman 2006a, 97). Obraz postmoderní pouště pak Bauman staví do kontrastu s metaforou labyrintu, kterou chápe jako příznačné označení pro svět moderní. Je pravda, že labyrint rovněž představuje symbol bloudění a namáhavého hledání cesty ven, jeho struktura je však stále pevná a stěny se nepřelévají ani nemizí.

Pokud bychom tak chtěli najít příhodné označení pro výše zmíněný fenomenologicky-ontologický princip, na němž Joyce staví – jak jsme se snažili doložit – svou metodu uměleckého ztvárnění, mohli bychom rovněž použít metaforu labyrintu. Jistě, čtenář to nemá jednoduché, sám musí bloudit a v namáhavém tápání hledat cestu ven, aniž by mu Joyce poskytl jakoukoliv nit. I bez Ariadné má však jistotu, jistotu, že stěny labyrintu, v němž se nachází, nezmizí a že vydrží, když se o ně bude chtít či potřebovat opřít.

SEZNAM ZKRATEK

Při citacích byly použity následující zkratky Joyceových děl:

U – *Ulysses* (London: Penguin Classics, 2000)

O – *Odysseus* (Praha: Argo, 1993)

FW – *Finnegans Wake* (London: Faber and Faber, 1975)

OF – *Oplakávání Finnegana*

ALP – *Anna Livia Plurabella. Fragment Díla v zrodu* (Liberec: Dauphin, 1996)

SH – *Stephen Hero* (London: Jonathan Cape, 1944)

SEZNAM LITERATURY

- ADORNO, Theodor W. *Schéma masové kultury*. Přeložili Michael Hauser a Milan Váňa. Praha: OIKOYMENH, 2009.
- ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. *Dialektika osvícenství*. Přeložili Michael Hauser a Milan Váňa. Praha: OIKOYMENH, 2009.
- ANAXAGORAS. In: *Zlomky před Sokratovských myslitelů*. Vybral a přeložil K. Svoboda. Praha: Česká akademie věd a umění, 1944, s. 92–101.
- APOLLINAIRE, Guillaume. Hmatové umění. *O novém umění*. Přeložila Jitka Hamzová. Praha: Odeon, 1964a, s. 263.
- APOLLINAIRE, Guillaume. Noví malíři. *O novém umění*. Přeložila Jitka Hamzová. Praha: Odeon, 1964b, s. 23–50.
- APOLLINAIRE, Guillaume. O malbě. *O novém umění*. Přeložila Jitka Hamzová. Praha: Odeon, 1964c, s. 9–18.
- ARMAND, Louis. *Techne: James Joyce, Hypertext & Technolog*. Praha: Karolinum, 2003.
- ARMAND, Louis, ed. *Joycemia: James Joyce, Hypermedia & Textual Genetics*. Praha: Litteraria Pragensia, 2003.
- ARMAND, Louis, WALLACE, Clare, eds. *Giacomo Joyce: Envoyes of the Other*. Praha: Litteraria Pragensia, 2006.
- ARNOLD, Matthew. *Kultura a anarchie*. Přeložili Jiří Ogrocký, Jan Spousta. Centrum pro studium demokracie, 2014.
- ATTRIDGE, Derek, FERRER, Daniel, eds. *Post-structuralist Joyce: Essays from the French*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- ATTRIDGE, Derek, ed. *The Cambridge Companion to James Joyce*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- BAUDELAIRE, Charles. Epilog. *Květy zla*. Přeložil Svatopluk Kadlec. Praha: Melantrich, 1948, s. 331.
- BAUDELAIRE, Charles. Épilogue. *Les Fleurs Du Mal*. Paris: Gallimard, 1996, s. 250.
- BAUDELAIRE, Charles. Richard Wagner a Tannhäuser v Paříži. *Úvahy o některých současnících*. Přeložili J. Fialová, A. a H. Kroupovi, V. Smetanová, J. Vladislav, verše J. Pokorný a J. Vladislav. Praha: Odeon, 1968, s. 450–485.
- BAUDELAIRE, Charles. Malíř moderního života. *Úvahy o některých současnících*. Přeložili J. Fialová, A. a H. Kroupovi, V. Smetanová, J. Vladislav, verše J. Pokorný a J. Vladislav. Praha: Odeon, 1968, s. 587–625.
- BAUMAN, Zygmunt. *Humanitní vědec v postmoderním světě*. Přeložil Jaroslav Müller. Moraviapress, 2006a.
- BAUMANN, Zygmunt. *Tekuté časy: Život ve věku nejistoty*. Přeložila Helena Šolcová. Praha: Academia, 2008.
- BAUMAN, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*. Přeložil Miloslav Petroušek. Slon, 2006b.
- BECKETT, Samuel. Dante...Bruno. Vico...Joyce. *Our Exagmination Round His Factification For Incamination of Work in Progress*. London: Bradford and Dickens,

