

Joyce jako problém postmoderní doby

Tvrdit, že k plnému pochopení *Odyssea* musím číst anglický originál, by v důsledku znamenalo, že ho může pochopit jen rodilý mluvčí. To však je protimluv; rodilí mluvčí nechápou zpravidla nic! Ani rodilý mluvčí se při četbě *Odyssea* neobejde bez vysvětlivek k cizojazyčným větám. Těch je víc než dost: v latině, francouzštině, němčině, irštině, italštině. Pokud překlad chybí, je v koncích i rodilý mluvčí. Hledání v poznámkách ovšem narušuje četbu. K plynulé četbě *Plaček nad Finneganem* bych pak musel ovládat osmnáct jazyků. Estetická textu se tím tříští a jeho smysl se vzdaluje. Joyce ale zvládal jazyk i bez jeho znalosti, jak dosvědčuje fonetická přesnost jeho výslovnosti češtiny. Hrál si s cizími jazyky a bavilo ho v nich konverzovat. Konverzace však není plnohodnotná mluva a literární jazyk není konverzace. O zvuku fráze mi vysvětlivky neřeknou nic. Tahle aporie bude průběžně usměrňovat naše úvahy nad Joyceovým dílem. Říkejme jí „fonetický paradox“.

Výstavba Joyceova románu je poměrně složitá. Předně tu je topografický plán narace, směřující od centra zobrazeného prostoru k jeho okraji a zpět (**A**). Text je členěný do kapitol I-III (**B**) a v každé z nich do 18 nečíslovaných epizod, z nichž každá implikuje název, dějiště, dobu, tělesný orgán, umění, barvu, symbol a techniku (**C**). Joyce je označil jako „lešení“ a v knižním vydání z roku 1922 je nevyznačil. Vykladače svého díla však s nimi seznámil a proti jejich otištění v poznámkách k vydání 1930 nic nenamítal. Dále to je detailní věcný a činnostní popis a psychologie literárních postav, včetně jejich „proudu vědomí“ (**D**). Text se tím významně soustředí na přítomnost a přítomný čas. Vzpomínky jsou vždy krátké a nevytvářejí retrospektivu, jak ji literárně konstituoval Homér. Heideggerovské „přítomnění“ či aristotelské „trvání“ naznačují privaci dějovosti (**E**). A konečně je to titul knihy *Odysseus*, příjmení *Dedalus* a některé další narážky na řecký starověk, eventuálně na irský a keltský dávnověk (**F**).

Vnucuje se otázka, nakolik entity **C** patří do struktury románu. Jinak řečeno, jsou textově inherentní, nebo adherentní? Princip interpretační slušnosti (G. W. Meier) vyžaduje, abychom za pravdivé považovali ty významy, které jsou v co největším souladu s dokonalostí původce znaků – pokud ovšem není prokázán opak! Považujeme pak entity **A**, **B**, **D**, **E** a **F** za sémanticky reálné, v textu značené entity. Jak je tomu ale s „lešením“? Mají entity **C** stejnou platnost jako ty ostatní? Meierův princip slušnosti říká, že jsou-li znaky „pošetilé“, nemohou být interpretovány. Čas, který uběhl mezi léty 1922 a 2022, vyznačuje cestu od dokonalosti k pošetilosti. Hledat dnes v *Odysseovi* „lešení“ je pošetilé. Výuka klasických jazyků zmrtvěla a jejich místo zaujala sama angličtina. Rodilý mluvčí se znalostí klasických jazyků je v dnešní době anachronismus. Kde chybí školní vzdělání, nastupuje překlad a vysvětlivky. Také to je aporie. Říkejme jí „paradox vzdělance“.

Zatímco **B** a **C** jsou formální znaky, znamenají **A**, **D** a **E** epické postupy. Patří do struktury románu, k níž entity **F** pouze dodávají statiku. Statika však není totožná s „lešením“. **B** a **C** tedy nejsou strukturálně rovnocenné. Statika (**F**) je intratextová entita, zatímco „lešení“ (**C**) je vněttextová a přičleněná k románu z vnějšku. Technika „katechismu“ v epizodě 17 je textově zřejmá, v ostatních kapitolách nikoli. Všechny ostatní „techniky“ jsou v epizodách 1-18 nečitelné. Co je tu alegorií čeho? Jsou Sirény alegorií číšnic, nebo číšnice alegorií Sirén? Je Gerta Nausikaa? Je Nausikaa Gertinou alegorií? Jsou vůbec souměřitelné entity, jakými jsou „katechismus“ a „velikášství“ či „vyprávění“ a „inkubovství“? Je řeč ředitele školy Deasyho o slintavce „katechismus“? Co spojuje oba katechismy, ten Deasyho „osobní“ a Bloomův „neosobní“? To jsou nesymetrické a nesourodé kategorie. Autor si jimi vypomáhal a literární

vědci je ochotně přijímají. Vědec však má dost důvodů, aby nedůvěřoval autorovým sdělením a sebeinterpretacím; nedostatek odstupu a nestrannosti je první z nich. Lešení nepatří k uměleckému dílu. Jména Odysseus a Dedalus jsou textově zřejmá, Penelopé a Nausikaa nikoli. Esteticky působí jen první z nich. Ty mohou být interpretovány, zatímco ty druhé ne.

Termín „proud vědomí“ je pouhá metafora Joyceova stylu; není to jeho styl sám. Přirozený fenomén proudu vědomí, introspektivně každému dostupný, vypadá jinak. Je to mimeticky nedostupná entita. Surrealistický obraz nemůže vystihnout noční sen. Je pouze rozvedením jeho podnětů, vždy už statickým. Proud vědomí u Joyce je proudem vědomí jen literárně, ne ontologicky. „Literárně“ znamená úmluvou. Neřekne-li autor a kritik: „Toto je proud vědomí“, čtenář čte text jako běžné líčení. To, co vlivem literární vědy a tradice označujeme jako „proud vědomí“, je epický postup, daný detailním popisem a přítomným časem. To je ovšem objektivní, nikoli subjektivní fenomén. Řekneme-li „literární“, je také třeba doplnit, kterou rovinou subjektivity prochází. Je to subjekt postavy? Subjekt vyprávěče? Autorský subjekt, či subjekt díla? Tedy: čím je to „proud“, komu patří? Navrhují pro tuto neurčitou fiktivní entitu termín „registr vědomí“.

Joyceův literární popis artikuluje běžné, někdy banální až nicotné motivy, po nichž přirozené psychologické vědomí sotva přeje. Freud uvádí případ pacientky, která si během cesty do ordinace spředla v několika vteřinách u výlohy obchodu slzavou love-story, na kterou pak zapomněla tak dokonale, že mu dalo dost práce zjistit, proč vlastně má plačtivou náladu. Joyceův text se rozpadá na fragmenty a všude tam, kde se rozpadá, svádí k tomu, abychom ho jen přejeli očima. Právě tehdy a tady se blíží znakovosti „proudu vědomí“ nejmíc. To je ale produkt čtenářova vědomí, ne autorský záměr. Znakovost „proudu vědomí“ v *Odysseovi* ulpívá na povrchu reality, kterou zpodobuje. Realita je věčná a psychologická. Štěpánovy halucinace představují výrony nevědomí, jejich symbolika mu však neříká nic nového.

