

Několik poznámek k funkci mýtu v Joyceově románu

Otázka využití mýtu v Joyceově epice není tak úzce specializovanou otázkou literární vědy, jak se může na první pohled zdát. Nejde totiž pouze o zhodnocení postavení jednoho elementu struktury díla v řadě elementů jiných, o prosté odhalení jejich vzájemných podmínek a o vyznačení směrů hlavních proudů vývoje konkrétního díla. Zesilující se relace k mýtu počínaje *Portrétem umělce jako mladého muže* přes *Odyssea* až k „ne-románu“ *Finnegans Wake* znamená především zásadní impuls pro moderní román a musí být proto posuzována v co nejširších souvislostech, nemá-li dojít k její deformované interpretaci. Joyceovo místo ve vývoji románu je místo na rozhraní, jím počíná nová tradice prózy, na niž bude navazovat Steinová, Woolfová, Faulkner a další, jím zároveň vrcholí velká naturalisticko-realistická tradice. Sepětí s prózou 19. století se v Joyceově díle projevuje především významným postavením popisu při konstrukci tématu vnějšího světa, jehož explicitnost je mnohdy dovedena až na hranici obscenosti. Zároveň je však popis – jakožto dokument „vnějšího světa“ – doplňován experimentálním vnitřním monologem, jenž ve své podstatě (a v duchu naturalistického románu) je vlastně rozšířením „techniky dokumentu“ do oblasti tématu světa vnitřního – duševního dění postav. Duchu realisticko-naturalistického románu je zcela adekvátní i dvojitá povaha vnitřního monologu: inovační básnický postup je vnějšně motivován jako technika sloužící k přesnému zaznamenávání psychických pochodů postav a z toho hlediska je pak pocítován jako věrný vzhledem k jejich skutečnosti duševní, a tudíž ve své podstatě zbavený příznaku fiktivnosti.

Sepětí s klasickým románem 19. století není nicméně natolik těsné, aby neumožnilo Joyceovi řešit tvárné problémy, které se před tímto románem v průběhu vývoje nakupily právě v důsledku zaměření jeho struktury na nefiktivnost. Odvrat od „umělosti“ románu romantického (v širokém smyslu) vede v realistickém románu k přejímání motivů a motivických komplexů, které nemají výrazný příznak příslušnosti k artefaktu, ale které jsou naopak přijímány jako mířící mimo jeho svébytnou existenci. Podobný proces postihuje nejrůznější složky výstavby díla – od složek čistě jazykových až ke kompozičním postupům –, je odmítnuta nápadná romantická motivace, a dokonce sama „dějovost“, spjatá s epikou přímo geneticky (připomeňme si ostatně,

jak v dickensovském románu tvořila systematizující skelet v jeho heterogenní tematické rovině), je potlačena na minimum. Na pozadí daného společenského kontextu je pocitována jako nežádoucí (umělecky nepravdivá). Podstata krize realistického románu spočívá pak podle našeho názoru v konfliktu mezi narůstáním těchto tendencí a stálou specifikou díla, vyplývající z jeho estetické (autotelické, poetické) funkce. Před realistickým románem vyvstává otázka, jak přijímat prvky „reálné“, nefiktivní a neztratit přitom příznak fiktivnosti, umělé organizace v podstatě nefiktivních složek díla. Moderní román se bude s tímto okruhem problémů vyrovnávat výraznou polysémantizací významových elementů díla; jeden a týž element (především motivický) se bude svými různými kvalitami vřazovat do několikerych simultánních kontextů více či méně rozvitých. V rámci základního následného řazení významů, které se nám zdá být typické pro prózu, se bude zvyšovat podíl vrstvení významů příslušných k jedinému významovému nositeli. Zatímco klasický realistický román znal např. ve významové jednotce „postavy“ či „události“ prostou binárnost (konkrétní charakter + typus, konkrétní událost + typická událost), dochází v Joyceově *Odyseovi* a především ve *Finnegans Wake* přímo k „fúzi osob a dějů“ (ČERNÝ 1966: 22) i v rámci jediné postavy a jediné události.

