

REGIONALISTICKÝ A MODERNISTICKÝ ROMÁN

Hodnotová struktura a život společenství ve skotské próze
a v dílech Jamese Joyce

Martin Procházka

Zatímco regionalismus během značné části 19. století vychází především ze snah po zachycení lokálních a rázovitých rysů života, které rychle mizejí ve velkoměstském prostředí a pro něž nemá kultura "centra" porozumění, ve svém dalším vývoji - zhruba od poslední čtvrtiny minulého věku - si toto umění stále více všímá nejprve určitých forem závislosti místního a univerzálního (např. v pojetí osudu a kauzality v románech Thomase Hardyho) a později přímo spatřuje v lokální specifice rysy celistvého lidského bytí.

V kultuře malých národů však mívají vztahy centra a periferie nebo lokálního a univerzálního nezřídka komplikovanější podobu. Dochází zde zhruba ke třem charakteristickým jevům:

1) Polarita mezi centrem a periferií se často transformuje v protiklad mezi kulturou utlačovaného národa a mocí utlačujícího státu.

2) Kulturní centrum může splývat s centrem státní moci utlačovatelů a může se nacházet i mimo území, na němž žije národní nebo regionální společenství. V této situaci se klade důraz na kulturotvorné úsilí vycházející ze specifických lokálních poměrů a každodenní, často zvykové činnosti jsou povyšovány na kulturní tvořivost, případně i na symboly politického odporu proti cizí moci. Rysy všednosti pak odlišují tento románový svět od romanticky mytizovaného kulturního společenství, v němž je "lid" často pojat jako přírodní síla.

3) Vzhledem k tomuto důrazu na všednost zde mohou nabýt symbolického významu určité hodnoty spjaté s celkovým způsobem každodenního života společenství. Důležité je, že spolu

s těmito hodnotami se akcentuje i určité prostorové uspořádání románového světa - topografie dané lokality, v níž společenství žije. Jednotlivá místa v románovém prostoru jsou přitom obdařena symbolickým významem: vytvářejí pomyslný protiklad k oficiálnímu, "odcizenému" kulturnímu centru. Tak lze mimo jiné vysvětlit i akcentování historických konotací jednotlivých míst a všeobecný důraz na topografii románového prostoru. (Ten je ve zkoumaných literaturách ještě zesílen tradicemi keltské slovesnosti, projektující často paměťová *topoi* do krajiny). Historické dění ve své obecně pojaté kauzalitě se zde přímo střetává s mytizovaným románovým časoprostorem.

Zejména poslední uvedený aspekt regionalismu v literaturách malých národů dává možnost propojit dva na první pohled zcela odlišné žánrové typy - *regionalistický* a tzv. *modernistický* román. Účelem tohoto propojení je především nový pohled na druhý ze zmíněných typů. To neznamená, že by tradiční přístupy k poetice angloamerického modernistického románu, k dílům Jamese Joyce, Virginie Woolfové, Davida Herberta Lawrence, k tvorbě určitého vývojového období Williama Faulknera i dalších autorů, bylo nutno zásadně přehodnocovat. Domníváme se však, že analýzy výhradně zaměřené na tzv. vnitřní monolog a problematiku vypravěčské perspektivy, na strukturu symbolické obraznosti a mytického syžetu a na obecné problémy autorského subjektu a románové poetiky dostatečně nepostihují ony lokální a specifické kulturotvorné rysy, jež poznamenaly vznik některých románů uvedených autorů,¹ a tak vlastně přeceňují jejich všeobecný a "modelový" význam. Uvážíme-li ještě, že tvorba těchto prozaiků bývá považována za základní pro literatury dnešních světových kulturních center, můžeme dovozovat, že výklad jejich děl jako "modelů" celé moderní (i tzv. postmoderní) kultury vlastně opakuje onen kulturní centralismus, vůči němuž se na počátku století vyhraňovala regionalistická literatura.

Za příklady modernistického románu jsme zde záměrně zvolili díla Jamese Joyce. Nejen proto, že jde o tvorbu s nejpodnětnějším působením na novodobý i dnešní román, ale zejména proto, že nedávno i současné studie stále více poukazují na lokální, národní a regionální základy Joyceova

umění, na vztah místního a univerzálního v jeho vidění světa, na pluralismus kulturních vlivů i na zcela konkrétní spojitosti Joyceovy poetiky s kulturní a politickou situací Irska i rodného Dublinu.²