Primární a sekundární vědomí nejsou oddělené entity, ale volně průchozí kontinuum. Primární vědomí je zrakové a sluchové (věci a zvuky), hmatové, čichové a chuťové (doteky, pachy a chuti). Jejich organický, primární význam přechází ve vědomí významů. Primární přechází v sekundární, organické v sémantické. Jde tedy u Joyce o slovní popis něčeho, co bychom s jistou mírou přiblížnosti mohli označit jako „proud vědomí“ a co zhusta nepřekračuje „registr“ vědomí primárního. Co však je intersubjektivně, a tedy i čtenářsky dostupné, je vždy jen „vyprávěný proud vědomí“. Na ten je odkázána také psychoanalýza. To však je zprostředkovaný, a tedy přibližný fenomén, který má povahu překladu. Proud vědomí tvoří relativně ucelený významový blok jen tehdy, když v duchu řečneme. Jinak řečeno, je to mimetický blud neboli pověra o nápodobě!

Joyce prokládá různé kontexty vyprávění. Pasáž: „Na pět sáhů v hlubokosti spí tvůj otec. V jednu. Utonul,“ vyznačuje tři různé subjekty, postavy a děje. To je dáno množinou proudících „vědomí“ postav, které se účastní pohřbu. Jsou tu však i pasáže, v nichž je reálný subjekt jen suspektní; jedná se pak spíše o polysubjektový či přímo bezsubjektový kontext. Souvislý mezivětný význam narušují i eliptické věty, rytmizovaná próza, rým, sekvence bez interpunkce a potlačená syntax, říkanky, slovní hříčky a nonsens, reklama a slogany. Destrukce věty a hroucení syntaxe kondenzují význam až do stochastičnosti. Sémantické uvolnění je funkcí kondenzace a tvoří její pozadí. Opak je hlediskem tradiční prózy, která se v *Odysseovi* (právě) hroutí.

Text se místy ocitá na hranici kaligramu. Estetický účín mnohých slabičných konfigurací je spíše vizuální. Audialita bez významu je pak něco jako sluchový obraz. Podobně kaskády vět s dvojtečkami, v nichž se hroutí intencionalita; syntaktický smysl mizí a vizualizuje se. Vizuální je obraz not na osnově i přehršel anonymních monogramů. DON EMILE PATRIZIO FRANZ RUPPERT POPE HENNESSY je jen stěží dramatickou postavou, jejíž jméno někdo v druhé replice přečte celé. Mnohé věci jsou tu „jen“ hra. Uvozovky znamenají, že hra je estetický program. Grafické inovace prózy, pseudoverš i konstruktivistický verš volný stejně jako divadelní princip dramatis personarum, jednočlenné věty citoslovečné a zaumný text doplňují tento inventář dekonstrukce tradiční prózy. Tady, v těchto a podobných stochastických značkách, se literární popis blíží fenomenalitě proudu vědomí. To všechno a mnohé jiné tvoří popis cesty „břichem Dublinu“, pro který navrhuji termín „naturalistický popart“. Jeho principem jsou koláž a seznam.

Vědomí, ontologicky usazené na šipce času, vyžaduje pomlky a syntax. To je artikulace. Její absence způsobuje slévání tematických a časových rovin. Za chůze po pláži se Štěpánovi přelévá viděné přes slyšené, spatřené přes vyslechnuté, dojmy přes asociace, city přes myšlenky. Tento překryv vyznačuje gnoseologično. Ontologicko-gnoseologické vrásnění sémantiky je stylové. Obsah Štěpánova vědomí, a ovšem i vědomí dalších postav, přednostně Leopolda Blooma, signalizuje kolektivní úděl bez velkých dějů a příběhů, všednodenní vědomí malých dějin, kdy všechno „velké“ už bylo, včetně „Velké Británie“.

Mollyino vzpomínání na vojáka není vzpomínkou v pravém smyslu slova, ale aktuálním stavem milostného roztoužení. Mutatis mutandis můžeme něco podobného říci o celé promluvě Molly Bloomové v závěru románu. Minulé tu totiž signalizuje přítomné v jeho aktualitě. To je Augustinův „přítomný čas věcí minulých“. Jde o lyrický stav, kdežto vzpomínka v čisté podobě je stav epický. Míra aktuality je v nich různá: utkvění proti prchavosti. Různá je i jejich modalita. To, zda si povzdechne, zamračíme se či rozpláceme, zda mávneme rukou, usmějeme se nebo zasmějeme, vyznačuje zónu přechodu od lyrického k epickému v jejich modalitě. Modalita literárního vědomí spočívá ve slovních znacích. Estetično je prostředkem transferu modalit znakových stavů do mysli čtenáře.

Zrakové vědomí: „nevyhnutelná modalita viditelného“; „myšleno mýma očima“; „signatury všech věcí“; „barevné znaky“. „Nebeneinander“. Sluchové vědomí: „nevyhnutelná modalita slyšitelného“; „Štěpán zavřel oči a poslouchal, jak botama drtí chrupavé chalupy a škeble“. „Nacheinander“. Syntéza obou modalit: „Kratičký časový prostor v kratičkém prostorném čase“. Zrakové a sluchové vědomí jsou znakové povahy; tvoří je „přirozené znaky“, jak je pojmenovali řečtí stoikové. Modalitě vědomí (nebeneinander – nacheinander) jsou refrénové povahy a pomáhají orientovat se v popisu prostupujících se významových celků. Bez intelektuální dopomoci tone čtenář jako trosečník v příboji pod Elsinorem. Sporadicky se taková značení modalit vynoří na odlehlém místě textu, kdy už je vlastně čtenář zapomenul. To je „nebeneinander“ in absentia, „nacheinander“ časových proluk. Pak neznamení sémantickou pomoc, ale privaci a nárok.

V literatuře nehraje hlavní roli zrakové ani sluchové vědomí, která určují výtvarné umění a hudbu, nýbrž vědomí významu. Slovní význam není vizuální ani audiální entita; je to entita intelektová. Řekne-li někdo: „Podej mi tu knihu“, nepředstavím si knihu, nýbrž chápu, co po mně chce. Vnímám tedy význam věty. Rozhlédnu se a hledám očima knihu. Teprve když ji spatřím, „před-stavím“ si ji. Splývání vizuálního a audiálního kontextu významu nás mate a je zdrojem teoretického nedorozumění starého bezmála tři tisíce let, tedy od Homéra. Vědomí čtenáře pracuje s konvencionálními symboly. Nejčastěji jsou trojího typu: zrakové, sluchové a

slovní. Slovo „moře“ a šumění moře jsou pro řečovou bytost symboly, stejně jako psaný znak „moře“ a moře prostřené živému pohledu. Znakové jsou však i ostatní smysly. Hovoříme například o „vůni moře“.