- 1961, s. 5–13.
- BLAST 1, ed. Wyndham Lewis. Berkeley: Ginkgo Press, 2008.
- BLECHA, Ivan. *Fenomenologie a kultura slepé skvrny*. Praha: Triton, 2002.
- BLOOM, Harold. *Kánon západní literatury. Knihy, které prošly zkouškou věků*. Přeložili Ladislav Nagy a Martin Pokorný. Praha: Prostor, 2000.
- BOOKER, M. Keith. *Joyce, Bakhtin, and the Literary Tradition*. Michigan: University of Michigan Press, 1995.
- BRAQUE, Georges. *Zápisky a rozhovory*. Přeložila Jitka Hamzová. Praha: Arbor vitae, 1998.
- BRETON, André. *Manifest surrealismu*. Přeložili Jiří Pechar a Dagmar Steinová. Praha: Hermann a Synové, 2005.
- BRIVIC, Sheldon R. *The Veils of Signs: Joyce, Lacan, and Perception*. Chicago: University of Illinois Press, 1991.
- BROCH, Hermann. *Die Schuldlosen*. Zürich: Rhein-Verlag, 1950.
- BROCH, Hermann. *Dramen. Kommentierte Werkausgabe, Band 7*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.
- BROCH, Hermann. *Náměsíčníci*. Přeložil Rio Preisner, verše Josef Suchý. Praha: Mladá Fronta, 1966.
- BROCH, Hermann. James Joyce a současnost. *Román – Mýtus – Kýč*. Přeložila Naděžda Macurová. Praha: Dauphin, 2009a, s. 55–78.
- BROCH, Hermann. Mytické dědictví literatury. *Román – Mýtus – Kýč*. Praha: Dauphin, 2009b, s. 79–93. Přeložila Naděžda Macurová.
- BROCH, Hermann. Několik poznámek k problematice kýče. *Román – Mýtus – Kýč*. Přeložila Naděžda Macurová. Praha: Dauphin, 2009c, s. 55–78.
- BROCH, Hermann. Zlo v hodnotovém systému umění. *Román – Mýtus – Kýč*. Přeložila Naděžda Macurová. Praha: Dauphin, 2009d, s. 133–191.
- BROWN, Richard. *James Joyce and Sexuality*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- BURGHES, Anthony. *Here Comes Everybody: An Introduction to James Joyce for the Ordinary Reader*. London: Faber and Faber, 1965.
- BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- BURKE, Edmund. *O vkuse, vznešenom a krásnom: filozofické skúmanie o pôvode našich ideí vznešeného a krásného*. Přeložila Mária Wiegelová-Molnárová. Bratislava: Tatran, 1981.
- CAMPBELL, Joseph; Robinson, Henry Morton. *A Skeleton Key to Finnegans Wake*. Novato: New World Library, 2005.
- CAMPBELL, Joseph. *Mythic Worlds, Mystic Words*. Novato: New World Library, 2003.
- CANETTI, Elias. *Hlasy Marrakeše. Svědomí slov*. Přeložil Jiří Stromšík. Prostor, 2005.
- CASSIRER, Ernst. *Language and Myth*. Citace in McLuhan, Marshall, *The Gutenberg Galaxy*. Toronto: University Press of Toronto, 1967, s. 26.
- CÉZANNE, Paul. *Číst přírodu*. Přeložila Jitka Hamzová. Praha: Arbor vitae, 2001.
- CIANCI, Giovanni. *La fortuna di Joyce in Italia*. Bari: Adriatica, 1974.
- CONRAD, Joseph. *Zrcadlo moře*. Přeložil Michal Kleprlík. Praha: Pulchra, 2014.