V tomto smyslu můžeme na modernistický román u Joyce pohlížet na základě určitých analogií s románem regionalistickým. Jelikož irský regionalismus není dosud příliš znám ani literárněhistoricky zpracován, třebaže dnes již víme o Joyceově vztahu k současníkům, jež lze na základě části jejich tvorby označit za regionalisty,³ zvolili jsme příbuzný regionalismus skotský, jehož povídková a románová tvorba, která je z typologického hlediska přímým protikladem raného Joyceova díla, měla velmi podstatný vliv na formování vkusu literárního publika v celém anglicky mluvícím světě těsně před vznikem Joyceových románů.⁴ Některá díla skotských regionalistů zdomácněla dokonce i u nás.⁵

Uvažujeme-li o souvislostech skotského regionalismu a Joyceova modernistického románu, nevystačíme s pouhým konstatováním jejich podobností ve vztahu k určité lokalitě a ke specifickému způsobu všedního života. Důležitější než místní detaily a místopisné údaje je především časovost a hodnotová struktura v lokálně definovaném románovém prostoru. V množství problémových okruhů, které tyto pojmy implikují, se v případě obou románových typů jeví jako zásadní otázka *dějinnosti*, souvislosti života jednotlivce a místního společenství a jejich vztahů k bytí celého národa i lidstva.⁶

Fenomenologický pojem *dějinnosti* nám však umožňuje jen velmi obecné vyjádření takových souvislostí. Vyjadřuje totiž určitou "ideální objektivitu", podmíněnou existencí univerzální tradice, v jejímž rámci by docházelo k objektivaci činů jednotlivce, zejména tvůrčích aktů. Potřeba *dějinnosti* jako hlavní hodnoty románového příběhu a zároveň i základní orientace jeho analýzy se ve fenomenologickém pojetí nutně transformuje v obecný problém "světa života," který je u Husserla chápán jako určitý "invariant" stojící v protikladu k abstraktnímu a deterministickému pojetí matematické kauzality. I když je tato kauzalita odlišná od příčinnosti dějin, přece jen rozpor mezi statickým "invariantem" život-

ního světa a abstraktním pojetím vývojové dynamiky poznamenává fenomenologickou analýzu dějinnosti. Vzniká zde opět určitý "ideový šat," který však není utkán z kauzálních zákonů, nýbrž z odkazů k neměnným realitám hypotetického "předdějinného" světa, k "prapůvodnímu historickému smyslu" určitého dění.⁷

Řešení vnitřního rozporu mezi "ideální objektivitou" v dějinném pohybu a konkrétní realitou životního světa není zřejmě již v silách fenomenologicky orientované historie či literární vědy, avšak přece jen se tu naskýtá určité východisko. Naznačil je již Claude Lévi-Strauss a v návaznosti na něho americký filozof historie Hayden White. Tito badatelé ukazují, že mluvit o historičnosti a tím spíše o dějinnosti kterékoli struktury znamená tuto strukturu mytologizovat. Na rozdíl od některých jiných filozofů (např. Karla Mannheima, jenž se domnívá, že tak dochází k *ideologizaci* historie) nespojuje však Lévi-Strauss mytologizaci dějin se záměrnou činností určité třídy či společenské skupiny, nýbrž předpokládá, že je produktem specificky *jazykové aktivity*, básnivosti, jež se projevuje jak v "suchém" podání "faktů", tak i ve figurativním, uměleckém vyjadřování. Na tomto předpokladu je pak založena Whiteova typologie historiografických žánrů (tzv. diskurzivních "tropů" - *tropics of discourse*), inspirovaná do značné míry též objevným čtením *Nové vědy* (Scienza nuova) Giambattisty Vica.⁸

Vicovo pojetí "poetické logiky" dějin umožňuje podle Whitea najít střední cestu mezi jejich mytickým a faktografickým výkladem.⁹ Dějinnost nelze přitom hledat pouze ve filozofickém obsahu "velkých" uměleckých forem,¹⁰ nýbrž je nutno uvědomit si její přítomnost v především v oblasti jazyka a stylu, ve vztazích a transformacích základních rétorických figur, k nimž patří metafora, metonymie, synekdocha a ironie.

Vicovy a Whiteovy analogie mezi střídáním historických epoch v rámci jednoho cyklu a vzájemnými vztahy základních rétorických figur v poetickém systému, mezi dějinností a básnivostí, zakládají jiné pojetí dějinnosti než to, které přinesla husserlovská fenomenologie. Protože jsme přesvědčeni o závažnosti těchto závěrů zejména pro typologický pří-

stup k románu 20. století, pokusíme se zformulovat nové východisko pro srovnání regionalistického a modernistického románu, které nebude již závislé pouze na fenomenologické představě dějinnosti. V následujících rozborech se však k fenomenologickému přístupu ještě jednou vrátíme. Bude nás však již zajímat specifická koncepce časoprostorové a hodnotové výstavby románu v teorii *chronotopu*, kterou zformuloval M.M.Bachtin.