Prostředky, jimiž je dosahováno této polysémantizace motivických, eventuálně jazykových elementů textu, jsou v jednotlivých případech u tvůrců moderního románu odlišné. Nás bude zajímat, jakým způsobem bylo využito Joycem v této funkci vazeb k mýtu.

V *Portrétu umělce jako mladého muže* je vazba k mýtu (v tomto případě k báji o Ikarovi) dosud velmi volná. „Všední příběh“ a mýtus vstupují do vzájemné relace jako celky, nejsou tedy ve vztahu paralelismu, který by neustále konfrontoval souběžné motivické elementy „příběhu“ a mýtu. Zcela jiná situace je v *Odyseovi*: rozsáhlý, přesycený tematický plán *Odysea* nachází v syžetu mýtu dostatečně bohaté kompoziční schéma schopné vnést symetrii a návaznost mezi tematické bloky díla, navíc pak dějovost mýtu překrývá a supluje nedějovost realistického příběhu, která se stala – lze říci – normou. Kapitoly románu jsou budovány zrcadlově k jednotlivým epizodám Homérovy *Odysey*, orientace na určitou část eposu je významným faktorem hierarchizace motivů a motivických komplexů v tematické vrstvě díla. V kapitole paralelní s epizodou Jedlíků lotosů dominuje téma květin, v Laestrygonech téma jídla a zažívání, v Sirénách téma hudby a zpěvu, kapitola Sluneční volové přináší nescíslné reference

k chovu dobytka. Vzhledem k úkolu modelovat jednotlivé příběhy eposu formují se v rámci kapitol jakési jednoúčelové „styly“, charakteristické jen a jen pro danou kapitolu – kapitola Jedlíků lotosů je psána (užijeme-li Joyceovy „terminologie“) metodou peristaltickou, kapitola Sirén metodou fugitivní, kapitole Aeolus dominuje úsečný a dynamický styl publicistický, styl kapitoly Sluneční volové soustředěné k otázkám života je ikonou životních procesů, předváděje výběrem a řazením jazykových prostředků (od staroanglických až po nejsoučasnější) a nápodobou literárních stylů vývoj anglického jazyka a vývoj anglické literatury v kostce. Hierarchizace témat a dominance jednoúčelových „stylů“ v rámci jednotlivých částí románu umožňuje vytvořit pro v zásadě amorfní techniku vnitřního monologu gravitační body, kolem nichž může být „stream-of-consciousness technique“ organizována: uvnitř každé z kapitol románu je, jak ukazuje známé Gilbertovo schéma, sémanticky akcentována skupina lexikálních motivů – určitá barva, jeden z orgánů lidského těla, předmět nabývající povahy symbolu, navíc i výběr jazykových a tematických prostředků přiřazuje ke každé z kapitol některý obor lidské činnosti. Všechno toto jsou prostředky diferenciací vnitřního monologu, které překonávají jeho „vnější motivaci“, jeho jednostrannou závislost na výstavbě postavy.

Využití mýtu jako organizujícího skeletu v tematické vrstvě (tedy převážně v tematické vrstvě) díla umožňuje sémantickou konfrontaci mezi světem mýtu a světem příběhu nemajícího výrazné příznaky fiktivnosti, poutí Mr. Blooma Dublinem a bájnou cestou Odysseovou, a právě v této konfrontaci je zárodek Joyceovy metody polysémantizace motivických a jazykových elementů románu. Nutno mít na zřeteli, jak jsme již naznačovali, že relace k mýtu zde není cílem, ale prostředkem významového navrstvení, které má rozšířit možnosti románu jakožto epického žánru a posílit jeho kvalitu fiktivnosti. Proto také Joyceův *Odysseus* není budován pouze na protihře dvou významových oblastí (všední dublinský den x mýtus), protihra těchto dvou sfér totiž rozbíjením významové jednoznačnosti tematických celků i jednotlivých motivů vytváří podmínky pro vedení dalších a dalších významových plánů více či méně autonomních. Leopold Bloom je dublinský občan, Everyman, Odysseus, ale zároveň i Kristus a Eliáš stoupající na nebesa, Bůh Otec, ke kterému spěje ztracený syn Štěpán Daedalus, Odysseův-Bloomův syn Telemachos. Paní Bloomová je manželkou Blooma, ale zároveň není ničím, je to Penelopé i matka Země, dárkyně života, věčná. Klíče odevzdávané Štěpánem