V proudu vět se čtenářům míhají představy, ale zdaleka ne všechny, které jsou v textu vyznačeny, zejména ne ty, které jsou pouze naznačeny. Značení znamená přednostně jméno. Klasické poetiky starověku, středověku i pozdější jsou poetiky podstatných jmen. Přednostně jmenné značení je hiátované a schematické. Poetika impresionismu vypracována nebyla, poetika secese je návratem k substantivu. Sloveso si představujeme na jméně, předložky, spojky a některá zájmena mají jen funkci formální a logickou. Nepředstavujeme si je „na“ jméně, ale „mezi“ jmény“. Představa logického je abstraktní a nenázorná. Formální a logické znaky jsou v textu stejně „podstatné“ jako jména. Lze si tedy představit i poetiku formálních entit. Ostatně, na co jiného nás upozorňuje Joyceova syntax? Totéž, co o slovese, platí o číslovkách; ne však o číslech. Tak můžeme zkoumat jeden slovní druh po druhém, abychom zjistili, kolik vlastní „substance“ jejich znaky nesou, a nakolik jen odkazují k substantivům. Míra jejich substanciality však může být nejen různá, ale i proměnlivá.

V naraci nejde o význam slov, jak by se na první pohled mohlo zdát, nýbrž o význam vět. Význam výrazu „kotě“ je jasný až na konci větného celku z kontextu. Může jít o kočičku, dítě i ženu. Lze si představit i jiné možnosti, např. štěně. Subjekt-predikátová srostitost logiky v pohybu, to je větný význam. Dynamická srostitost větných významů je souvětný význam. Řeč „klouže“ po reálném: důvodem je sama její syntax. Syntax reality je odlišná. Co je tu specificky estetického, přidává se téměř samo. V umění to je důsledek umělecké práce, dávající vyvstat esteticku. Esteticko je prostředkem umělecké práce, ne její cíl. Nakolik to je cíl, jde o hédonismus, nebo o l'art-pour-l'artismus. Hédonismus je primárně obsahový, l'art-pour-l'artismus primárně formální. L'art-pour-l'artismus je formový hédonismus.

Vyvstálý prostředek umělecké práce je esteticky funkční. Vyvstat může slovo kteréhokoli druhu či nadslovní celek. Významný český básník pojmenoval svou sbírku „Ačkoli“. Nadslovní celek je většinou větný, ale může být i nevětný, jako např. u kaligramatických slovních uskupení. Může být dynamický, s důrazem na slovesa, i statický, s důrazem na substantiva, souvislý, s důrazem na syntax, i nesouvislý, s důrazem na volnost. To je otázka estetické funkce; funkce je vždy funkcí něčeho. „Aisthesis“ je smyslové poznání. Filosofie komplexu fenoménů, jakým je celek „hroby, mršiny a maso“, je ryze estetická. Ryze estetické má následky v chuti a nechutenství. „Nechutné“ je ryze estetické a aisthetická kategorie povýtce. Všude, kde Joyce zbavuje svůj umělecký výraz přirozené logistiky, syntaxe a interpunkce, vznikají nesourodé komplexy fenoménů a čtenář tápe. „Tápání“ je estetická dominanta *Odyssea*, daná fonetickým paradoxem a dalšími aporiemi.

Termín „proud vědomí“ znamená ve svém důsledku psychologizaci slovních znaků. V textu není žádné vědomí, nýbrž jen hierarchicky uspořádané slovní znaky. Ty probouzejí vědomí čtenáře. Vědomí „v“ textu je přísně vzato antropomorfismus. „Proud vědomí“ v literatuře, nakolik nemá jít o psychologický blud, je nutně vědomím čtenáře v projekci do významu struktury znaků. Autorovo vědomí v jeho vlastních projekcích se odděluje od vytvořených znaků. „Vydat knihu“ znamená vydat ji do hiátu mezi autorem a čtenářem. Ontologický hiát je zaplněný znaky, vyzývajícími k přechodu do subjektu. Autorský subjekt však je čtenářsky nedostupný. Co je dostupné, je „subjekt díla“, integrál významu, smyslu a esteticity textu. To je materiální stopa umělecké práce a umění, které jsou samy o sobě čtenářům nedostupné.

Estetický problém „proudu vědomí“ v *Odysseovi* spočívá v tom, že je ryze objektivistický. Neimplikuje žádná tajemství, pouze neznámé veličiny. V takovém smyslu je pro nás „tajemný“ každý cizí člověk, většinou však prostě řekneme, že ho neznáme. Co neznáme, může být odkryto nebo vykombinováno, a pokud takový stav nastane, nepřináší to zpravidla nic pozoruhodného. Běžný člověk je zdravě rezistentní vůči dojmům a vlivům; to je funkcí přežití. Mýlil by se tedy ten, kdo by obecný stav osobní plochosti připisoval „ztrátě religiozity“, „průmyslové revoluci“, „odcizení“ nebo čemukoli podobnému. Nejsme a nikdy jsme nebyli závratné bytosti hlubin: je to plochost paleolitická a archetypální! Osobní „plochost“ má své vlastní hodnoty, a ty jsou pocítovány jako hlubina. Pocit hlubiny vzniká emoční animací bytí. Být naživu je emoční hlubina, a hlubina je to proto, že nasedá na pudovou oblast. Transcendence však dokáže být, a zpravidla i je, archetypálně plochá. Ulpívá na jsoucnech, jejichž bytí antropomorfizuje v mýtu, ať už náboženském, nebo vědeckém.

Joyce nezná hlubinný symbol v silné verzi. „Sen o černém panterovi“ je běžný poetický symbol, syntagmaticky dešifrovatelný ze souvětí významu. Náboženství a obecná vstřícnost k mýtům jsou v *Odysseovi* sotva víc než resentment po jednoúrovňové paleolitické plochosti. Tajemství taková „religiozita“ neskrývá žádné, nemluví o tom, že by přinášela poselství. Přináší však anxieta; Štěpánův sen o matce je anxiózní. Poselství Joyceova *Odyssea*, řádově odlišné od poselství, dostupného postavám jeho románu, musíme odložit na později. Na tomto místě se spokojme konstatováním, že poselství subjektu díla (otisku biografického subjektu autorského) je nadřazeno poselství postav. Plyne to z jeho ontologické nadřazenosti. Subjekt díla je reálný, subjekt postavy fiktivní. Subjekty postav v *Odysseovi* prožívají svá „tajemství“, ale nenesou žádné poselství. Subjekt díla naproti tomu neprožívá tajemství, ale nese poselství. Vztah obojího je kontrární. Subjekt díla pro tuto kontrárnost používá fiktivní postavy. Postavy jsou její mediátory. Proto je text *Odyssea* bez tajemství. Všechno je tu umně skloubeno v konstrukci, která ohromuje svou neprůchodností. Plochost tím kamufluje hloubku. Dekonstruován, je smysl „proudu vědomí“ Joyceových postav až k pláči prostý. Smysl jeho románu je v něčem jiném.

Ne všechno v *Odysseovi* také snese označení termínem proud vědomí. Když Joyce píše: „Štěpán se tichounce posadil“, je to objektivní děj v erformě. V *Odysseovi* jsou rozsáhlé pasáže psané z pozice vševědoucího vypravěče. Objektivní erforma přechází v subjektovou ichformu a naopak. Co čteme o Gerty, není proud vědomí, ale narace z personální perspektivy. Někdy není zřejmé, komu příslušné „ich“ vlastně patří. Je to „já“ bezprizorné. Pozitivně pak víme jen to, komu určitě nepatří. Ichforma je subjektová, tj. orientovaná podle subjektové osy. Ta je dána horizontálně zrakem a vertikálně páteří. Topografii neznakových podnětů určujeme v těchto souřadnicích těla. V nich také interpretujeme význam slyšeného.