Význačným způsobem strukturování časoprostorových vztahů v románě a zejména pak v románě regionalistickém je podle Bachtina *idyllický chronotop*. "Folklórní čas a archaický kontext" se zde "traktují z hlediska současného stupně vývoje společnosti a vědomí...; z tohoto hlediska *symbolizuje* folklórní čas a archaický kontext *původní* ideální stav lidského života. Do tohoto ideálního stavu je žádoucí se vrátit a podílet se na něm, přitom však už na novém vývojovém stupni."¹¹ Z Bachtinova pojetí je jasně vidět, že určité *hodnotové struktury* - stejně jako určité *historické situace* - odpovídá určitá základní *figurativní* struktura - symbolická metafora. To však ještě samo o sobě nestačí. Bachtin totiž ukazuje, že základní rozdíl mezi tzv. "rousseauovskou linií" románu 19.století, tematizující ideální "prvotní stav" společenského života, a omezeností tehdejší regionalistické prózy tkví v dalších historických implikacích, ale zároveň i v estetických vlastnostech, dané figurativní struktury. Na rozdíl od regionalismu zaměřeného na místní kolorit a křečovitě usilujícího o "zachování vymírajícího patriarchálního (provinčního) malosvěta"...,"rousseauovská linie"... "naopak filozoficky sublimuje původní celistvost, vytyčuje ji jako ideál pro budoucnost, ale především v ní spatřuje základ a normu ke kritice současného stavu společnosti."¹²

V této formulaci, nesoucí pečť Husserlova pojetí dějinnosti, je naznačeno hned několik orientací v čase (na minulost, přítomnost a budoucnost) a zároveň i několik rétorických figur. Orientace na zachování starosvětských hodnot má *metonymickou* povahu. Nezakládá se totiž již na metaforické identifikaci místního koloritu s prvotním, původním stavem společnosti, nýbrž redukuje celistvost života společen-

ství na soubor formalizovaných znaků (popisy zvyků, rčení, anekdoty atd.). Tyto formalizované projevy života venkovanů, které jsou původně *následkem* určitého způsobu života se stávají v regionalistické próze soustředěné na místní kolorit *příčinou* specifičnosti daného společenství a skutečným důvodem jeho zachování. Vedle *záměny příčiny za následek*, která je podle Whitea jednou ze základních vlastností metonymické "redukce" metafory,¹³ se v této figurě projevují i další pro metonymii charakteristické vztahy. Jde zde rovněž o *záměnu formy za obsah a vlastností předmětu* (formalizovaných znaků venkovského života) *za předmět* (venkovské společenství). U všech těchto vztahů se projevuje charakteristický, "příručkový" znak metonymie - *záměna jednoho pojmenování za druhé na základě příčinného, konceptualizovaného vztahu* a nikoli jejich obrazně "metalingvisticky" chápané podobnosti.¹⁴

Zaměření na současnost má v citovaném Bachtinově úryvku povahu *ironickou*. Spíše než pouhá kritika současného života v ideálních rysech románového světa je charakteristickým znakem ironie "pociťovaná nedostatečnost jazyka, jeho neschopnost plného postižení daného předmětu."¹⁵ Oba tyto aspekty, společensko-kritický a jazykové reflexivní, spolu úzce souvisejí. Přitom se právě problematizuje funkce idealizovaného románového světa jako - Bachtinovými slovy - "základu a normy" pro kritiku současného společenského života.

Zaměření na budoucnost má v citovaném Bachtinově textu povahu *synekdochickou*. Partikulárnost světa regionalistického románu se stává základem pro nové univerzální vidění skutečnosti - část zde nahrazuje někdejší ztracený celek a stává se předobrazem celku nového. Nahrazení metafory synekdochou je totiž jedním možným smyslem nejasného Bachtinova výroku o "filozofické sublimaci původní celistvosti".

Při srovnávání regionalistického a modernistického románu vystupují jako výrazné společné rysy obou typů především struktury *ironické* a *synekdochické*. Ironie se v obou typech románu projevuje ve figuraci *identity* regionálního a národního společenství v cizím a většinou již podrobněji nediferencovaném prostoru okolního světa. Je spjata s existencí specifické *nostalgie po minulosti* a její reflexí. Nostalgie prostupující rétoriku irského nacionalismu se napří-

klad stává předmětem nemilosrdné parodie v Joyceově díle: větší část dvanácté epizody *Odyssea* (Ulysses, 1920) je brilantní perzifláží tehdejší ideologie strany Sinn Fein a irského pivního vlastenčení, vycházejících z motivů staroirské hrdinské mytologie.

