
Esej

Myšlenka řectví v Joyceově „Odysseovi“

Michal Kleprlík —

Filozofická fakulta Univerzity Pardubice, Pardubice

kleprlik.m@tiscali.cz

Rok 1914 sehrál v dějinách literatury významnou roli, roli, jež je co do důležitosti a osudovosti poměřitelná s válečným konfliktem. Právě v jeho předvečer se v Londýně kolem osoby Wyndhama Lewise zformovala skupina umělců, kteří tušili, že celá jedna epocha dochází ke svému konci, že napříště nebude možné se obejít bez nových výrazových prostředků, chce-li umělec dostát svému požadavku oslovení nově se formující reality. Tato skupina, pod Lewisovým vedením, vydala ve zmíněném roce první číslo modernistického časopisu *BLAST*, který měl představit manifest modernistické umělecké skupiny, jež skrze umění sledovala možnost estetického a etického rozkvětu. Mezi autory, kteří přispěli do tohoto vydání, najdeme různé osobnosti jak literární, tak i výtvarné scény (E. Pound, E. Wadsworth, H. Gaudier-Brzeska, J. Epstein), a mezi nimi rovněž jméno irského literáta Jamese Joyce. Toho zde Lewis zařadil na seznam autorů, kteří svou tvorbou odmítají sentimentalitu a umravňování viktoriánských spisovatelů a kteří mají být „velebeni“ pro své nové vidění světa. V jednom z provokativních, avšak intelektuálně nesmírně bohatých textů, kde jsou formulovány myšlenky hnutí vorticismu, stojí:

„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 nedokonale 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
naš dotěrný optimismus.

Pro Náš Vortex je Přítomnost to jediné, co se děje.

Život je Minulost a Budoucnost.

Přítomnost je Umění.⁴¹

Umělecké ztvárnění má plnit roli přítomného okamžiku, ne však jako impresionistické zachycení okamžiků, vůči jehož provinčnosti se Lewis důsledně vymezoval, ale vůbec s univerzální platností jako fundace, jako vnesení řádu do chaotické doby rozpadu hodnot.² Je to mytický úkol; mytický v tom smyslu, že se hodlá zabývat problémy, jež ještě nevstoupily na půdu filosofie, ani žádné jiné vědecké disciplíny. Hermann Broch – spolu s Rilkem a Musilem nejvýraznější rakouský modernista – dokonce uměleckému ztvárnění přiznává roli noeze, poznání, jež má sloužit jako etické (nikoliv moralistní) varování, jako etický apel k „procitnutí duše do věčnosti“.³

Se stejným zápalem a neméně upřímnou vážností se nad estetickými kategoriemi zamýšlel i mladý James Joyce. V jednom z dopisů, který napsal ještě za svého prvního pobytu v Paříži coby student medicíny, se svěříje svému bratru Stephanovi, jak trávívá večery důkladným studiem Aristotelových spisů *Fyzika* a *Poetika*, v nichž se zejména zabývá otázkou bytostného určení uměleckého ztvárnění. Tyto úvahy lze pak najít i v rané esejistické tvorbě; v jednom z esejů tak čteme: „... krása 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. [...] Věřím, že role umění spočívá v tom poskytnout nám spíše světlo než tmu. Nemělo by odkazovat k naší příbuznosti s primáty, ale spíše by nám mělo připomínat naši spřízněnost s anděly.“⁴

Požadavek upřímnosti v umění, požadavek principu, podle kterého tvůrčí svoboda musí vyvěrat z vnitřní nutnosti – stejně jako v životě, jak zdů-

1 Lewis, W., *Our Vortex*. In: Lewis, W. (ed.), *BLAST 1*. Berkeley, Gingko Press 2008, s. 147.

2 Viz soubor Lewisových esejů *Čas a Člověk Západu* (*Time and Western Man*. London, Chatto & Windus 1927).

3 Srov. Broch, H., *James Joyce a současnost*. In: týž, *Román – Mýtus – Kyč*. Přel. N. Macurová. Praha, Dauphin 2009, s. 11.

4 Joyce, J., *Drama and Life*. In: týž, *Occasional, Critical and Political Writings*. Oxford, Oxford University Press 2008, s. 27.

razňoval V. Kandinskij –, vypovídá o jedné velké snaze: ukázat skutečnost jinak, než se jevila z utilitárního a racionálně ověřitelného pohledu; dokázat proniknout k věcem samotným, proniknout ke skutečnostem, které jsou racionálně těžko sdělitelné, které však dokážou komplexně uchopit daný motiv tak, jako by tím odemykaly novou oblast významuplných vazeb. Taková byla ambice imagismu, uvedeného E. Poundem: imaginativní schopnost myslí jako prostředek, jak povznést běžný zkušenostní kontakt s realitou, jak jí dodat aspekt jedinečnosti, a tedy posvátnosti. Jestliže kýč lze charakterizovat jako přepjatost, jako něco, co zcela uchopí náš smyslový vjem, co na první okamžik vše definuje, vše učiní viditelným tak, že nezbyvá nic skrytého, žádný spodní proud hlubokého smyslu, jak by řekl E. A. Poe, proud, který by recipient tušil a sám jím byl přizván, aby jej objevil, aby se na tomto hlubším smyslu sám podílel, pak lze imagistickou snahu vpravdě chápat jako obranu (ale i útok) proti kýči, proti otupělosti trpně saturované smyslovosti.