„Subjektové“ není nutně „subjektivní“. Může být naprosto objektivní, není ale vševědoucí. Personální perspektiva narace je právě takový případ. Erforma je formální entita stejně jako ichforma. To, co je specificky „subjektivní“, se netýká hlediska a perspektivy, ale obsahu a zabarvení. O tom, co je „subjektivní“, se vypráví v té či oné gramatické formě. V *Odysseovi* jsou pasáže, u nichž je dokonale lhostejné, zda jsou v ichformě či v erformě, protože obě modalities, vposledku gramatické, líčí románovou objektivitu. Objektivita je vždy funkcí subjektové osy, ať už patří k vypravěči, nebo k postavě, k fúzi obou, nebo k subjektu díla. Ve všech těchto případech může být subjektivně zbarvená. Popisy mořského pobřeží u Dickense a u Joyce jsou umělecky rovnocenné. Jinak řečeno, obě gramaticko-vyprávěcí formy jsou souřadné epické postupy ve smyslu **A** a **D**.

Joyceův románový styl je vysoce formalistní a abstraktní. Co je v něm specificky obsahového, tematického a motivického, je podřízeno abstraktní formě. To znamená závislost epická na jeho segmentování a časování. Rychlé segmentování znamená vrstvení. *Odysseus* je epicky přítomný. Nenacházíme v něm přítomný, minulý a budoucí čas v čisté podobě, nýbrž „čas sv. Augustina“. Privativní děj je fragmentován v přítomnosti různorodých, avšak epicky rovnocenných entit. Inkohezita textového významu je funkcí „registru vědomí“ a jeho „trvání“ ve změnách.

Uměleckým předobrazem Joyceova *Odyssea* není Homér, ale Laurence Sterne. *Tristram Shandy* představuje spektakulární destrukci fabule, určující jeden směr prozaické moderny. U Joyce nacházíme kapitolu o jednom řádku jako u Sterna, na kapitolu bez textu si ale netroufl. Zabránil mu v tom „proud“ vědomí, který nelze značit bílým papírem. „Černý papír“ nevědomí tu značený není. Sny představují spánkové vědomí, snění je bdělý fenomén. Běžná zasněnost je těkavá a neulpívá na jednotlivinách, které podřazuje výběru. Řád výběru, určený pozorností, znamená nevědomé pátrání v životním poli, ať už smyslovém, nebo zkušenostním, které je funkcí principu přežití. *Tristram Shandy* a *Odysseus* jsou románové konstrukty, jejichž metodou je destrukce románu. Nakolik jde o „dekonstrukci“, může být předmětem sporu.

Přirozený proud vědomí jakožto psychologický fenomén unáší a strhává. To se o jeho mimesi říci nedá. Psychologicky strhující fenomén v řeči zadržává. Tím budí rozpaky a v posledku nudí. Zdrojem nudy je „lešení C 1-18“, které neúměrně „natahuje“ Joyceův text až k nudě. To, co à priori chce být naplněno, musí být naplněno, a zdá se, že až na drobné výjimky za každou cenu. Jakmile však řekneme „nuda“, měříme kýčem. Kýč baví a strhává vědomí v životě i v umění. Banální příběhy postmoderního mytologismu v žánru „fantasy“ nás baví stejně jako písničky o Niagaře u táboráku. Moderna žije trvale v napětí mezi konstrukcí a kýčem; to je její dialektika. Konstruktivismus nudí a žádá si rozvolnění v kýči. Co v takovém případě přehlídíme, je kognitivní funkce literatury a umění obecně. V *Harry Potterovi* a *Niagaře* nepoznáváme nic.

Literatura přináší poznání, a to ve dvou rovinách: **a)** V rovině poznání skutečnosti, jak to vidíme u Fieldinga a Dickense, kteří významně ovlivnili vědomí čtenářů a jejich pohled na svět; **b)** V rovině uměleckého díla samotného. Abychom skrze dílo poznávali svět, musíme chápat jeho znakovost. Ta není simplexně sémantická jako v běžné řeči. Aristotelés napsal, že poznání přináší radost. U obrazu to znamená radost z rozpoznání toho, co obraz zobrazuje. To však může jen skrze to, *jak* to zobrazuje. Člověk se podle Aristotela raduje i z propracování obrazu. Poznání typu **a** může přinášet smutek, avšak typ **b** přináší vždy radost. Jde „jen“ o to, co a jak dílo zobrazuje. Abstrakce zobrazuje abstrakci. Přílišný akcent na poznání literárního díla však hrozí kognitivismem. Poznání, nakolik je vždy už a vždy ještě závislé na emocionalitě a emoční inteligenci, znamená v první řadě ničím neredukovaný čtenářský prožitek. Nejsem-li schopen číst s mrazením v zádech o zjevení Apollóna, čtu Proměny zbytečně.

Ti, kteří jdou za Fieldingem a Dickensem, se ubírají jiným směrem než Sterne a Joyce. V románu *Tom Jones* čteme: „Bohužel musím spustit oponu před scénami, které nedovedu dobře popsat. Rád bych je čtenáři popřál, kdyby nebylo dvou závažných okolností. Za první nemohu doufat, že by jejich líčení mohli obdivovat ti, kteří u nich skutečně byli a spatřili je na vlastní oči, a za druhé silně pochybuji, že by si je dovedli představit ti, kteří u nich nebyli a neviděli je.“ Literární popis je u Fieldinga programově devalvován a ve výsledku odvržen. To je z hlediska modernity stejně prozíravé jako Sternovo sémantické gesto. Třetí linie moderny

za sebou táhne chvost romantického tajemna a dosahuje svého vrcholu ve zjevu Franze Kafky. Fielding a Dickens jsou realisté, Joyce a Kafka ironikové.

V *Portrétu umělce v jinošských letech* je Joyce narativně souvislý, srozumitelný a významově jasný. Není fragmentární ani inkohézní; principy **D** a **E** jsou v něm jen implikovány. Detailní popis je přednostně stylem eposu. Paradigmatický je popis Achillova štítu v Íliadě. Romány osmnáctého století, které protežují homérovskou mimesi, jsou konvenční. Popisný naturalismus Zolovy školy je nekonvenčním návratem konvence. Fielding románovou epiku nejen uskutečňoval, ale i reflektoval. To je vzácné, neboť teorie literatury vždy zaostává za její praxí. V dramatu *Vyhnanci* je Joyce jakožto napodobitel Ibsena zcela konvenční. *Odysseus* je fúzí konvence s abstrakcí, tedy **D** a **E** implikovaných v „Portrétu“, s **A** a **F**, které jsou v něm nové.