- COTTER, David. *James Joyce and the Perverse Ideal*. New York and London: Routledge, 2003.
- DANTE Alighieri. *O rodném jazyce*. Přeložil Richard Psík. Praha: OIKOYMENH, 2004.
- DERRIDA, Jacques. *Acts of Literature*. New York: Rotledge, 1992.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatológia*. Přeložil Martin Kanovský. Bratislava: Archa, 1999.
- DERRIDA, Jacques. *Texty k dekonstrukci. Práce z let 1967–1972*. Bratislava: Archa, 1993.
- DOSTOJEVSKIJ, Fedor Michajlovič. *Deník spisovatelův za rok 1800–1881*. Přeložil Václav Koenig. Olomouc: Votobia, 1996.
- ECO, Umberto. *Hledání dokonalého jazyka*. Přeložila Zora Jandová. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001.
- ECO, Umberto. *The Aesthetics of Chaosmos – The Middle Ages of James Joyce*. Tulsa: The University of Tulsa, 1982.
- ECO, Umberto. *The Open Work*. Do angličtiny přeložila Anna Cancogniová. Cambridge: Harvard University Press, 1989.
- ELIADE, Mircea. *Posvátné a profánní*. Přeložil Filip Karfík. Praha: OIKOYMENH, 2006.
- ELIADE, Mircea. *Mýtus a skutečnost*. Přeložil Milan Lyčka. Praha: OIKOYMENH, 2012.
- ELIOT, Thomas Stearns. Hamlet a jeho problémy. *O básnictví a básnících*. Přeložil Martin Hilský. Praha: Odeon, 1991, s. 154.
- ELIOT, Thomas Stearns. Odysseus, řád a mýtus. *Revolver Revue*, 2012, **86**, s. 11–13. Přeložil Petr Onufer.
- ELIOT, Thomas Stearns. The Lesson of Baudelaire. *The Tyro*, ed. Wyndham Lewis, 1921, **1**, s. 4.
- ELIOT, Thomas Stearns. Three Provincialities. *The Tyro*, ed. Wyndham Lewis, 1922, **2**, s. 11–13.
- ELIOT, Thomas Stearns. Tradice a individuální talent. *O básnictví a básnících*. Přeložil Martin Hilský. Praha: Odeon, 1991, s. 9–17.
- ELLMANN, Richard. *James Joyce*. New York: Oxford University Press, 1983.
- FENOLLOSA, Ernest. *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, ed. Ezra Pound. San Francisco: City Lights Books, 1968.
- FOUCALT, Michel. Prečo študovat moc: otázka subjektu. *Za zrkadlom moderny*, ed. Egon Gál, Miroslav Marcelli. Přeložil Miroslav Marcelli. Bratislava: Archa, 1991, s. 42–52.
- FUNDA, Oskar A. *Znavená Evropa umírá*. Praha: Karolinum, 2000.
- GILBERT, Stuart. *James Joyce's Ulysses*. London: Faber and Faber, 1930.
- GILBERT, Stuart. Prolegomena to *Work in Progress*. *Our Exagmination Round His Factification For Incamination of Work in Progress*. London: Bradford and Dickens, 1961, s. 25–38.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Faust. Der Tragödie erster Teil*. Leipzig: Reclam, 1940.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Faust*. Přeložil Otokar Fischer. Praha: SNKLHU, 1955.
- GUZIUR, Jakub. *Slepnoucí Apollon, kastrovaný Dionysos: pohledy na kulturu v moderní době*. Praha: Pulchra, 2010.