Joyce, byť sám nikdy o imagismu nehovořil, se touto technikou uměleckého ztvárnění zabýval; jak známo, jeho poslední báseň z prvotní sbírky *Komorní hudba* (*Chamber Music*, 1907) byla zařazena do Poundovy antologie imagismu *Des Imagistes* (1914). O rok později (1915) pak počíná Joyce práci na *Odysseovi* (*Ulysses*, 1922), která ho bude zaměstnávat po dobu celé první světové války a nad níž, dle jeho slov, stráví dvacet tisíc hodin. Vydává se tím na zcela novou, neprobádanou cestu, jež měla změnit chápání a možnosti nejen románového útvaru, ale také samotného jazyka.

Řecké myšlení

Již v názvu knihy nám dává Joyce tušit, jak moc je pro něj odkaz Homéra důležitý; sám dokonce nabádal k tomu, aby se jeho *Odysseus* četl paralelně s *Odysseiou*. Homérovský svět ostatně reflektuje převážná většina kritických studií zabývajících se Joyceovou tvorbou, nechávají však překvapivě nezodpovězenou otázku samotné sémantické hodnoty těchto aluzí. Buď je lze chápat jako pomocné lešení, jako pokus o vytvoření konstrukce, o niž by se Joyce při výstavbě románu mohl opřít – tak k této otázce přistupovali třeba Ezra Pound či Stuart Gilbert, který ve spolupráci s Joycem vypracoval ono známé rozvržení epizod a postav odkazujících k Homérově *Odysseii* –, nebo je možno jít dál než k povrchní souvislosti dílčích postav a epizod a hledat hlubší význam obecněji v samotném způsobu řeckého myšlení. Tak například chápal Joyceovu novátorskou metodu T. S. Eliot: „A právě zde je velice důležité Joyceovo využití *Odysseie* 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 pojmut nezměrné panoráma jalovosti a anarchie, jímž je současná realita; jak mu vtisknout řád, tvar a význam.⁴⁵

Joyceova metoda, jíž Eliot přisuzuje význam vědeckého objevu, nevznikla v širším slova smyslu pouze jeho zásluhou, s podobným konceptem pracoval již R. Wagner nebo Joyceův současník a krajan W. B. Yeats. U Wagnera však nacházíme použití mýtu jako legendy, tedy jako vyprávění, které se chce vymanit z pout současných událostí, které chce zajistit nadčasovost. Jak známo, Wagner sám zavrhl svou operní tvorbu z mládí, v níž čerpal z estetických měřítek tradiční francouzské opery,⁶ a uchýlil se k legendám, jelikož charakter a tón legendy „navozují stav *snu*, který povznáší ducha až k úplné *jasnozřivosti*; a tu objevuje vaše mysl novou souvislost v pozemských jevech, kterou nemohla postřehnout ve stavu obyčejného bdění“.⁷ Byla to právě nadčasovost, nesouvztažnost se současnou dobou (co se námětu týče), mystično jako reakce na rozmach průmyslové revoluce a nastupujícího pozitivismu, které měly vyjádřit, jak napsal Oswald Spengler, bezútěšný stav skutečnosti, že metafyzika, jež „byla paní včerejška, se dnes stává služkou“.⁸ Nepopíratelně patří Wagner svou tvorbou do doby hrdů, heroické vlastnosti z postav doslova čiší, což lze na jedné straně chápat jako kritický pohled na osvícenský ideál rozumu vítězího nad vášněmi, na straně druhé však jako podstatně důležitější snahu o návrat do přirozeného stavu souznění s původním preindustriálním světem, z něhož byl člověk vytržen. Romantismus obecně se o toto navrácení pokoušel zestetizováním přítomnosti, vytvořením časově vzdáleného protiprostředí, které se mělo stát chrámem, v němž by se dala opět přivítat posvátná stránka světa. Nicméně tento vysněný svět, tak jak si jej přivolá Elsa v *Lohengrinovi*, je příliš křehký a není schopen vydržet tlak „odkouzlené“ reality.

V Yeatsově zpracování legendy jako námětu lze již pozorovat mírný posun. Yeats ani tak nesleduje zdůraznění nadčasového aspektu, jako spíše zdůraznění přímého ztvárnění soudobé skutečnosti: v jeho pojetí slouží legenda jako obrana proti uvíznutí v kýči, jako prostředek, jak vyjádřit závažné otázky doby nenuceným, nepozorovaným způsobem umožňujícím zachovat estetickou distanci. Skrze legendární vyprávění, jako například ve hře *Země touhy* (*The Land of Heart's Desire*, 1894), nás chce Yeats vytrhnout z našeho světa, abychom se k němu mohli z jisté distance reflexivně vracet.

5 Eliot, T. S., *Odysseus, mýtus a řád*. Přel. P. Onufer. *Revolver revue*, 2012, č. 86, s. 12–13.

6 *Viz opera Rienzi* (premiéra 1842).

7 Wagner, R., *Dopis o hudbě*. In: Baudelaire, Ch., *Úvahy o některých současnících*. Přel. J. Fialová – A. a H. Kroupová – V. Smetanová – J. Vladislav, verše J. Pokorný a J. Vladislav. Praha, Odeon 1968, s. 459.