V *Dubliňanech* a v *Portrétu umělce v jinošských letech* se Joyce projevuje jako nesmírně vnímavý a citlivý vypravěč. V obou knihách je úsporný a nesentimentální, vypravěč v durové tónině. V *Dubliňanech* se osvědčuje jako mistr krátké prózy, kterou dovede bravurně rozehrát, vykryt barvami i ukončit. Patří v tomto žánru vedle Maupassanta, Borcherta a jiných světových mistrů k nejlepším. „Warum ich kurze Prosa schreibe“, pojmenoval Heinrich Böll svou programovou stať... Filosofie krátké prózy je totiž specifická. Krátká próza je bleskový pohled a vhled do situace, napěchované významy. Nesnese rozšíření, protože říká víc než román. *Dubliňané* nejsou klasické povídky: jsou klasicistické! Řekneme-li *novoklasicismus*, je rázem zřejmé, že patří do hnutí moderny. *Dubliňané* a *Portrét umělce* jsou **však** lidštější, citově plnější než *Odysseus*. To implikuje, že v nich ještě nejsou konstruktivistické výztuhy. Konstrukce studí a odcizují text historickému člověku ve jménu ahistorického literáta, milujícího literaturu bez čtenáře.

V *Odysseovi* jsou místa, která svým realismem a jasností připomenou *Portrét umělce v jinošských letech* i daleko tradičnější literaturu. V úhrnu znamená styl *Odyssea* dekonstrukci naturalismu. Ten má u Joyce trojí tvář: popisný naturalismus, naturalistický popart a patologický naturalismus. Tradiční popisný naturalismus připomene Zolovu tržnici v *Břichu Paříže*. Patologický naturalismus je ve znamení estetiky ošklivosti. O naturalistickém popartu jsme mluvili. Čteme-li smuteční oznámení vedle reklamy na masové konzervy, je to naturalistický popart. „Prudce utrlh půl odměněné povídky a vytřel se jí.“ „*Odysseus*“ a „*Tristram*“ jsou odměněné povídky, kterými si Bloomové vytírají zadek. Zřejmě nemohou mít pokračování a pokračovatele. Nemohou mít ani čtenářskou obec. Co však „*Tristram*“ má, a to v míře více než bohaté, a co „*Odysseus*“ naproti tomu postrádá, je humor. Co nepostrádá, je vtipnost. Joyceovy teologické glosy jsou vtipné.

Ve formalistním progresu se Joyce v *Plačkách nad Finneganem* dostává do slepé uličky. V jednom rozhovoru poznamenal, že ho čtenář nezajímá. Kdyby to byla pravda, proč nepsal irsky nebo javánsky? Jinak řečeno, Joyceův výrok je autostylizace. Není-li to autostylizace, je to lež. Není-li to lež, je to pýcha. Lež a pýcha jsou obranou před tím, co je skutečné. Touha po kýči je skutečná, touha po ošklivém fikce. Ontologicky nejsou rovnocenné. Kýč v životě směřuje k bytí, jeho destrukce k nebytí. Destrukce kýče v literatuře směřuje k nebytí literatury. *Plačky nad Finneganem* nejsou klimaxem moderny, a nakolik ano, pak jen v extenzivním a kvantitativním smyslu. Ir Joyce tu překročil Rubikon a vstoupil skrze jazyk svého podmanitele do babylonské věže světovosti. Fonetický paradox zlomil Sternovo žezlo.

Odysseus není vrchol světové literatury; je to krok stranou. Kubismus není konec Picassa, *Work in Progress* je ale konec Joyce. Homér tvoří kmen evropské literárnosti, tkvící svými

kořeny ve vlášení řecké mytologie. Evoluce literatury představuje strom bohatého větvení postantické jazykovosti, která si na latině vynutí literatury v národních jazycích. Jinak řečeno: to, co označujeme konvenčním termínem „světová literatura“, je literatura překladová. Světová literatura nemá vlastní jazyk. Pokud by platil axiom o rodilém mluvčím, nechápal by „světovou literaturu“ nikdo. Na babylónském stromu krásného písemnictví představuje Joyceův *Odysseus* větev, která směřuje od Sterna dynamicky vzhůru, ale svou nadváhou se kloní zpět před Fieldinga k homérovské mimesi. *Plačky nad Finneganem* pláčí nad svým slepým básníkem.

Hlavní proud moderny dvacátého století ústí do postmodernity. *Taneční hodiny pro starší a pokročilé*, formálně odvozené z Joyce, jsou postmoderní. Je to ale Joyce „říznutý“ Sternem. Humor není nic povrchního, jak se běžně má za to. Freud nás naučil, že humor vyvěrá z hlubin nevědomí. Tím, co je nečekané, odvádí od očekávatelného. Přináší nejen zábavu, ale i úlevu a poznání. Poznáním humoru je prozření. V tomto smyslu je postmoderním románem už Haškův válečný román. Jeho humoresky postmoderní nejsou; jsou biedermeirovské. Sloučení humoresky a válečného románu postmoderní je.

Joyce zatemňuje aktéra dění. Píše-li o večírku pracháčů a kdosi utíká a křičí: nechte mi kařata, pak se mohu, ale nemusím dovtípit, že se jedná o Štěpána, kterému Mulligan o pár stránek předtím věnoval kalhoty. Retrospektiva je postup Odyssey, který u Joyce zakrní v bleskovou vzpomínku tonoucí v přítomném čase. Bezprostřední aktér v příslušné pasáži chybí. Je tu jen „in absentia“, bez uvozovací věty a uvozovek, beze jména a vlastně bez subjektu. Prostupování kontextů a odsouvání jádra výpovědi znejasňují větný význam. Znejasněný význam vět znejasňuje nadvětný kontext. Znejasňování kontextu je autorský záměr a estetická dominanta.

Smysl textu je entita odlišného řádu. Význam je dán horizontálně a syntagmaticky, řádek po řádku, kdežto smysl vertikálně a paradigmaticky, jakoby mezi řádky. Význam je přímý, smysl nepřímý. Význam je konkrétní, smysl abstraktní. Smysl má význam symbolický, kdežto význam je doslovný. V rovině smyslu je v *Odysseovi* exponovaným motivem smrt matky. Štěpán se s matkou rozešel ve vnitřním i vnějším smyslu, a když se dostaví k jejímu úmrtnímu loži, odmítá pokleknout. Zatvrzelost ateisty je reversem mince, jejíž avers tvoří zatvrzelost bigotní matky. „Sen o mrtvé matce“ je refrémem Štěpánových představ, jehož trýznivost je vytěšňovanou radostí. Nejde přednostně o zatvrzelost syna. Revers a avers kolektivního vědomí není v žádném případě osobním problémem Jamese Joyce. Je to problém Irů a Irska. Biografické nemá u Joyce nikdy osobní platnost. Z biografie je vybíráno jen abstraktně symbolické.

Mulligan říká Štěpánovi „jezovito“, protože vážnost, s níž odmítá náboženství, je „jezovitství naruby“. To platí přísně vzato pro Štěpánův vztah k matce. Štěpán je ve věcech ateismu stejně rigorózní jako ona ve věcech Ježíšových. Ve vztahu k Mulliganovi není Štěpán „naruby“, nýbrž pouhý „jezovita“; to pro svou vážnost a rigorismus. S Mulliganem není ve sporu ve věcech náboženství, oba jsou ateisté. Mulligan však nebere vážně náboženství ani Štěpánův rigorismus. Štěpán musí x-krát za den vyslechnout z Mulliganových úst útržky z „Balady o šprýmaři Ježíši“. Výraz „šprýmař“ je eufemický, protože Ježíš v tomto popěvku je spíše manipulátor. Genezaretský hypnotizér davů se proměnil ve varietního kumštýře.