- HART, Clive. *A Concordance to Finnegans Wake*. New York: Paul Appel, 1974.
- HART, Clive. *Structure and Motif in „Finnegans Wake“*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1962.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Filosofie dějin*. Přeložil Milan Váňa. Nová tiskárna Pelhřimov, 2004.
- HEIDEGGER, Martin. *Anaximandrův výrok*. Přeložil Ivan Chvatík. Praha: OIKOYMENH, 2012.
- HEIDEGGER, Martin. ...básnický bydlí člověk... *Básnický bydlí člověk*. Přeložil Ivan Chvatík. Praha: OIKOYMENH, 1993a, s. 77–103.
- HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. Přeložili Ivan Chvatík, Pavel Kouba, Miroslav Petříček jr., Jiří Němec. Praha: OIKOYMENH, 2002.
- HEIDEGGER, Martin. Řeč. *Básnický bydlí člověk*. Přeložil Ivan Chvatík. Praha: OIKOYMENH, 1993b, s. 43–75.
- HEIDEGGER, Martin. Věc. *Básnický bydlí člověk*. Přeložil Ivan Chvatík. Praha: OIKOYMENH, 1993c, s. 7–35.
- HEIDEGGER, Martin. *Věk obrazu světa*. Přeložil Ivan Chvatík. Praha: OIKOYMENH, 2013.
- HEIDEGGER, Martin. Zrození uměleckého díla. *Orientace*, 1968, **3** (5), s. 53–62; **3** (6), s. 75–83; *Orientace*, 1969, **4** (1), s. 84–94. Přeložila Irena Michňáková.
- HEISENBERG, Werner. *Fyzika a filozofie*. Přeložil Miloslav Král. Praha: Svoboda, 1966.
- HERR, Cheryl. *Joyce's Anatomy of Culture*. Urbana: University of Illinois Press, 1986.
- HÉSIODOS. *Zrození bohů*. Přeložila Julie Nováková. Praha: SNKLHU, 1959.
- HILSKÝ, Martin. *Modernisté. Eliot, Joyce, Woolfová, Lawrence*. Praha: Torst, 1995.
- HOMÉROS. *Odyssee*. Münster: Aschendorf Verlag, 2001.
- HOMÉROS. *Odysseia*. Přeložil Otmar Vaňorný. Praha: Jan Leichter, 1943.
- HULME, Thomas Ernest. Obrazy. In: *Imagisté*. Přeložili Petr Mikeš a Jitka Herynková. Praha: Fra, 2002, s. 75.
- HUSSERL, Edmund. *Idea fenomenologie a dva texty Jana Patočky k problému fenomenologie*. Přeložili Tomáš Dimter, Jan Patočka a Miroslav Petříček. Praha: OIKOYMENH, 2001.
- HUSSERL, Edmund. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii*. Přeložili Alena Rettová, Petr Urban a Erazim Kohák. Praha: OIKOYMENH, 2004–2006.
- HUSSERL, Edmund. *Krise evropských věd a transcendentální fenomenologie*. Přeložil Oldřich Kuba. Praha: Academia, 1996.
- HUSSERL, Edmund. *Logická zkoumání II/2*. Přeložil Petr Urban. Praha: OIKOYMENH, 2012.
- JAKOBSON, Roman. Hledání podstaty jazyka. *Dvanáct esejů o jazyce*. Přeložili Jan Šabršula a Miroslav Pravda. Praha: Mladá Fronta, 1970.
- JAUB, Hans Robert. *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.
- JOLAS, Eugene. The Revolution of Language and James Joyce. *Our Exagmination Round His Factification For Incamination of Work in Progress*. London: Bradford and Dickens, 1961, s. 39–45.