Skotský regionalistický román sice neparoduje MacPhersonovu epiku, ale nahrazuje ideální (metaforický) obraz života společenství v tvorbě romantiků (zejména ve Scottově románu *Waverley*, 1814) ironickým obrazem všedního dne venkovské komunity. V obou případech však nechybí nostalgie: U Scotta je to melancholické ohlédnutí za "světem zašlým", jehož rétorickým vyjádřením je romantický "tartanový mýtus" skotských horalů. V regionalistickém románu konce 19. století se nostalgie promítá naopak do banální reality všedního života a zejména do celkové stylizace prostředí jako domácího, familiárního prostoru zelinářské, kuchyňské zahrádky, místa zvykových, nudných činností, ale zároveň i sentimentálního vzpomínání na ztracený čas mládí. Takový je smysl slova *kailyard*, tradičně označujícího tento románový typ.¹⁶

Protiklad ironie a sentimentality je důležitým rysem *kailyardu*. Jde přitom o jev, který přesahuje hranice estetické problematiky, protože figurace v *kailyardu* má nesporně *historický* význam jako hledání národní identity. V tomto ohledu se zvláště výrazně projevuje *metonymičnost* tohoto románového typu. Nejde tu již o metaforickou identifikaci na základě přirovnání současného života k ideálnímu, prvotnímu stavu lidstva nebo k celistvému bytí tradičního společenství řemeslníků a rolníků ve vesnicích nebo městečkách. Metonymičnost *kailyardu* spočívá v tom, že je v něm určitý omezený soubor značně formalizovaných znaků nebo klišé - stereotypů jednání, řečových obrátů, nářečních slov, situačních scén apod. - zaměňován za způsob života společenství. Jinými slovy: *kailyard* se při své podbízivosti čtenářskému publiku snaží utvrzovat jeho tradiční, navyklé chápání světa, dávat fiktivní obsah již prázdným abstraktním pojmům, vytvářet pseudoidentitu na místě skutečné identity.

Svou ironií se *kailyard* orientuje především na kulturní centrum. Jak ukázal Cairns Craig, jeho diskurs předpokládá, že "čtenář a autor spolu sdílejí rafinovaný, komplikovaný

postoj ke světu" a baví se prostoduchostí venkovanů.¹⁷ Zároveň se však zaměřuje na skotského venkovana a identifikuje jeho současný svět se vzdálenější minulostí, časem dětství a dokonce i bezčasím pohádky. Tato identifikace zdůrazňuje neměnnost tradičních hodnot, ovšem za cenu jejich vyprázdnění a redukce na jazykové znaky (případná rčení v případných situacích), nebo na rituálně opakované události. Na její bezobsažnost a nebezpečnost pak ukazují díla dalších skotských regionalistů, která přímo reagují na sentimentalitu *kailyardu*: romány George Douglase Browna (1869 - 1902) a J. MacDougalla Haye (1881 až 1919).

S obdobnou reakcí na nostalgii i na metonymickou identifikaci tehdejšího národního života s vyprázdněnými hodnotami ideální pospolitosti se setkáváme i na počátku Joyceovy prózy - v povídkovém cyklu *Dubliňané* (*Dubliners*, 1914). Joyceovo umění se však vyvíjí zcela jinou cestou než pozdější skotský regionalismus. Ve skotském románu (zejména ve *Skotské trilogii*; *A Scots Quair*, 1932 - 1934, L.G. Gibbona) dochází ke snaze historizovat a tím zdánlivě objektivizovat ironii, s níž přicházejí první kritikové *kailyardu* (Brown a Hay). Joyceovo umění dospívá naproti tomu již v *Dubliňanech* a později v *Portrétu umělce v jinošských letech* (*The Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916) ke zvnitřnění znaků společenského života a ke transcendenci jeho bezvýhodného odcizení figurou *synekdochy* - záměny partikulárního, (vnitřního světa jednotlivce včetně jeho vnímání topografie i života daného regionu) za obecné a posléze i univerzální (topografie Dublinu se stává textem irské historie a později jakousi kosmografií). Tomu také odpovídá soustředění Joyceových próz na *epifanii* - okamžik jedinečného zážitku, nečekaného zření jednoty individua a světa, jednoty, jejíž podstata však tkví opět v básnivosti jazyka a možnostech jednotlivých jeho figur.