Druhý kontrast mezi Štěpánem a Mulliganem je méně ostrý, ale rovněž on oba spojuje. Jde o postoj ke snobismu, jak se projevuje v shakespearovském kultu. Mulligan řekne: „Shakespeare? To jméno je mi nějak povědomé.“ Tím pro něho věc končí. Štěpán ale spřádá

v duchu intelektuálního žvástu spletité teorie o původu Shakespearových postav v jeho biografii. Z této povrchní obecné představy vychází znamenitý britský sitcom „Zpupný krákal“. Je snad zbytečné zdůrazňovat, že jde o ironii. Ani Štěpán nemíní svou parodii vážně, ale omračuje tím posluchače, kteří ji vážně berou. „Slídění ve velikánově životě zajímá jen obecního písaře. Podle mě máme hry,“ říká Štěpán. To je imanentistické hledisko, platné také a především pro Joyce samotného. Všechny literární aluze mají výlučně tento smysl; v teorii umění ani jiný mít nemohou. Píšu text, který stojí na konci řady jiných textů, říká svým psaním Joyce. Umění není šifrovaná biografie. Spisovatel není zapisovatel.

Motivu matky předchází problém národnosti. Angličané nejsou katolíci, jsou to podrobitelé keltských kmenů. V Mulliganově věži přespává „Sasík“ Hainess, který ze sna křičí, že chce zabít černého pantera. Štěpán se ustrašeně ptá, kde má Hainess schovanou pušku, ten je ale ve dne zcela neškodný. Říká, že v Irsku by se mělo mluvit irsky, a vůbec vede osvícenecké řeči. To je kolonialismus naruby neboli dobrá vůle vítěze. Stará mlékařka už neumí irsky; domnívá se, že slyší francouzštinu. Štěpánovým studentům připadá celá historie jako „pořád dokola omílaná povídačka“ a jejich vlast jako „zastavárna“. Jen stěží si dokážeme představit silnější symbol koloniálního nevědomí, kompenzovaného ohleduplnou shovívavostí, než je „černý panter“. Kult královny je stejně směšný jako kult Panny Marie. Novověké performance nahradily středověký rituál.

Obytná věž se střílnami je metaforou dobytého Irsku. Hrad postavil Vilém Pitt a v žádném případě nepřipomíná keltskou tvrz. Je to „Elsinor“, ne Erin. Mulligan platí z věže nájem ministerstvu vojenství. Říká-li o sobě Hainess, že je Brit, je význam stejný jako ve snu o černém panterovi. „Sasík“ může kdykoli kamkoli přijít a v míru přespát, protože je osvícený Brit. Odvrácenou stranou jeho osvícenství je tma kolonialismu. „Panter-sahib a jeho stavěcí pes.“ Stavěcí pes tady znamená irský setr.

Mýtus řecký, keltský, hamletovský, křesťanský i vědecký se slévají s obecným míněním v polymorfním hospodském blábolu. Verbalismus hlavních tematických tahů *Odyssea* vrcholí v hospodském mýtu. V hospodě jsou muži mezi sebou ve své genderové identitě. „Blábol identity“ má svou hloubku. Cítíme v něm irský problém: masivní emigraci a anglický latifundismus, jenž z někdejších majitelů polností nadělal bezzemky a nájemce na vlastní půdě. Darwin v knize *O původu člověka* z roku 1871 cituje názor W. R. Gega (od něž se nijak nedistancuje), že Irové jsou „špinaví a líní“. Obilí „lenochů“ vyvázejí „kolonizačně úspěšní Anglosasové“ (jak řekne Darwin) za moře, zatímco na Irsko dotírá všudypřítomná vidina hladu. To je tvrdá obžaloba anglického kolonialismu, jehož odnoží je v nezahalené brutalitě americký rasismus. Historicky nejsou Bloomův darwinismus a jeho obhajoba kanadského kolonialismu v rozporu; četl přece *O původu člověka*. „Hloubka“ blábolu neznamená hlubinu psychologickou. Je to vyřelina „černé skříňky“. Co je tu hluboké, je historické pozadí.

Sexuální fantazie a nikdy neukojená apetence mužů jsou projevem zotročení ženy. „Vždyť ona, oběť hadova, je učiněna z těla muže, ne k podobě boží!“ Had je falický symbol, žena je obětí mužské sexuality. Neříká se: „byla“ učiněna, nýbrž: „je učiněna“. Nejde o akt stvoření, nýbrž přetvoření. Muži, vymetající nevěstince, o tom vědí své. Co v *Odysseovi* pobuřovalo, je porušení literárního tabu, neboť populární umění nemá zahanbovat a být zdrojem trýzně. Má přinášet útěchu kýčem. *Odysseova* plavba však byla trýzeň. Stejně musel pobuřovat obraz ženské sexuality, která si ve svých choutkách v ničem nezadá s tou mužskou. Hraje-li žena v partnerské volbě a v technikách ukájení vůdčí roli, dává mužům na vědomí, že prvním pohlavím je ona. To je symbolickou latencí postavy Molly Bloomové.

„Včera hrála *Hamleta*. Přestrojena za muže. Třeba byl žena.“ Co to znamená genderově? Patrně nic jiného než rozkolísání mužské a ženské společenské role. V Shakespearově době byla společenská role mužů tak silná, že hráli na divadle i role ženské, kde to druhé je funkcí prvního. Stejně tomu bylo v antickém Řecku, které může sloužit jako vzor nejen zdatností svých dramatiků. Má-li to dnes být naopak a žena hraje mužskou roli, něco není v pořádku, a zraněný mužský sebecit to vykládá patologicky. Oscar Wilde je soupodstatný problém: homosexualita děsí představou genderového pádu víc než biologická inverze, která je úměrně svému vábení usilovně potlačována. V bordelu ale vyvěrá na povrch: transvestita Bloom představuje inverzi genderovou i biologickou.

Náboženská invetiva musela iritovat neméně než sexuální fantazie. Hostie a masturbace jsou u Joyce souřadné jevy. Močení (pánské; na zahradě; ve dvou) vyvolá v Štěpánovi úvahy o Ježíšově předkožce. Její teologie je složitá, kontroverzní a směšná. Hřbitov je jen hérakleitovské smetiště, odpuzující rozkladem těl. Nejvyšším arbitrem Posledního soudu je „starý páprda“. Platónští tlučhubové, v přátelském objetí s fanatiky, produkují pseudoteologický galimatyáš: „Prozíravost stvořitele, který učinil v močálech rašelinu, aby se tam mohla vykopávat a dopravovat do měst i vesniček a na oheň rozdělávat v domech chudásů.“ To je pervertovaná lidumilnost. Hřbitovní anekdota a zábavné, avšak nactiutrhající genealogie Otce a Syna jsou logickým vyústěním katolického iracionalismu, který křečovitě lpí na zbytcích politického vlivu a moci. Otázky bytí, deformované katolicismem a tradicí, ústí do banalit a etické perverze.