Mulliganovi jsou v „druhém“ plánu symbolem vyhnanství, Haines není jen Angličanem v Irsku, ale i nápadníky v domě Odysseově, zapálený doutník je rozžhaveným kulem v jeskyni Kyklopů. Při rozsáhlé konfrontaci s mýtem je všednost, tj. oblast reálných motivů románů a jejich komplexů, více či méně hyperbolizovaná a v rámci všeobecné kumulace významů dochází k její projekci nejen na plán mýtu, ale i na mimotextový plán všednosti neliterární (nehyperbolizované). Tato simultánní dvojí projekce zařazuje hyperbolizovanou všednost do protikladných kontextů, které způsobují další významové zatížení této tematické oblasti:

1. na pozadí všednosti neliterární nabývá hyperbolizovaná všednost literární příznaku absurdity (efekt humoru);
2. na pozadí všednosti neliterární jeví se všednost díla jako svým způsobem této všednosti adekvátní (efekt realistický);
3. na pozadí mýtu jeví se hyperbolizovaná všednost jako mýtu ekvivalentní (efekt patosu);
4. na pozadí mýtu jeví se hyperbolizovaná všednost jako nízká, s mýtem nesouměřitelná (efekt satiry).

„Pomocný“ charakter využití mýtu u Joyce – jako prostředku polysémantizace textu – je zcela zřetelný ve *Finnegans Wake*. Zde již mýtus netvoří tematickou kostru díla, z této role ho vytlačuje historická koncepce Giambattisty Vica, poskytující jednoduchá abstraktní schémata věčného cyklu: vznik – vzestup – úpadek – zánik spějící k novému vzniku, k němuž se až sekundárně upínají motivy světových mýtů, legend i motivy nemytické a nelegendární, ať již „fiktivní“ či nemající příznak umělosti. V díle tedy již neexistuje souvislé kontextové pásmo konkrétního mýtu konfrontované se souvislým kontextovým pásmem „reálného“ příběhu (i když neustále narušované méně rozvinutými významovými řadami dalšími, jak tomu bylo v *Odysseovi*), ale prostupuje se zde nepřehledné množství kontextů, souvislost jednotlivých významových elementů v jejich rámci se zatemňuje, takže dochází nikoliv pouze k rozčlenění díla na několik významových řad, ale přímo k rozpadu jeho celistvosti na elementární částice, které simultánní zařazení do několikerych kontextů zmnohoznačňuje. Na ploše románu *Finnegans Wake* je tak dovršen proces, který jsme sledovali v *Odysseovi* a který jsme charakterizovali jako pokus o vymanění se z krize epiky, jež se přesýtila „nefiktivností“.

Konkrétnější obraz výsledku tohoto pohybu uvnitř Joyceova prozaického díla může snad poskytnout pokus o rozbor významových

vztahů alespoň krátkého úseku textu (první dva odstavce I. oddílu *Finnegans Wake*). Nejde nám v žádném případě o úplnost analýzy – taková analýza by vyžadovala příliš mnoho místa –, chceme pouze dokumentovat platnost dříve vyřčených tezí.

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

„Riverrun“ (řekyproud) je jednak tokem skutečné dublinské řeky Liffey plynoucí kolem Howthu, jednak hrdinkou příběhu a věčným ženským principem, Annou Livíí Plurabellou, nekonečným plynutím času, který opisuje věčné kruhy od dob prarodičů Adama a Evy (Eve and Adam's je ovšem i známý kostel v Dublinu) k hrdinovi *Finnegans Wake*, jehož symbol je HCE (Here Comes Everybody, Humphrey Chimpden Earwicker, Haveth Children Everywhere atd.), v daném úseku textu je HCE přítomen ve spojení Howth Castle and Environs (howthský hrad a okolí), a tedy opět v prolnutí dublinskou lokalitou.