8 Spengler, O., *Zánik Západu*. Přel. M. Váňa. Praha, Academia 2010, s. 285.

Joyce však se svou technikou mytického ztvárnění, kterou plně rozvinul později v *Oplakávání Finnegana* (*Finnegans Wake*, 1939), směřoval daleko hlouběji než Wagner či Yeats: jeho záměrem bylo proniknout k samotným kořenům Západní intelektuální tradice, uchopit ji v její podstatě a přinést na světlo moderní doby. Paradoxně lze prométheovství Joyceova experimentálního úsilí spatřovat nikoli ve snaze rozbít zbytnělé schránky za účelem objevení „nového světa“, ale za účelem objevení toho „starého“: než aby objevoval Ameriku, vydal se Joyce na daleko obtížnější cestu, jejímž cílem bylo znovu objevit Evropu. Sám Joyce se nikdy netajil obdivem k řeckému světu a řečtině, která je jako jazyk uspořádána tak, že obsah nejen vyjadřuje, ale rovněž ztvárňuje. Slovy jedné z postav *Odysseie* je to záře intelektu, forma souznící s existencí znázorňovaného, jež k nám v této „řeči ducha“ promlouvá:

„Řekové! Řekl znovu. *Kyrios!* Třpytné slovo! Samohlásky, jaké neznají Semiti a Sasové. *Kyrie!* Záře intelektu. Měl bych přednášet řečtinu, řeč ducha. *Kyrie eleison!* Výrobce 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 Pyrrhos naposled zvrátit osud Řecka. Věrný prohrané věci.“⁹

I Joyce si byl jistě vědom prohrané věci, když se se svou novátorskou metodou pokusil oživit zapomenutou tradici Homérova světa, aby tak podnikl ještě jeden pokus, jímž by šlo „zvrátit osud“ a směřování moderní společnosti. Jak již zmíněno, homérovská paralela však není pouhou prvoplánovou aluzí odkazující k úhelnému kameni evropské vzdělanosti: pro pochopení všech významových vrstev tohoto odkazu je zapotřebí proniknout do samotného jádra homérovského eposu, uchopit jeho podstatu, tedy způsob citění, vnímání okolního světa u starých Řeků. V nejvyšší možné míře lze ono vnímání vystihnout z hlediska samotné „řeči ducha“.

9 Joyce, J., *Odysseus*. Přel. A. Skoumal. Praha, Argo 1993, s. 107. Srov. „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.“ Joyce, J., *Ulysses*. London, Penguin Classics 2000, s. 169.

I

Obecně je známo, že epos stál na počátku snahy vzbuzené oním údivem (θαυμάζειν) po vysvětlení prvotní události, po tom, jak ta a ta věc vznikla. Jak napsal H. Broch, „mýtus je prvním projevem logu v lidském duchu a v lidské řeči“.¹⁰ Epické básnictví, které plnilo úlohu ztvárnění mytické látky, tak ještě před vznikem samotné filosofie tvořilo celek, jenž v sobě zahrnoval jak aspekt ἀρετή, tázání po výtečnosti, objevující se později v podobě tázání po ctnosti v tragickém básnictví a v myšlení sofistů, tak i aspekt φύσις, bytí jsoucen okolního světa, které později nacházíme u presokratiků. Homérský epos popisuje svět jako celek, jako ucelený souhrn jeho částí. V tomto celkovém zachycení světa však nejde ani tak o vystihnoutí podstaty věcí, jako spíše jejich geneze: Homér se zajímá nikoliv o substanci, ale o původ věcí, to tvoří jádro jeho zachycení.¹¹ Přirozenost jako vzcházení, jako způsob jak, odkud a kam věci kolem nás vzcházejí, jak se kolem nás dějí, tak vysvětluje slovo φύσις W. Schadewaldt. U Homéra pak Schadewaldt upozorňuje na to, že zobrazení různých skutečností, jež podává, nejsou statická, nýbrž dynamická, že je v nich přítomen aktivní prvek. Věci jsou tak zachycovány ve své činnosti, doslova „při díle“ (ἐν-εργός), z čehož se později vyvinul onen známý termín ἐνέργεια – „působící síla“.¹² V homérovských eposech tak nevnímáme věci z hlediska „co“ jsou, ale „jak“ se zpřítomňují, vnímáme to, co jim přináleží. Dům se tak pro nás stává vpravdě skutečným nikoliv tím, že je postaven a že stojí, ale tím, že je obýván, že nám poskytuje přístřeší, ochranu před nevlidností počasí. Proto nás ani nezarazí zdánlivě nadbytečné adjektivum „dutý“, jež se neustále vyskytuje při slově „koráb“, jelikož právě díky této vlastnosti může koráb plout po hladině, a projevit tak svou povahu. U Homéra tedy nacházíme popis věcí tak, jak „bytují“ a jak se *eo ipso* týkají člověka.