Tři dívky na mořském pobřeží, hlídající děti, představují realistický obraz, který dojme svou idyličností. Ta je narušována hned ze dvou stran: kýčem a naturalismem. Gertiny představy o lásce a manželství jsou kýč, Bloom, který jí slouží jako projekční plocha romantických snů, je naturalistický. Gerta nemá těsné střevíce, ale je chromá, a Bloom, ještě ve smutečném po pohřbu Paddyho Dignama, zakončí platonické dobrodružství masturbací. Joyce brilantně zvládá realisticko-romantický styl. Epizodu s třemi dívkami by mohl dovést k celému románu, který by bezpochyby byl úspěšnější, a ovšem méně kontroverzní než *Odysseus*. *Paní Bovaryová* v této době už nepohoršuje. Tady ale spočívá zdroj nedorozumění s údajnou pornografií *Odyssea*. Joyce nepopisuje onanii realisticky, nemluvě o karatelství či osvětě. Není kněz ani osvícenec. Ztvární ji konstruktivisticky. Pojímá autoerotismus, tento od Diderotových a Rousseauových dob tak přirozený akt, jako umělecký úkol. Právě tady se ukazuje jako svrchovaný mistr dekonstrukční nápodoby.

Podobně, jako proti sobě klade patologický naturalismus a naturalistický popart, dává Joyce do kontrastu další dva styly, totiž ironický patos a divadelní dialog. To první představuje ironicky nadnesený a nepřirozený styl, jehož původ je nejspíš ve sternovské parodii, kam odkazují i četné shandyovské aluze. To druhé stojí na principu dramatických osob a poznámek, jejichž divadelnost je předstíraná. Je ironická a imaginativní. Přesněji: je kubistická a konstruktivistická. Dramatická „poznámka“, neosobní a věcná, může přerůst do lyrické básně v próze. A podobně, jako je tu předstíraná divadelnost, je předstírané i zásvětí: kaširované kameny a umělé plameny doprovázejí „Proměny“ Leopolda Blooma v cestě na okraj světa. Avantgardní verbalismus a literární póza však provázejí i tuto vrcholnou scénu. Trsy slov bez významu vnukají otázku, jaký mají smysl. Pokud žádný, je avantgarda zbloudění a poblouznění moderny, přísaha na formu bez obsahu, jejímž vlastním obsahem je provokace. Jaký je ale smysl čirého blábolu? Samovolný smysl? Už tady, v *Odysseovi*, se ukazuje průchod do slepé uličky moderny, extenzivní a vyprázdněné.

Na scéně ulic, uliček, soudních síní, bordelu a putyk „divadelní scény“ defiluje celá paleta disparátních a leckdy bizarních postav. Může tu promluvit kdokoli a cokoli. Postavy během chvíle mění kostýmy a identitu, mrtví promlouvají stejně jako živí. Paddy Dignam v podobě psa řeční, vyje a souká se do hrobu. Dramatická poznámka může obsahovat doslova cokoli, včetně sexuálních fantasií, sadomasochismu a pohlavní inverze. Není to tedy divadelní, ale románový útvar. „Je slyšet, jak si z věšáku sundává pršák a klobouk“. Taková „dramatická poznámka“ je nehratelná. Řekneme-li „scénář“, můžeme mít na mysli film stejně jako maškarádu z druhého dílu Fausta. Tady je Joyce opravdu moderní a – možno-li to tak říci – nejmodernější ze všech. Je v něm dada, surrealismus i absurdní drama. Jeho literární konstruktivismus tu dosahuje svého vrcholu.

Topografický plán *Odyssea* je čistě formální, jak to odpovídá jeho konstruktivistickému stylu a záměru. Týká se kompozičních principů, ne postav. Štěpán Dedalos není Telemachos a jeho otec není Ulyses. Telemachos nebyl na okraji světa. „Telemachický“ je kompoziční princip, ne postava. „Telemachos“ v Gertině partu je narativní blok, směřující k Bloomově masturbační epizodě. Gerta je telemachická. Bloom není Odysseus: Štěpán ho nehledá, nehledě k tomu, že je neváže příbuzenství. Telemachos a Odysseus se nesetkali v nevěstinci. Nevěrnice Molly není Penelopa. Faktický Odysseus by mohl být námořník W. B. Murphy, mýtoman, který byl na všech okrajích zeměkoule, kdyby ho po sedmi letech na moři čekala doma věrná manželka. Název knihy není de facto jméno postavy. Je to daleko spíše označení žánru, něco jako Malý průvodce, Bedekr či Vademecum, vždy spíše „Odysseia“ než „Odysseus“, ale nejspíš ani jedno z toho. Homérovská aluze zůstává tím, čím je, tedy pouhou aluzí. Paralely se nikde neprotínají.

Smysl konstruktivistického blábolu je v tom, že představuje jazyky pekla. To je jeho formální smysl; vlastní obsah nemá. Bloomova cesta do „podsvětí“ je antiklimaxem mytologické cesty. „Peklo“ je to jen v přeznačení irsko-katolickém. Platí analogie „zásvětí : peklo ≈ Keltové : Irové“. Je to peklo metaforické: sociálně, genderově, národnostně a tak dál, vcelku žitelné „peklo“ míhající se fenoménů bez podstaty. Sociální a dělnická otázka i třídní boj jsou ironicky pojednávány útvary. Tím vším se proplétá Bloomovo přízračné velikášství, sny o slávě a stihomam, který vydává etnického žida latentní nevráživosti katolického Irska. Připomene-li Bloom v hospodské scéně, že Ježíš byl žid, spustí to agresí hospodského povaleče, z níž unikne tak trochu jako hrdina F. M. Dostojevského z Dvojníka, povlává za nakvap rozjetou drožkou. Z „pekla“ nevěstince však odchází jako střízlivý a starostlivý Štěpánův ochránce.

Protikladem „pekla“ je „nebe“; nevěstinec *versus* porodnice. Obojí je silným symbolem zotročení ženy. Zatímco žena v patře porodnice přivádí na svět potomka, pánská společnost v přízemí se opíjí a řádí. Pro nevěstku je zábava mužů těžkým řemeslem, jehož „finesy“ zvládá jen za cenu ztráty ženství. Používána všemi, je ve své atraktivitě tuctová a zaměnitelná. Necítí ponížení jen proto, že už byla ponížena. Manželka je ponižována, ne však ponížena. Může se prostituovat, avšak ponížen je muž. Žena vládne. Přivádí na svět potomka a její role je mužské roli nadřazena. To je smysl topografie mužského přízemí a ženského patra v porodnici. Tato figura je sternovská. Také v *Tristramu Shandym* trpí manželka předrženým porodem, zatímco v přízemí se muži baví. Její porodní peklo se snadno může stát nebem, neboť není jisté, zda porod přežije ona i její plod. Bloomovi se i v „pekle“ nevěstince zjeví jeho mrtvý Rudi, přízračně vzrostlý i vystrojený. To je smysl předrženého porodu v *Odysseovi*. Topografie a statika románu není čistě homérovská. V tomto svém vyztužení je podstatným způsobem sternovská.