- JONES, Ellen Carol, ed. *Joyce: Feminism/Post-Colonialism*. Amsterdam: Edition Rodopi, 1998.
- JOYCE, James. *Anna Livia Plurabella: Fragment Díla v zrodu*. Přeložili M. Weatherallová, Vladimír Procházka a Adolf Hoffmeister. Liberec: Dauphin, 1996.
- JOYCE, James. *A Portrait of the Artist As a Young Man*. New York: Viking Press, 1956.
- JOYCE, James. *Dubliners*. New York: Penguin Books, 1964.
- JOYCE, James. *Exiles*. London: The Egoist Press, 1921.
- JOYCE, James. *Finnegans Wake*. London: Faber and Faber, 1975.
- JOYCE, James. *Giacomo Joyce*. Přeložil Miloš Sovák. Praha: Argo, 2000a.
- JOYCE, James. *Chamber Music*. New York: B. W. Huebsch, 1918.
- JOYCE, James. *Komorní hudba*. Přebásnil Petr Mikeš. Praha: Dauphin, 2000b.
- JOYCE, James. *Occasional, Critical and Political Writing*. Oxford University Press, 2008.
- JOYCE, James. *Odysseus*. Přeložil Aloys Skoumal. Praha: Argo, 1993.
- JOYCE, James. *Selected Letters of James Joyce*, ed. R. Ellman. London: Faber and Faber, 1992.
- JOYCE, James. *Stephen Hero*, ed. Theodor Spencer. London: Jonathan Cape, 1944.
- JOYCE, James. *Ulysses*. London: Penguin Classics, 2000c.
- KANDINSKIJ, Vasilij. *O duchovnosti v umění*. Přeložila Anita Pelánová. Praha: Triáda, 2009.
- KANT, Immanuel. *Úvod ke Kritice soudnosti*. Přeložil Jindřich Karásek. Praha: OIKOYMENH, 2011.
- KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Přeložili Milan Sobotka a Vladimír Špalek. Praha: Odeon, 1975.
- KENNER, Hugh. *Dublin's Joyce*. New York: Columbia University Press, 1987.
- KENNER, Hugh. *Joyce's Voices*. Berkeley: University of California Press, 1979.
- KENNER, Hugh. *The Pound Era*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1971.
- LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů. Od Cézanna po Dalího*. Praha: Odeon, 1989.
- LEAVIS, Frank Raymond. Mass civilisation and Minority Culture. *Popular Culture: A Reader*, ed. Raifora Guins, Omayara Zaragoza Cruz. SAGE Publications, 2005, s. 13–21.
- LERNOUT, Geert; MIERLO, Wim van, eds. *The Reception of James Joyce in Europe. Volume I: Germany, Northern and East Central Europe*. London: Continuum, 2009.
- LEVÝ, Otakar. *Baudelaire a jeho estetika a technika*. Brno: FF MU, 1947.
- LEWIS, Wyndham. Our Vortex. *BLAST 1*, ed. Wyndham Lewis. Berkeley: Gingko Press, 2008, s. 147–149.
- LYOTARD, Jean-Francois. *O postmodernismu*. Přeložil Jiří Pechar. Praha: Filosofia, 1993.
- MANGANIELLO, Dominic. *Joyce's Politics*. London: Routledge & Kegan Paul, 1980.
- MARINETTI, F. T. *Osvobozená slova*. Přeložil Jiří Macák. Praha: Petr a Tvrďý, 1922.
- MCDONALD, Dwight. A Theory of Mass Culture. *Popular Culture: A Reader*, ed. Raifora Guins, Omayara Zaragoza Cruz. SAGE Publications, 2005, s. 22–36.