Z výrazových prostředků jsou pro homérovský epos nejpříznačnější básnické přívlastky. Lze je rozdělit do dvou kategorií: (I) epiteta označující povahu a (II) epiteta vyzdvihující jakost. Do první skupiny by patřila například spojení „Kronovec, sběratel mraků“ (νεφεληγερέτα Ζεύς); „Pallas jiskrného zraku“ (γλαυκῶπις Ἀθήνη); „Zora růžovoprstá“ (ρόδοδάκτυλος Ἥως); „Poseidón zemětřas“ (ποσειδῶν ἐνοσίχθων); ale také obraty „rybí moře“ (πόντος ἰχθυόεντα) nebo „jiskrné víno“ (αἶθοφ οἶνος). Do druhé pak přívlastky, které

10 Broch, H., Mýtus a styl zralého věku. In: týž, *Román – Mýtus – Kýč*, c.d., s. 245.

11 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.

12 Schadewaldt, W., *Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen*. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1978, s. 68.

vypovídají o hodnotě, o dobré vlastnosti daného objektu, o jeho ἀρετή.¹³ Pod tímto pojmem se však nemyslí dokonalost ve smyslu ctnosti, spravedlivého konání nebo ve smyslu způsobilosti, vhodnosti pro vedení dobrého života, ale dokonalost jako výtečnost. U Homéra se nahlíží na věci podle jejich výtečnosti, vystihnout podstatu věci znamená vystihnout, v čem spočívá její výtečnost. Proto se objevují taková spojení jako „město dobře osídlené“ nebo „nůž dobře krájející“. Výtečnost města spočívá v tom, že poskytuje možnost k osídlení, k obývání prostoru v rámci sídel sdružených v pospolitost, poskytujících útočiště před nástrahami divočiny, v níž je člověk odsouzen do role lovce, kdy se celé jeho bytí vyčerpává zachováním a reprodukcí existence. Stejně tak „dobře krájející nůž“: řekli bychom, že nůž je ostrý, kdežto Homér nám chce ukázat, že povaha nože se vyjeví plně 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.

Na jedinečnost výrazových prostředků z hlediska toho, jak dokonale přiléhají ke skutečnosti, kterou oslovují, upozorňoval i Ezra Pound, když se zamýšlel nad anglickými překlady *Iliady* a *Odysseie*: „Dvě vlastnosti se u Homéra ztrácejí v překladu: impozantní onomatopoeie, jako třeba vlny dorážející na břeh a hned znovu ustupující zpátky do moře ve slovech: παρά θίβα πολυφλοισβοιο θαλασης [...]; a pak autentická kadence řeči, její přesvědčivost, že zvolená slova [...] odpovídají ústnímu podání.“¹⁴

Poznamenejme k tomu, že epiteton πολυφλοισβοιο, používané pro moře, představuje opravdu takřka dokonalé vyjádření předmětného smyslu; ve třech slabikách zní rytmus mořských vln, jejich mohutné dorážení (soulhlásky π, β) a plíživý šum navracení (kombinace φ a λ).

Na tento odkaz se Joyce pokoušel navázat, to je ona tradice, kterou v sobě jako zástupce modernistů toužil pojmout a obohatit, ona tradice řeči, na niž se má dle Eliota spisovatel zaměřit především.¹⁵ Hned v první kapitole *Odyssea* se Stephen Dedalus a Buck Mulligan ocitají v malé přístavní věži na břehu Dublinské zátoky. Když Mulligan pohlédne na moře, dodává:

13 Tamtéž, s. 76.

14 Pound, E., *Translators of Greek: Early Translators of Homer*. In: týž, *Selected Prose 1909–1965*. London, Faber and Faber 1973, s. 250.

15 „To podstatné je následující: literatura není v prvé řadě záležitostí národní příslušnosti, nýbrž záležitostí řeči; spisovatel se má především zaměřit na tradici řeči, nikoli na tradici národa či určité rasy. [...] Ať už spisovatel použije 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, T. S., *Three Provincialities*. In: Lewis, W. (ed.), *The Tyro*, 2, 1922, s. 12.

„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.“¹⁶

Sousloví „*Epi oinopa ponton*“ pochází z *Odyseie* 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 – Xenofóntem 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 pro Joyce 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.¹⁷

Joyceův text je plný rozličných epitet, která doprovázejí jednotlivé postavy – „Patrik zářnočelý“ (Patrick of the beamy brow), „Fňukal Kelleher“ (Corny Kelleher), „Čmucha Flynn“ (Nosey Flynn), „měsíc volooké bohyně“ (the month of the oxeyed goddess) atp. Obdobně jako u Homéra se žádné slovo neobjevuje zbytečně, každé má své místo a svou důležitost v označení věci tak, jak jsou.

II

Tradice řeči jako počátek slovesného umění, jako událost, která zejména zásluhou Ludwiga Wittgensteina a analytické filosofie na jedné straně a fenomenologické filosofie na straně druhé vstupuje na počátku 20. století do popředí. Na ní staví i pozdější derridovské pojetí odkládaného významu a vůbec postmoderní myšlení jako takové. Teoretické podloží těchto myšlenkových proudů je mimořádně hutné s velmi jemnými rozdíly, lze z nich však abstrahovat dva elementární póly. První z nich ztělesňuje myšlenku, že řeč je

16 Joyce, J., *Odyseus*, c.d., s. 12. Srov. „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.“ Týž, *Ulysses*, c.d., s. 3.