Zatímco skotský regionalismus postoupí ve své snaze o identifikaci národního a dějinného od vyprázdněných hodnot a humorné ironie k tragické ironii a historickému determinismu a kauzální zákony dějin v něm nabudou moci nad postavami, Joyceovo umění dospěje od ironie k synekdochickému pojetí mýtu jako síly působící proti historii

(*counter-history* - viz zejména třetí epizodu *Odyssea*, "Nes-tór"). Joyce totiž, stejně jako před ním Vico, objevuje mýtus jako svébytnou "poetickou logiku", jejíž struktura je obdobná jako základní součásti a životní projevy kulturní společnosti.¹⁸ Tak dospívá ve svém díle ke skutečnému obrození dějinnosti formou figurativní, metaforické historie, která je syntézou zkušenosti jednotlivce i života společenství.

Metonymičnost a ironie vedou skotskou regionalistickou prózu k historické skepsi, jež může vyústit i v pojetí dějinnosti jako abstraktního kauzálního řádu. Synekdochičnost a transcendence příznačné pro Joyceův metaforický jazyk naznačují naopak návrat k mytickému pojetí existence lidstva a hledání nexu jeho přírodního a společenského bytí v individuálním uměleckém jazyce. Jak ukazuje Umberto Eco, dochází v *Odysseovi* k nahrazení katalogizace a sumarizace příznačné pro středověkou teologii a novověký encyklopedismus metaforou *díla jako kosmu*, jehož struktura již vůbec nereprodukuje představy o univerzálním řádu, nýbrž řídí se vlastními tvárnými principy. Smyslem této struktury je hledání formy kosmického bytí, které se nutně jeví jako chaos.¹⁹ Sledujme nyní podrobněji vyhraňování a struktury obou žánrových typů.

1

Zkoumání regionalistického románu ve skotské literatuře začíná od pozdně viktoriánského *kailyardu*, který vzkvétal v letech 1888 - 1901, a to nejen ve Skotsku, ale i v Londýně kolem stejnojmenného časopisu založeného presbyteriánským duchovním Williamem Robertsonem Nicollem (1851 - 1923) a také díky nakladatelství Hodder & Stoughton, pro něž se tato literatura stala důležitým komerčním artiklem.²⁰ Hlavní autoři *kailyardu*, James Matthew Barrie (1860 - 1937), Ian Mac-laren (vl.jm. John Watson, 1850 - 1907) a S.R.Crockett (1860 - 1914), byli vesměs pastory Svobodné skotské církve a někteří z nich (Maclaren) považovali literární činnost za pouhý doplněk běžné evangelizační práce. Proto se jejich literární tvorba²¹ nejčastěji pohybovala na neurčitém území, mezi žurnalistikou, komerční literaturou

a nábožensko-výchovnou prózou. Díky své orientaci na nejširší publikum a značnému čtenářskému úspěchu na sklonku století je zřejmě *kailyard* jevem zajímavým spíše sociologicky než esteticky.²² Přitom však představuje nesmírně cenný doklad vkusu publika, jenž byl jednou z hlavních podmínek formování umělecké tvorby regionalistů, kteří z této tradice později vycházeli, i modernistů, např. Joyce nebo D.H.Lawrence, jejichž raná díla vznikala v opozici ke snahám komerční literatury.

Dnešní význam *kailyardu* dále vyplývá především z jeho tematického zaměření. Jedním z hlavních témat tohoto skotského regionalistického románu je hledání národní identity, probíhající jak přímo - v národní minulosti i současnosti - tak i nepřímo - v určitých sebereflexivních pasážích děl jednotlivých autorů. Přes poměrně komplikovanou tematickou výstavbu, která odráží toto zaměření, se však v *kailyardu* zároveň setkáváme s důrazem na strnulou, přísně hierarchizovanou hodnotovou strukturu života venkovského společenství, s orientací na jeho často dílčí stránky bez hlubšího pochopení lidských citů a sounáležitosti člověka s přírodním a kosmickým bytím, tedy s rysy svědčícími o určité "primitivnosti" tohoto žánrového typu ve srovnání s jinými (vesměs pozdějšími) díly regionalistické literatury. Ale tato souvislost tradicionalistického pohledu na venkovský život a tématu hledání národní identity má přece jen určitý význam: ukazuje na podobnosti mezi ideologizací národní historie v duchu tehdejšího skotského nacionalistického hnutí a ztvárněním venkovské tematiky v literatuře. Podle Craiga se v *kailyardu* "historie vytrácí ze života a je redukována na fantastickou konstrukci, kterou drží pohromadě pouze její vlastní významové reference."²³ Receptce *kailyardu* ve Skotsku i v USA však ukazuje, že se tato vykonstruovaná, fantastická historie může daleko spíše stát základem pocitů národní příslušnosti, než velmi problematická ideologie skotské politiky, jednotlivých církví nebo náboženských sekt.²⁴