Sir Tristram, violer d'amores, fr'over the short sea, had passencore re-
arrived from North Armorica on this side the scraggy istmus of Europe
Minor to wielderfight his penisolate war: nor had topsawyer's rocks by
the stream Oconee exaggerated themselfe to Laurens County's gorgios
while they went doublin their mumper all the time: nor avoice from afire
bellowsed mishe, mishe to taufauf thuartpeatrick: not yet, though ve-
nissoon after, had a kidscad buttended a bland old isaac: not yet, though
all's fair in vanessy, were sosie sesthers Roth with twone nathandjoe.
Rot a peck of pa's malt had Jhem or Shen brewed by arlight and rory end
to the regginbrow was to be seen ringsome on the aquaface.¹

V prvních slovech odstavce se protíná kontext legendy o Tristanovi a Izoldě (a ostatně všechny milostné příběhy lidstva, neboť spojení

1) Vlastní volný překlad: „řekyproud, od Adama a Evy, od zákrutu břehu k zátoce v běhu, nese nás pohodlinně vikokolumběhem zpět k howthským Hradním Cimbuřím a Erbům.“ / „Pan Armoriko Tristram, ten starý violník a svého péra mistr, dosud neznovuzakotvil na této straně de la mér Malé Evropy, aby pyjoval na poli n-ských válek, ani brach ze skalisk vikol bystré Oconee se dosud nezvedal nad tím afrikánským dublíkem z lávrenského hrabství, ani mishemishe v odpověď na taufauf Patrik skála; byt' brzy stvanesse, nesbuttl izák do kůzlččky Jakubovy, dosud ani swiftoť šatu zuzné ses-ter a rūt, které oblěhlávaly dvě jonatanů. Ani máz slad Šém a Šaun noevářili v zářící ráduze nad vodami.“

„violer d'amores“ svou podvojnou asociací k 1. násilník, prznitel a k 2. viola d'amour umožňuje relaci k co nejširšímu okruhu milostných motivů a této potenciální relace je také později v díle využíváno) s historickým kontextem: do textu je uveden Sir Armory Tristram (viz: rearrived from North Armorica), zakladatel Howthu, jinak také Lawrence (viz: Laurens County). North Armorica a Laurens County se účastní ovšem také výstavby pásma zeměpisných lokalit, takže hned v prvních odstavcích knihy je do něho vedle Irska a Francie vtažena také Amerika, kde ve státě Georgia (Laurens County's gorgios) jistý Petr Sawyer založil na řece Oconee (topsawyre's rocks by the stream Oconee) druhý Dublin (they went Doublin their mumper). „Topsawyer's rocks“ vnášejí velmi důležitý motiv synů HCE (Tom Sawyer a Huckleberry Finn) podepřený i neologismem „penisolate war“, který svou vazbou k „penis“ a „pen in isolation“ (spisovatel-vyhnanec) odkazuje k obecným charakterům potomků HCE. V tomto kratičkém úseku díla jsou synové uváděni na scénu ještě v dalších podobách – jako Jakub a Ezau (a kidscad battended a bland old isaac), jako Parnell a Isaac Butt (battended... isaac), jako Noeovi synové (Jhem or Shen), vždy jako nesmiřitelní odpůrci. Samotný neologismus „penisolate war“ ovšem zároveň míří k „peninsular war“ k ostrovní válce s Napoleonem, a tedy opět k jedné z nespočetných metamorfóz Harolda Chimpdena – k jeho metamorfóze napoleonské. V tomto prologu, kde je řeč o počátcích vůbec (počátek světa, příplutí do Irska, založení Howthu a založení amerického Dublinu), nechybí ani poukaz k počátkům křesťanství v Irsku („mishe, mishe“ znamená irsky „jsem“, „tauftauf“ z německého „křtít!“ naráží na misionářskou práci sv. Germanika, „thuartpeatrick“ ukazuje k sv. Patrikovi), ale i počátkům křesťanství vůbec (Thou art Peter and upon the Rock – Ty jsi Petr a na té skále, skryté jako ve skrývačce v již citovaném „thuartpeatrick“). Téma lásky je rozvíjeno milostnými motivy swiftovskými spjatými s motivy Bible – Vanessa (ale také Vanity, marnost), Zuzana, Ester a Rút (sosie sesthers Roth); tyto motivy předznamenávají Chimpdenův blíže neurčený incest. Biblické téma doplňuje závěrečné zjevení božského znamení (ale zároveň i současné obloukovky) na povrchu vody.