- MCHUGH, Ronald. *The Sigla of Finnegans Wake*. London: Edward Arnold, 1976.
- MCLUHAN, Marshall. *Člověk, média a elektronická kultura: výběr z díla*. Přeložili Irena Příbylová a Martin Krejza. Brno: Jota, 2000.
- MCLUHAN, Marshall. *From Cliche to Archetype*. NY: Pocket Books, 1971.
- MCLUHAN, Marshall. Joyce, Mallarme and the Press. *Sewanee Review*, Winter, 1954.
- MCLUHAN, Marshall. *The Gutenberg Galaxy*. Toronto: University Press of Toronto, 1967.
- MCLUHAN, Marshall. *Through the Vanishing Point*. New York: Harper Colophon Books, 1969.
- MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media: The extensions of Man*. MIT Press, 1994.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Oko a duch a jiné eseje*. Přeložil O. Kuba. Obelisk, 1971.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Viditelné a neviditelné*. Přeložil Miroslav Petříček. Praha: OIKOYMENH, 1998.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Svět vnímání*. Přeložila Kateřina Gajdošová. Praha: OIKOYMENH, 2008.
- MIKEŠ, Vladimír, ed. *Přerušný ráj: antologie moderní italské poezie*. Přeložili Vladimír Mikeš a Radovan Krátký. Praha: Československý spisovatel, 1967.
- Moderna; Modernismus. *Filosofický slovník*. Olomouc: FIN, 1995, s. 273–274.
- PATOČKA, Jan. Der Sinn des Mythos vom Teufelspakt. Eine Betrachtung zu den Varianten der Faustsage. *Umění a čas II*. Praha: OIKOYMENH, 2004a, s. 330–346.
- PATOČKA, Jan. Přirozený svět jako fenomenologický problém. *Fenomenologické studie I*, ed. Ivan Chvatík a Jan Frei. Praha: OIKOYMENH, 2008.
- PATOČKA, Jan. Ještě jedna Antigona a Antigone ještě jednou. *Umění a čas I*. Praha: OIKOYMENH, 2004b, s. 389–400.
- PATOČKA, Jan. *Kacířské eseje o filosofii dějin*. Praha: OIKOYMENH, 2007.
- PATOČKA, Jan. *Poznámky k polyperspektivitě u Picassa* od W. Biemela. *Umění a čas II*. Praha: OIKOYMENH, 2004c, s. 30–34.
- PATOČKA, Jan. *Poznámky o antické humanitě. Boj a smír*. *Umění a čas II*. Praha: OIKOYMENH, 2004d, s. 11–29.
- PATOČKA, Jan. *Smysl mýtu o paktu s ďáblem*. *Umění a čas I*. Praha: OIKOYMENH, 2004e, s. 510–525.
- PATOČKA, Jan. *Úvod do fenomenologické filosofie*. Praha: OIKOYMENH, 2003.
- PICASSO, Pablo. *Über Kunst*. Zürich: Diogenes, 1988.
- PLATÓN. *Kratylos*. Přeložil František Novotný. Praha: OIKOYMENH, 1994.
- PLUTARCHOS. *Čtyři životopisy*. Přeložil Ferdinand Stiebitz. Brno: Nakladatelství Brno, 1948.
- POUND, Ezra. *ABC of Reading*. London, Boston: Faber and Faber, 1991.
- POUND, Ezra. *Cantos. Jedenáct nových Cantos XXXI–XLI; Pátá desítka Cantos XLII–LI*. Přeložila Anna Kareninová. Brno: Atlantis, 2013.
- POUND, Ezra. *Guide to Kulchur*. New Direction Publishing, 1970.
- POUND, Ezra. *Selected Prose 1909–1965*. London: Faber and Faber, 1973.
- POUND, Ezra. *The Cantos of Ezra Pound*. New York: New Direction Books, 1996.
- POUND, Ezra. Ulysses. *Literary Essays of Ezra Pound*, ed. T. S. Eliot. London: Faber and Faber, 1963, s. 403–409.