U nejdůležitějšího autora *kailyardu*, J.M.Barrieho, se však setkáváme ještě s dalším rysem - s ironickým vztahem k venkovskému společenství, který naznačuje odstup od snadné identifikace s fiktivním národním celkem a neméně fiktivní,

vykonstruovanou minulostí. Nositelem tohoto tematického znaku je podivínská postava vzdělance - místního učitele (*dominie*). Zajímavé přitom je, že ani ironický vztah k venkovanům zásadně neznemožňuje identifikaci s nostalgickými a fantastickými rysy románového světa. Ironie totiž u Barrieho slouží také jako prostředek přeměny a modifikace výrazně lokálních a partikulárních rysů a vztahů. Ironický smysl zde mají nejen učitelovy poznámky a komentáře, ale celá vyprávěčská perspektiva navozující dojem bezčasovosti a pohádkového charakteru příběhu. Důležité je, že pohádkový ráz učitelova vyprávění zde nevytváří fikci lidové slovesnosti, nýbrž zámečně distancuje "vážený" význam děje (jehož jádrem je boj vesnice o přežití v nelítostných přírodních i společenských podmínkách) a dokonce, jak je tomu v Barrieho *Malém faráři*, stylizuje čtenáře do role malého dítěte. Tímto distancováním je naznačen nejen ironický odstup od identifikace čtenáře s venkovským společenstvím, ale také druhotný význam lokálních a regionálních témat a jejich podřízenost obecně lidským citům. Vše se přitom děje v hravé ironické rovině - příběh je součástí citové výchovy čtenáře, ale vážnost jeho "ponaučení" je oslabena pohádkovou stylizací. Součástí této ironické hry je také Barrieho pojetí přírodních a společenských sil, které zasahují do života venkovanů. Rovněž živelné pohromy a sociální nepokoje - dělnické, tzv. chartistické, hnutí čtyřicátých let minulého století - jsou totiž distancovány pomocí vypravěčské ironie. Z katastrof se stávají pitoreskními výjevy, jejichž morální podtext ještě více zdůrazňuje stabilitu venkovského společenství a jeho tradičních hodnot, které jsou čtenáři prezentovány jako všelidské.

Identifikace národního celku je u Barrieho výrazně ambivalentní. Na jedné straně jsou čtenáři vybízeni, aby se beze zbytku ztotožnili se stylizovanou všedností života venkovanů a aby považovali rysy tohoto života za všelidské. Toto přijetí není však vážným aktem ztotožnění, je možné hlavně díky ironickému odstupu a nadsázce, zdůrazňujícím nedospělost a duchovní nezralost čtenáře. Proto se například v *Malém faráři* veškeré vážné rysy konfliktu záhy ritualizují - střetnutí ctnostného hrdiny se zhýralým a odrodilým šlecht-

ticem je přeměněno v klukovskou hru. Na druhé zdůrazňuje ironie skutečnou absenci citových vztahů, etických hodnot a dějinnosti v nudném, povrchním a přízemním životě venkova-nů. S pocitem této absence se však čtenář nemusí pracně vyrovnávat, ani si jej hlouběji uvědomovat.

Kailyard je totiž v první řadě zábavnou a - jak ukazují někteří komentátoři - také únikovou literaturou.²⁵ Jeho únikovost není spojena pouze s nostalgickým rurálním idylismem, spočívá v technicky poměrně rafinovaném propojení romaneskních prvků výstavby postav a zápletky, které mají - zejména u Barrieho a Crocketta, méně již u Maclarena - povahu romantických klišé, a didaktického záměru (stylizace některých scén jako morálních parabol, všeobecná tematizace úlohy vzdělání v životě chudého hrdiny). "Únikově" řeší autoři *kailyardu* problematiku vztahu uzavřeného společenství k ostatnímu světu, vztahu individuality (hlavních hrdinů) ke společenství a konečně i vztahu společenství k přírodě a kosmickému bytí. Obecným smyslem únikovosti je posílit metonymičnost vyprávění a motivovat čtenáře k identifikaci s národním celkem na jiném základě než historickém nebo etickém.