V opilosti se Štěpánovi mění metaforické peklo ve skutečné peklo alkoholové halucinace: „Z podlahy se ztuha vynoří malomocně šedá Štěpánova matka s vínkem zvadlých oranžových květů a s roztrženým závojem, obličej vpadlý a beznosý, zelený hrobní plísni. Vlasy řídké a zplihlé. Modře vroubené duté oční důlky upře na Štěpána, otevře bezzubá ústa a pronese zamklé slovo.“ A dále: „MATKA: (Oči jí zřeřavějí.) Kaj se! Ach, ten pekelný oheň!“ Intoxikace a halucinace jsou funkcí náboženství. „Popletli mu rozum líčením pekla.“ Ve „střízlivém“ stavu se neukazuje peklo ani Poslední soud a zmrtvýchvstání, podobně jako se nevěstinec bez alkoholu nemění v nebeské radovánky. Nevěstky se však nepřevtělují v andělské zjevy, nýbrž ve svůdné ďáblice. Podsvětí je peklem sexuality, přízračná „Hexenküche“ magických proměn. Štěpánovi se tam zjeví i Mulliganova věž a černý panter. Obě obsahové dominanty, totiž sexualita a matka, které určují příčinu i smysl Štěpánova bloudění, se ukazují v pekelném nasvícení nevěstince.

Leopold Bloom, „neobřezaný žid“, po otci irský protestant a kvůli manželce římský katolík, „tajný bezvěrec“ a darwinista, vyznává ideály vědy a kosmopolitního humanismu. Existenci pojímá v perspektivě evoluce vesmíru. Ta podle něho směřuje k involuci (což je v souladu s druhou termodynamickou větou). V přemýšlivosti a hloubavosti je obdobou Waltra Shandyho a spolu s ním jedna z nejnplnějších postav světové literatury. Abychom dostatečně ocenili jeho intelektuální výkonnost, je třeba si uvědomit, že jsme v roce 1904, kdy byl Darwin šmahem odmítán. Štěpán je orientovaný podobně jako Bloom: „Tvrdil o sobě, že něco znamená jako vědomý racionální tvor, postupující sylogismy od známého k neznámému, a jako vědomé reagens mezi mikrokosmem a makrokosmem, nevyhnutelně zbudované nad nejistotou prázdnoty.“ To je, stručně řečeno, správně nastavená ontologie. „Technika katechismu“ je tu organická, textově zřejmá.

Bloom nesdílí Štěpánův kognitivní optimismus, neboť „nějakou metodu od známého k neznámému neznáme.“ To by bylo správné, pokud by nepodlehli sugesci kantovských antinomií, navždy odsuzujících vědu k ontologické nerozhodnosti a bezradnosti. Regulativní idea, podle níž existují hypotézy, které „nelze potvrdit, ani vyvrátit“, se mu v parodistickém pokřivení mění na „lze potvrdit i vyvrátit“. To je ovšem logický nonsens, aniž opak přestává být pouhou hypotézou. Není to tedy „věčná pravda“. Přiřadíme-li k Štěpánovi a Bloomovi Tura Mulligana, dostaneme trojúhelník gnoseologických pozic: kognitivní optimismus (Štěpán), skepticismus (Bloom) a agnosticismus (Mulligan, budoucí lékař). Poslední dvě pozice vydávají vědu všanc teologii. V tom tkví smysl Štěpánova protináboženského rigorismu.

Joyceův člověk žije v přítomnosti. Smysl časového rozvrhu jako trojího modu přítomnosti tkví právě v tomhle. Registr vědomí stojí ve službách pudu přežití. Přežití znamená dobré přežití, „žitelné peklo“. Zvuk řeči nás udržuje v přítomném. Smysl fonetického paradoxu: „nebeneinander“ a „nacheinander“ přítomného. Smysl zdůrazněné sexuality je v tom, že člověka udržuje v přítomném. Pud je vždy přítomný. To je v souladu s evolučním principem bytí; ten je v základu biologický. Materialismus tu neznámá bezduchost; ta byla vyhrazena náboženství. Joyce je nesentimentální, mužný a celý v dur. Jeho pohled na člověka je neidealizovaný, což znamená, že od něho neočekává ani příliš mnoho, ani příliš málo. To je etika shovívavosti, vycházející z antropologického realismu. Člověk je, řečeno s Dantem, bytost „mezi zvířetem a andělem“. Joyceův člověk hledí na budoucnost ne snad s důvěrou, avšak bez zoufání a eschatologických šidítek. Nebytí je nejlepší posmrtný úděl. Bloom lituje smrti Rudiho, a v otcovském instinktu se ujímá zbědovaného Štěpána. Štěpán nežije v náboženských a rodinných resentimentech, ale vyvozuje z minulého důsledek pro svou

orientaci v současném světě. Svět je pestrý, strakatý a jednotvárný. To je dobré. Poselství knihy tkví v posledku v tom, že žádné nepřináší. Znamená to konec legend a velkých dějin násilí. V tomto smyslu nemůže mít Joyceův *Odysseus* žádné pokračování, což znamená, že on sám stále pokračuje. Každý je Odysseus a Telemachos zároveň. Paleolitická plochost znamená závrať z hlubin evoluce.

Tím je řečeno dvojí: *Work in Progress* není pokračováním *Odyssea* a nepatří do světové literatury! Nelze ho přeložit do žádného jazyka a v originále je nesrozumitelný i pro rodilé mluvčí. „Plačky nad Finneganem“ se nedočkaly „dokonalého překladu“ ne snad proto, že by byl neuskutečnitelný, ale prostě proto, že je dokonale lhostejné, zda budou přeloženy. S trochou nadsázky můžeme říci, že je lze přeložit do jakéhokoli jazyka a že je lze přeložit jakkoli, aby to substituovalo významovou strukturu originálu. Přeložit je totiž nelze. Ohání-li se Joyce tím, že k tomu, abychom ho četli, stačí chtít, neboť on se naučil norský kvůli Ibsenovi, je to výsměch a povyšování se nad čtenáře. Nechtě se génius naučí rusky, aby mohl číst Dostojevského, a čínsky, aby mohl číst *Román o starém chromci*! Ať se naučí javánsky, irsky a velšsky kvůli mytologiím těchto národů. Pokud mytologie nepatří do literatury, nepatří do ní ani Homér.

V situaci, kdy znalec Joyceova díla nepřčetl celé „Plačky nad Finneganem“, nebo přinejmenším ne souvisle, kdy „z desítek a desítek stran za celý život nic nevyčetl“ (Michel Butor), není respekt k tomuto textu ničím jiným než snobskou hrou na hodnoty. Žádnou hodnotu totiž nemá. Tváří v tvář tragické minulosti války a nacistické přítomnosti představuje l'art-pour-l'artismus nejtěžšího kalibru, jaký předchozí doba nezná! *Anna Livia Plurabela* je v těchto souvislostech jen titěrná nicůtka. Nakolik si z ní můžeme udělat obraz o celém románu, nelze říci nic jiného. Fabule „Finnegana“, jak ji slyšíme z úst těch, kteří knihu četli, potvrzuje náš předpoklad. Stojí-li čtení takové knihy vůbec za námahu, je sporné; v nejlepším případě to je projev svobodné vůle. „Buddenbrookovi“ mladého Thomase Manna vyznačují jinou dráhu světové literatury, jejíž seismografický smysl pro podpovrchové vrstvy reality předvídá budoucnost. V *Plačkách nad Finneganem* zamrzl Joyce v absolutní přítomnosti, z níž nevede cesta nikam. Propadl skulinou mezi minulým a budoucím do bezčasí, které vydává sebe sama za absolutní hodnotu. Hybris moderny se obrací proti ní samé a splachuje ji jako vlny odlivu mimo pohled čtenáře, který lituje utonulého trosečníka, ale sám musí žít a přežít.