17 Scrutum je pohlavní žláza produkující testosteron. Při vzrušení dochází k jejímu stažení.

artikulací smyslu, který je už předpredikativně.¹⁸ Na druhém pólu najdeme tvrzení, že řeč jako taková má ontologický status, jazyk je v tomto pojetí zneprůhledněn, sám se stává tématem, je chápán nikoliv jako nástroj, jenž umožňuje setkání se smyslem, ale jako nástroj, jenž jej vytváří, donekonečna rozšiřuje. Smysl je zde závislý na jazyku.¹⁹

Joyce se k této otázce vyjadřuje v 14. epizodě „Héliův skot“. Ta se odehrává v nemocnici a tematicky pojednává o vývoji embrya, jež zde metaforicky zpodobňuje vývoj anglické slovesnosti:

„Tak jako před bleskem nakupené bouřné mraky, tíživou přemírou vláhy obtížené, kypivými spoustami toporně nabobtnalé, jedinou obrovskou dřímotou obláčející 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.“²⁰

V tomto vskutku geniálním zachycení jsou představeny dvě základní linie: pronesení Slova a mračna před bouřkou. Mračna jsou doslova nasáklá vlá-

18 „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 může 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, J., *Úvod do fenomenologické filosofie*. Ed. J. Polívka – I. Chvatík. Praha, Oikúmené 2003, s. 121.

19 „... 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, J., *Texty k dekonstrukci. Práce z let 1967–1972*. Ed. a přel. M. Petříček jr. Bratislava, Archa 1993, s. 179.

20 Joyce, J., *Odysseus*, c.d., s. 318. Srov. „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.“ *Týž, Ulysses*, c.d., s. 553.

hou, 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 oblačejí veškerou zem i nebe, jak je v sebe doslova pojímají. Slovo „compass“ však také znamená obsáhnout ve smyslu „pochopit“, „porozumět“; v mračnech obklopujících celý svět se skrývá pochopení. Když něco chápeme, dává nám to smysl: náboj, který se kupí v mračnech, je tak nábojem smyslu, jehož uvolnění odpovídá prvnímu oslovení skutečnosti, tedy pronesení Slova. Stejně jako vláhou obtíženě bouřné mraky i v člověku se musela hromadit energie zkušenosti se světem, aby se o-slovením skutečnosti, tedy artikulací smyslu tato energie posléze uvolnila.²¹

Touha objevit skrytý život slov, reflektující komplexní celek vztahů, jimiž jsou věci uspořádány, se v ještě intenzivnější míře objevuje později v metodě, s níž se Joyce rozhodl ztvárnit vicovský cyklus „znovunalezeného“ Finnegana. Je však třeba zdůraznit, že takto chápaný pojem *lóγος* nesmí být zaměňován s významem v duchu novozákonní tradice. Slovo (*λόγος*) totiž nabývá v křesťanském kontextu tvůrčí aspekt; není myšleno jako artikulace smyslu, ale je jeho samotným tvořením.²² Oproti tomu tradice, kterou zpřítomňuje Joyce, chápe slovo jako odezvu, jako nepostradatelné od-povídání v liturgickém slova smyslu.

Jak uvedeno výše, jedna část básnických přívlastků sleduje v Homérově podání požadavek vystihnout zobrazovanou věc v její výtečnosti. Tento požadavek lze u Joyce najít například v následujícím úryvku z osmé epizody „Lestrygoni“, v níž Bloom při cestě do městské knihovny potkává slepého chlapce a pomáhá mu přejít přes ulici:

„Šetrně mu sáhl na tenký loket:
potom ho uchopil za plíhku vidoucí dlaň a vedl ho vpřed.“²³

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 „vidou-

21 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 vytvořili; 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, E., *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*. Ed. E. Pound. San Francisco, City Lights Books, s. 12.

22 Srov. Evangelium sv. Jana 1; Žalm 33,6.

23 Joyce, J., *Odysseus, c.d.*, s. 142. Srov. „He touched the thin elbow gently: then took the limp seeing hand to guide it forward.“ Týž, *Ulysses, c.d.*, s. 231.

cí dlaní“. Ovšem tato 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 zobrazování 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“ Martin Heidegger. Na pozadí věci v podobě džbánu s vínem si zde pokládá otázku, co je to věc a co ji vlastně činí věcí.²⁴ Nejprve začíná od podoby (εἶδος, *idéa*) 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*).²⁵ Proto také zdůrazňuje, že raději než slovo „předmět“ bychom měli používat slovo „výtvor“, „výplod“ (*Herstand*), jelikož hovoříme o podobě objektu, který jsme vyhotovili, a ne o tom, v čem spočívá věcnost věci – zde nádoby. Ta spočívá v tom, že pojímá a podržuje 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.²⁶ 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 věcnost 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“.²⁷ 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.²⁸ 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.

24 Das Ding dinget – věc věcní.

25 Heidegger, M., *Věc*. In: *týž, Básnický bydlí člověk*. Přel. I. Chvatík. Praha, Oikúmené 1993, s. 11.

26 Tamtéž, s. 13.

27 Tamtéž, s. 15.

28 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.²⁹ 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.³⁰ 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“.³¹ Tak i západní metafyzika 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.“³²

Heideggerův esej byl podrobněji představen 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 bylo zmíněno, 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 popíjí víno:

„Ohnivě 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.