Únikovost je v *kailyardu* přímo tematizována, a to jak v románovém prostoru, tak i v dějové výstavbě. Důraz se zde totiž neklade na souvislosti přírodních rytmů a pracovní činnosti společenství, které tradičně charakterizují tzv. "idylický chronotop". Středem pozornosti je zejména *uspořádání obce* jako uzavřeného společenského celku. Většina postav z tohoto celku nemůže uniknout, jeho hierarchizace se dokonce přenáší i mimo něj, např. do zasedacího pořádku cestujících ve voze lokálky, jež v Maclarenově románě *Kate Carnegieová* (Kate Carnegie and those Ministers, 1896) představuje spojnicí venkovské komunity s "velkým" průmyslovým světem. To však neplatí pro hlavní hrdiny a hrdinky, kteří se od tohoto celku výrazně odlišují a kteří buď byli "ve světě", nebo přicházejí odjinud, ba dokonce, jako Kate Carnegieová, z ciziny. (I v pojetí tohoto tématu je patrná propagandistická orientace *kailyardu* mimo venkov a především na skotské publikum v zahraničí.) Tyto postavy buď modelují příkladná etická a historická východiska z izolace zápecnic-

kého malosvěta,²⁶ nebo v něm, reprezentují absolutní odlišnost, "jinakost"²⁷ ostatního - společenského, přírodního, případně kosmického bytí. Tématizace "jinakosti" však zde nedává možnost překonat, transcendovat lokální omezenost společenství,²⁸ je pouze výrazem snahy modifikovat jeho strukturu a harmonizovat jeho vztahy.

Příkladem zde může být sňatek hrdiny *Malého faráře*, duchovního Gavina, se záhadnou ženou, "cikánkou" Babbii. Babbie reprezentuje vše, čeho se společenství nedostává z jeho vnitřních materiálních a duchovních zdrojů: je spjata s aristokracií a zároveň povzbuzuje tkalce při jejich povstání, je romantickým "dítětem přírody" a zároveň i alegorií neuchopitelnosti a nezvládnutelnosti "přírody" v ženské povaze. Je spjata s cikány, jejichž bezbožné a kočovné společenství tvoří přímý hodnotový protiklad k usedlé a bigotní komunitě "Starých světel", jejichž pastorem je její milý. Je však zároveň spojena i s přírodními živly, alegorizujícími nespoutanost kosmického života i neomezenou Boží moc nad lidmi. Sňatek Gavina s Babií je posvěcen právě touto mocí ve formě živelné pohromy a představuje splnutí se svobodným společenstvím, které mezi sebe a přírodu neklade překážky (odehrává se v cikánském táboře). Toto splnutí je však v syžetové i tematické výstavbě pouhým únikem končícím opět v domáckém prostředí (rodinné sféře venkovského společenství), kde hrají nejdůležitější úlohu souhlas matky k synově svatbě a objasnění původu obou hrdinů. Nesměruje k potvrzení složitosti, plurality a nezvládnutelnosti "velkého" světa a k uznání existence "jiného", ba právě naopak: vyúsťuje v metonymickou identifikaci "jiného" s řádem a hierarchií venkovského společenství.

Tato identifikace je výrazně utopickým gestem, jehož smyslem je zejména zjednodušení a utvrzení stávající hodnotové hierarchie. Výchozí rozpor vyprávěče - venkovského učitele - a hlavního hrdiny je odstraněn a transformován - díky romanesknímu motivu odhalení hrdinova skutečného původu - na vztah otce a syna. Duchovní moc se sjednocuje a prolínají se do určité míry i dříve striktně oddělené rodinné a profesionální sféry života společenství. "Jinakost" přírody, rasy, společenského původu, kultury atd. ve vnějším světě je plně

"domestikována" hrdinčiným sňatkem s pastorem a přeměněna - jako veškeré dějinné rysy jednání postav - v nostalgický, ritualizovaný akt (Babbie si někdy potají obléká cikánské šaty a ukazuje se v nich svému manželovi, zatímco její dcera musí za jejich ukázání zaplatit odříkáním žalmu.).

Takovým způsobem dochází u Barrieho k faktickému zrušení ironické figurace, ironické vyprávěčské perspektivy. Převládne metonymická identifikace života jednotlivce s hodnotovým modelem společenství a tohoto hodnotového modelu s utopickým projektem rušícím "jinakost" v duši i v okolním světě. V některých formách *kailyardu* tato utopičnost zcela chybí (tak je tomu např. v Barrieho částečně autobiografické próze *Margaret Ogilvyová a její syn* - Margaret Ogilvy and Her Son, 1896 - nebo v Maclarenových dílech). Místo ní se však setkáváme s posílením normativního významu, který má identifikace hodnotového modelu společenství se skutečnými formami národního života. Zejména v Maclarenových dílech se klade důraz na stabilitu společenství existujícího na hranici venkova a vzrůstajícího se průmyslového centra nebo dokonce i v průmyslovém městě a jinonárodním prostředí (*Potom a jiné povídky*, *Afterwards and Other Stories*, 1898) a daleko více se podtrhuje úloha duchovního, jako jediného svorníku hodnotové výstavby. Specifické, regionální, je již zcela pohlceno v obecné tematice soudržnosti rodiny nebo společenské skupiny a hodnotový systém se redukuje na základní křesťanské ctnosti. Tento zobecňující proces, tato ideologizace literární a historické figury, je podkladem pro vznik "kailyardového" mýtu skotské národní povahy, který začali o generaci později využívat skotští a hollywoodští filmaři k výrobě iluzí "skotskosti".²⁹ "Jinakost" jednoho, již značně asimilovaného britského národa, potkal v tomto vývoji podobný osud, jako "jinakost" Barrieho hrdinky, "cikánky" Babbie. Obě se staly základem soukromých iluzí o citech, jež by měly nebo mohly stmelovat lidské společenství. Sentimentalistická a romantická kliše Barrieho románu však byla nahrazena jejich filmovými ekvivalenty - afektovaným hereckým projevem a kulisovitostí scénérie.