Kdybychom se pokusili schematicky načrtnout významovou stavbu alespoň tohoto úryvku, dostali bychom tedy mnohovrstevnatou spleť nejrůznějších významových elementů, složitou trojrozměrnou síť, model struktury, kterou bychom mohli se Stankiewiczem označit za

„strukturu kodifikovanou“, tedy za strukturu, jejíž elementy vstupují do mnohotvárných relací analogických vztahům elementů kódu, nebo s Jakobsonem za strukturu s charakteristickou projekcí principu ekvivalence z osy selekce na osu kombinace. Daný text (a stejně tak kterákoliv pasáž *Finnegans Wake*) se tedy liší od reprezentativních prozaických textů. V žádném případě se zde neuplatňuje tendence k oddálení tematického plánu od plánů nižších, která je pro prozaický text typická, podobně ani princip ekvivalence se zde neuplatňuje primárně až na rovině výstavby tématu (paralelismus postav, událostí aj.), jako je tomu v próze, ale zasahuje, jak jsme již upozorňovali, nejmenší části nejnižších jazykových rovin. Již v *Odysseovi* jsme sledovali, jak se tematizuje sám výběr a řazení jazykových prostředků, jak Joyce usiluje o vytvoření korespondencí mezi tématem a „stylem“: srov. hudební kompozici kapitoly Sirény, publicistický styl kapitoly Aeolus, odehrávající se v redakci dublinského deníku, atd. atd.; všechno to, co Litz označuje termínem „expresivní forma“ (LITZ 1961: 62), je vlastně součástí Joyceovy metody stírající hranice mezi plánem výrazu a plánem významu.

Uvědomujeme-li si složitost struktury *Finnegans Wake*, polysémantický charakter jejích elementů, simultánní výstavbu různých významových kontextů, splývání tematického plánu s nižšími plány díla, objevuje se paradox Joyceova vývoje se vši zřetelností: přestavba románu směrem k nápadné fiktivnosti v takovém rozsahu, jak k ní došlo ve *Finnegans Wake*, znamenala ve skutečnosti tak radikální sblížení s poezií, že vedla k naprosté likvidaci žánru. Snad proto *Finnegans Wake* poskytlo mnohem více impulzů poezii než próze, pro moderní román zůstává rozhodně podnětější Joyceovo východisko, tj. využití mýtu pro zmnohoznačení významové stavby románu (srov. Updike, Faulkner aj.),² než mety, k nimž na konci své cesty Joyce dorazil.

(1969)

-
- 2) Orientaci ve velmi složité významové stavbě Joyceova díla mi z velké části umožnila bohatá joyceovská literatura, zejména Henry Levin: *A Critical Introduction* (London: Faber and Faber 1960); Frank Budgen: *James Joyce and Making of Ulysses* (London: Grayson & Grayson 1934); William M. Schutte: *Joyce and Shakespeare* (New Haven: Yale University Press 1957); Oto Bihalji-Merin: James Joyce, *Světová literatura* 1966, č. 1, s. 175–99; Charles Duff: *James Joyce and the Plain Reader* (London: Ardent Media 1932); Edmund Willson: *Axel's Castle* (New York – London: Charles Scribner's Sons 1947); William York Tindall: *A Reader's Guide to James Joyce* (London: Thames & Hudson 1963); Arthur Walton Litz: *The Art of James Joyce* (London – New York: Oxford University Press 1961).