29 Tamtéž, s. 21.

30 Doslova „okolstojností“, jak ze slova *circumstancia* vyvozuje Ortega y Gasset.

31 Heidegger, M., *Věc*, c.d., s. 25.

32 Tamtéž, s. 33.

Pod námi spící záliv, obloha. Ani hlásek. Obloha.³³

Obdobně jako u Heideggera i zde lze tušit skryté aspekty, které jsou ve víně jakožto věci shromažďovány. Nejenže má uhasit žížeň 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 objetí pod klidnou oblohou nad nezčeřenou hladinou spícího zálivu. Blooma jímá lehce konejšivý pocit, pocit 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 a 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 přežralé, pokud by ho byl nedostatek, bude víno kyselé. Napětí je vyváženo. V tomto harmonickém skloubení spočívá uvolnění, kterého se dostává s douškem vína.

O kousek níže pak:

„Sklopenýma očima sledoval zamlklé žilkování dubové desky.
Krása: obloučí se, obliny jsou krása.
Spanilé bohyně, Venuše, Juno: obliny, jimž se obdivuje celý svět.
Podívám se na ně v knihovně v muzeu, stojí v kulaté dvoraně,
nahé bohyně.“³⁴

Znovu je zde vyjádřeno, co věc v sobě snoubí, co shromažďuje. Bloom pohledně na dubovou desku a očima přejíždí po jejím žilkování, přičemž jej nezajímá ani tak vzhled, jako spíše to, co deska skrze žilkování nechává vyvstat. Žilkování je technika, pomocí níž se zušlechťuje povrch. Na spodní podkla-

33 Joyce, J., *Odysseus*, c.d., s. 138. Srov. „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.“ Týž, *Ulysses*, c.d., s. 223–224.

34 Joyce, J., *Odysseus*, c.d., s. 138. Srov. „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.“ Týž, *Ulysses*, c.d., s. 224.

dovou 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) popisující sluneční paprsky protínající průhledný éter, „otec tisíců“ (father of thousands) označující mužský úd, nebo „teplý krevnatý život“ (warm fullblooded life), jež vyjadřuje Bloomovy pocity, když opouští hřbitov a ví, že na něj v tomto kole ještě nepřišla řada.

III

Mýtus je popsání jisté zkušenosti, jistého smyslu, který již existoval a který si činí nárok na univerzální platnost. Odysseovo putování lze obecně vnímat jako *nostos*, jako návrat k původnímu, již existujícímu. Jaký *nostos* skrývá Joyce ztvárněné putování Leopolda Blooma? A o vyjádření jaké univerzální hodnoty usiluje?

Předchozí kapitoly představily homérovské vyprávění z hlediska tradice řeči a stylu bez bližšího zkoumání samotné postavy 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 Télémachy, manžel Pénélopy, milenec Kalypsó, spolubojovník řeckých válečníků při obléhání Tróje a také vládce Ithaky. Musel podstoupit mnoho zkoušek, ale díky své zchytralosti a odvaze ve všech obstál. A nezapomeňme také, že se Odysseus pokusil vyhnout vojenské službě tím, že předstíral šílenství. Kdyby nebylo odvádějícího důstojníka, jenž ho přelstil tím, že před sprežení s pluhem postavil malého Télémachy, možná by

se války u trójských hradb nikdy nezúčastnil. Jakmile se však jednou ocitl ve válečné vřavě, z odpůrce vojenské služby se stal její důsledný vykonavatel. Když se totiž ostatní již rozhodli, že vzdají obléhání Tróje, naléhal na ně, aby v tažení pokračovali.“ [...] „A další věc: Odysseův příběh nekončí se zničením Tróje. Začíná právě ve chvíli, kdy se ostatní achájsští 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 přece tank. Jestli je to 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 univerzální, 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 univerzální ve smyslu sochařské postavy. Zároveň je však úplný člověk – člověk dobromyslný.“³⁵

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 zástupce 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 metafyzickému vědění, k tajemství skryté podstaty aktivně utvářející svět, již 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, tedy v době, kdy dozrívající pozdně středověké myšlení začíná postupně nahrazovat myšlení moderní (novověké). S Patočkou, který faustovské tematice věnoval pronikavou studii, lze souhlasit, že odstranění tajemství, odklon od nadlidského výměnou za nasycení smyslnosti, odráželo soudobý úpadek myšlenky duchovní říše jakožto společensko-politického uspořádání, jež zaštiťovala Svatá říše římská.³⁶

35 Viz in: Ellmann, R., *James Joyce*. New York, Oxford University Press 1983, s. 435–436.

36 Srov. Patočka, J., *Smysl mýtu o paktu s ďáblem*. In: *Týž, Umění a čas I*. Ed. D. Vojtěch a I. Chvatík. Praha, Oikúmené 2004, s. 330, 335.

Goetheho ztvárnění 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 jejího odčinění aktivní činností, jež je prospěšná pro ostatní. Navíc se tu rovněž otevírá téma umění jakožto obnovy člověka, typické pro období německé duchovnosti. Lze však konstatovat, že étos Fausta jako postavy, ono faustovské myšlení, zpřítomňuje odklon od žitého světa ve smyslu nazírání věcí tak, jak jsou. Zhrzený Faust se k bezprostřednímu životu posléze dostává, ale pouze jako k ukojení smyslnosti. Lze se domnívat, že právě tuto skutečnost měl Joyce na mysli, když Fausta označil za neúplného člověka.