- QUISPEL, Gilles. Faust: Symbol of Western Man. *Eranos - Jahrbuch*, 1966, **XXXV**.
Z nizozemštiny přeložil John Carman. Zürich: Rhein-Verlag, 1967, s. 241–266.
- RABATÉ, Jean-Michel. *Joyce upon the Void: The Genesis of Doubt*. Houndmills, Basingstoke and London: Macmillan, 1991.
- RICHTER, Hans. *Dada – Kunst und Antikunst*. Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1964.
- RORTY, Richard. Veda ako solidarita. *Za zrkadlom moderny*, ed. Egon Gál, Miroslav Marcelli. Přeložil Egon Gál. Bratislava: Archa, 1991, s. 193–208.
- ROUSSEAU, Jean Jacques. *Esej o původu jazyků*. Přeložil Martin Pokorný. Praha: Prostor, 2011.
- ROUSSEAU, Jean Jacques. *Vyznání*. Přeložil Luděk Kult. Praha: Odeon, 1978.
- SCOTT, Bonnie Kime, ed. *New Alliances in Joyce Studies*. London: Associated University Press, 1988.
- SCRUTON, Roger. Duševní snahy o estetično. *Estetické porozumění*. Přeložil Jiří Ogrocký. Brno: Barrister & Principal, 2005, s. 125–148.
- SCRUTON, Roger. *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře*. Přeložila Klára Cabalková Praha: Academia, 2002.
- SCHADEWALDT, Wolfgang. *Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.
- SCHADEWALDT, Wolfgang. *Von Homers Welt und Werk*. Leipzig: Koehler & Amelang, 1941.
- SCHILLER, Friedrich. *Estetická výchova*. Přeložil Josef Hruša. Olomouc: Votobia, 1995.
- STEINER, George. *Martin Heidegger*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.
- STEINER, George. *In Bluebeard's Castle. Some Notes Towards the Redefinition of Culture*. New Haven and London: Yale University Press, 1971.
- STEINER, George. K. *Language and Silence: Essays On Language, Literature, and the Inhuman*. New Haven and London: Yale University Press, 1998, s. 118–127.
- STEINER, George. Myšlenka Evropy. In: *George Steiner a myšlenka Evropy*, ed. Josef Jařab a Jakub Guziur. Přeložili Jakub Guziur, Michaela Náhliková. Periplum, 2006, s. 49–77.
- STEINER, George. *Po Bábelu. Otázky jazyka a překladu*. Přeložila Šárka Grauová. Praha: Triáda, 2010.
- ŠKRABÁNEK, Petr. *Night of a Thousand Tiers*, ed. Louis Armand a Ondřej Pilný. Praha: Litteraria Pragensia, 2002.
- THEALL, Donald F. *James Joyce Technopoetics*. Toronto: Buffalo, London: Toronto University Press, 1997.
- VATTIMO, Gianni. *Transparentní společnost*. Přeložil Antonín Kosík. Praha: Rubato, 2013.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Počátky řeckého myšlení*. Přeložil Miloš Rejchrt. Praha: OIKOYMENH, 2012.
- VICO, Giambattista. *Základy nové vědy o společné přirozenosti národů*. Přeložil Jaroslav Kudrna. Praha: Academia, 1991.

- VICHNAR, David. *Joyce Against Theory: James Joyce After Deconstruction*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2010.
- VICHNAR, David, ARMAND Louis, eds. *Hypermedia Joyce*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2010.
- VICHNAR, David, SPURR, David, GRODEN, Michael, ed. *Praharfeast: James Joyce in Prague*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2010.
- VOPĚNKA, Petr. *Trýznivé tajemství*. Praha: Práh, 2003.
- VOPĚNKA, Petr. *Úhelný kámen evropské vzdělanosti a moci: souborné vydání Rozprav s geometrií*. Praha: Práh, 2011.
- WHITTAKER, Stephen Emmett. *Joyce's Umbrella: A Key to the Stages of World Construction*. Texas: Austin, 1982.
- WILLIAMS, Raymond. *Culture and Society*. Penguin Books, 1968.
- WILLIAMS, William Carlos. A Point For American Criticism. *Our Exagmination Round His Factification For Incamination of Work in Progress*. London: Bradford and Dickens, 1961, s. 81–86.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Přeložil P. Glombíček. Praha: OIKOYMENH, 2007.
- ZÁTKA, Vlastimil. *Kantova teorie estetiky*. Praha: Filosofia, 1995.
- ZUSKA, Vlastimil. *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: Triton, 2001.
- ZUSKA, Vlastimil. *Mimésis – fikce – distance*. Praha: Triton, 2002.