Ucelenost a všestrannost Joyce naopak nachází u Odyssea, jehož lze chápat nejen jako řeckého, ale vůbec antického člověka, vyznačujícího se příklonem ke světu ve smyslu ontologickém. To neznámá, že by se pouze ukájel bezprostředností 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 metafyzického vědění toho, jaký je „světa vnitřní tmel“,³⁷ ale ve smyslu schopnosti žít předmetafyzicky, žít uvnitř univerza, které člověka přijímá, které ho – slovy Heideggera – u sebe usebírá.³⁸ 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. Presokratikové byli také nazýváni *φύσικοι* – „přírodní“, „původní“, „vycházející z řádu přírody“–, tedy ti, kdo se zajímají o přírodu, avšak nikoli ve smyslu přírodovědecké *natura*, nýbrž „vzcházení“ (*φύσις*).³⁹ Pojem *φύσις* zde vyjadřuje sílu, díky níž něco vzchází, ale rovněž i místo, kudy něco vzchází, proto jím také označujeme přírodu jako okolní svět.⁴⁰ Antický člověk tak nevystupuje jako suverén zaujímající absolutní pozici, ale jako někdo, kdo tuší, že univerzum jím nekončí, a kdo není „sám tvůrcem fata, nýbrž toliko jeho přejímatelem a schvalovatelem.“⁴¹

V anglicky psané literatuře lze mezi modernisty často najít citaci či odkaz na antického člověka zpodobněného Odysseem. Kromě u Joyce se s ním můžeme setkat rovněž u tak rozdílných autorů, jakými byli Joseph Conrad⁴² nebo Ezra Pound. Pound dokonce začíná své *Cantos* zpěvem, v němž upamatovává na Odyssea a jeho cestu za slepým věštcem Teiresiem do hlubin pod-

37 „...was die Welt im Innersten zusammenhält.“ Goethe, J. W., *Faust. Der Tragödie erster Teil*. Leipzig, Reclam 1940, s. 16.

38 Viz Heidegger, M., *Věk obrazu světa*. Přel. I. Chvatík. Praha, Oikúmené 2013, s. 35.

39 Thalés se neptá po materii, ale po původu věcí, ptá se, co je jejich původem (voda).

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

41 Patočka, J., *Poznámky o antické humanitě. Boj a smír*. In: *týž, Umění a čas I*, c.d., s. 13.

42 Viz autobiografické eseje *Zrcadlo moře*: Conrad, J., *The Mirror of the Sea*. New York, Harper and Brothers 1906.

světí. Zmiňuje se však o něm i na dalším místě, a to ve zpěvu XLVII, v němž rozvádí stěžejní téma Odysseovy cesty do podsvětí:

„Temnotou vševládnu za Teiresiem,
 Slepcem, jenž podsvětní je stín
 Vědoucí toho, co neznají tělesní lidé,
 Pak dospěješ na konec cesty.
 Poznání stín stínu,
 A přesto musíš za poznáním plout
 Vědoucí méně než omámené šelmy. *pthengómetha*
thásson
*φθγγώμεθα θάσσον.*⁴³

Odysseus musel sestoupit do podsvětí, aby získal vědění, vědění, které je sice „stín stínu“, přesto je však daleko hmatatelnější, přítomnější než fyzická podoba těla. Vědění je původně u Řeků bráno jako postřehnutí, intuitivní poznání něčeho, co není vidět, ale co se přesto účastní jako konstitutivní prvek přítomného okamžiku. Podle Schadewaldta také filosofie původně neznamenala lásku k moudrosti, ale spíše osvojení si (aneignen) moudrosti ve smyslu praktické šikovnosti, zručnosti.⁴⁴ Σοφία zde vystupuje jako skloubení ἐπιστήμη καὶ νοῦς, tedy poznání a zároveň i postřehnutí ve smyslu intuitivního vcítění.⁴⁵ Tuto vlastnost také zdůrazňuje Homér, když Odysseovi přisuzuje přízvisko πολυμήτις – člověk, který si ví rady.

I u Joyceovy verze *Odyssea*, Leopolda Blooma, najdeme tuto schopnost. Bloom však nežije v době hrdinské, ale spíše v době ironické, proto za ním nestojí žádné hrdinské činy. I přesto však Bloom ve všech situacích, které během svého osmnáctihodinového putování prožívá, dokáže obstát, ať už je to v redakci novin, na pohřbu, v krčmě, v knihovně nebo v nevěstinci. Je pravda, že Bloom není vůdcovský, hrdinský typ, přesto však působí dojem 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

43 Pound, E., *Cantos. Jedenáct nových Cantos XXXI–XLI; Pátá desítka Cantos XLII–LI*. Přel. A. Kareninová. Brno, Atlantis 2013, s. 103. Srov. „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. *ptheggometha/ thasson/ φθγγώμεθα θάσσον.*“ Pound, E., *The Cantos*. New York, New Direction Books 1996, s. 236.

44 Schadewaldt, W., *Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen*, c.d., s. 13.

45 Srov. také Aristotelův pojem theória (vnímat, všímat si pohledu boha); pochopení podstaty je lidskou účastí na božském.

,starý kozel'... πολλά ... πάθειν ... κατὰ θυμόν.⁴⁶ Bloom reprezentuje průměrného člověka, který v ničem nevyniká, přičemž bytostně lidským a zároveň i řeckým jej činí to, že je oduševnělý, že se neřídí podle rigidních morálních norem (κατὰ θυμόν).⁴⁷

Homérský epos (i převážná část ostatní antické literatury, především tragédie) směřoval zejména k utváření ideje člověka, a to tím, že člověka vystavoval mezním situacím, v nichž předem daná a uznávaná paradigmata postrádala svou platnost. Nejušlechtlejší se ἀρετή ukazuje právě tam, kde se nemůže opřít o zákon. Ať už je to Priamova návštěva u Achillea, Antigoné pohřbívací svého bratra Polyneika nebo Oidipovo poznání, že je otcovrahem, vždy 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 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 nejpalčivějších 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 úvahy v obecnější rovině převést na rozdíly mezi judaismem a helénstvím, které považuje za základní pilíře, na nichž je vystavěna evropská civilizace. Zatímco judaismus zdůrazňuje svědomí a přísnou poslušnost zákonu, vůdčí myšlenkou, skrze niž má řecký člověk sledovat ctnost vlastního zdokonalování, je naopak spontaneita vědomí. Arnold správně poukazuje na to, že ačkoliv se oba myšlenkové směry bytostně rozcházejí, sledují jeden jediný společný cíl, kterým je „účast na božské přirozenosti“ (partaking of divine life).⁴⁸ Rovněž poznamenává, že žádný z těchto dvou směrů nemůže sám o sobě vytvořit komplexní ideu člověka a že myšlenka humanity je naplnitelná jen za předpokladu, že v ní bude rovnovážně přítomen jak judaistický, tak i helénský prvek. Stejně tak lze souhlasit i s dalším Arnoldovým poznatkem, že totiž právě na straně judaismu došlo ke zbytnění: dodržování Mojžíšova zákona se stalo spíše mechanickou setrvačností, lpící více na doslovné literě zákona než na jeho duchu. Arnold chce zachovat rozvrh židovství, tedy cestu svědomí a poslušnosti zákonu, nicméně ji chce zdokonalovat helénskou spontaneitou vědomí. Ta by mohla popřít hermetickou uzavřenost ustrnulých norem a vnést do ideje humanity prvek univerzality, jelikož základním

46 Pound, E., *Ulysses*. In: *Literary Essays of Ezra Pound*. Ed. T. S. Eliot. London, Faber and Faber 1963, s. 403.

47 *Z Iliady*: ἦδε γὰρ κατὰ θυμόν – duše jako hybná síla myšlenky.

48 Arnold, M., *Kultura a anarchie*. Přel. J. Ogrocký – J. Spousta. Brno, Centrum pro studium demokracie 2014, s. 158.

principem řeckého myšlení je úsilí o současné zdokonalení všech částí lidské přirozenosti, kladoucí důraz nikoli na vybranou složku, ale na proporčnost, 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. Skutečně *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.“⁴⁹

Zaměříme-li se ještě jednou na postavu Leopolda Blooma, zjistíme, že oba výše zmíněné myšlenkové přístupy se v něm protínají. Bloom je Žid, který konvertoval ke katolictví, je si vědom mravních zásad, přesto si k nim dokáže najít svou vlastní cestu. Bloom je postava demokratická a univerzální, nechávající v sobě zaznít různé typy evropského člověka. V protikladu k rigidnímu, zmechanizovanému prostředí Dublinu, který Joyce pokládal – podobně jako T. S. Eliot Londýn – za duchovní pustinu (the centre of paralysis), 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 pokoušet se mezi nimi najít harmonickou rovnováhu.

Vrátíme-li se zpátky k otázce položené v úvodu textu – zda paralela k Homérovi Joyceovi sloužila jen jako lešení, jako berlička, o niž se mohl opřít při výstavbě tak mohutného díla –, můžeme konstatovat, že odkaz ke světu starých Řeků v sobě skrývá daleko hlubší význam: estetický požadavek, pomocí něhož je *Odysseus* vystavěn, důsledně sleduje požadavek etický. Ten spočívá v důmyslné snaze o oživení „řeckého myšlení“, o oživení způsobu, jímž se ono myšlení vztahuje k okolnímu světu, jímž se chápe věci. V čem konkrétněji spočívá, jsme se pokusili nastínit uvedením čtyř základních pojmů: (I) ἐν-εργός zachycující bytí věci při díle; (II) ἀρετή vystihující podstatu věci v její výtečnosti; (III) πράγμα jakožto věc, záležitost ve smyslu toho, jak se nás týká; (IV) κατὰ θυμόν – svědomí, poslušnost zákonu zdokonalená spontaneitou vědomí. Všechny tyto aspekty se střetávají v postavě Leopolda Blooma, moderního Odyssea, jenž nám ukazuje způsob, jakým se můžeme přiblížit k vzdálené Ithace.

49 Tamtéž, s. 175, 183.