V protikladu ke *kailyardu* se ve skotské literatuře vyhranil regionalistický román, jehož hlavním rysem je *tragic-*

ká ironie. George Douglas Brown ve svém *Domě se zelenými okenicemi* (The House with the Green Shutters, 1901) a John MacDougall Hay v románě *Gillespie* (1914) vycházejí z jiných literárních tradic než "kailyardisté", především ze starší venkovské prózy a rovněž z dědictví hrůzostrašného, tzv. gotického románu, které žilo v literatuře celého 19. století.

Tyto romány se však od *kailyardu* odlišují zejména důrazem na souvislosti časoprostorových a hodnotových aspektů románového světa. Emblémový prostor starého domu, který v gotickém románě naznačuje nezbadatelnost lidského nitra, podvědomí, "temných" stránek lidské povahy (tedy rysy, jež si nechtěl přiznat osvícenský optimismus a jež nebrala v potaz ani sentimentalistická víra v přirozenou lidskou dobrotu), tento prostor se u Browna a Haje stává *společenským* a *dějinným*. Již *kailyard* učinil centrem společenství rodinnou sféru a vztahy mezi rodiči a dětmi, zejména matkou a synem. Avšak zatímco zde se vyřešení rodinných problémů většinou stává základem konsolidace společenství, v *Domě se zelenými okenicemi* a v *Gillespiem* dochází naopak k rozpadu rodinných vztahů a spolu s nimi i ke ztrátě soudržnosti společenství. Místo smíření otce se synem, obětavé mateřské péče a semknutí křesťanské obce kolem duchovního se u Browna a Haje setkáváme s otcovraždou, synovraždou a morovou ranou, přinášející záhubu celé vesnici. "Jinakost", jež byla v románovém světě *kailyardu* vykázána mimo společenství, aby mohla být posléze domestikována a začleněna zpět, vstupuje ve zmíněných románech zpět do lidského nitra a spolu s tím i do srdce celého společenství. V *Domě se zelenými okenicemi* se celá stavba i její jednotlivé architektonické rysy stávají emblémem "jinakosti" majitele, despotického Johna Gourlaye, jeho naprosté, nepochopitelné a samozřejmě i velmi znepokojivé odlišnosti od ostatních vesničanů. A protože jednou z hlavních příčin hrdinovy "jinakosti" je kromě jeho pýchy a pokrytectví také značné jmění a z něho plynoucí moc, můžeme tuto motivickou řadu také číst jako figuraci *odcizení*.

Hayův román *Gillespie* jde v tomto ohledu ještě dál. Majitelem strašidelného domu zde již není rodák, nýbrž cizinec, přivandrovalec z průmyslových "Lowlands", skotských nížin. Jeho "jinakost" je figurována i v jeho jménu, *Gillespie*

Strang (vedle implikace cizosti a odcizení, je zde ještě ná-
rážka na slovo "strangle" - škrtit, rdousit). Původní sou-
držnost společenství a jeho úzké spojení s přírodou (vztah
rybářů k moři) není už rozvrácena jenom Gillespieovým majet-
kem a jeho zvůli, nýbrž - a v tom se Hayův román liší od *Do-
mu se zelenými okenicemi* - mocí pocházející z velkého světa,
mechanismem kapitalistického trhu. Tuto moc již nelze "ztě-
lesnit" v hrdinově postavě, je figurována v celé tragické
zápletce románu jako "objektivní", osudová síla, jako kauza-
lita dějin. Děj *Gillespieho* je tedy svébytnou mytizací dě-
jinné kauzality. Tato mytizace vychází z logiky ironického
tropu, který proti metonymické identifikaci univerzálního,
modelového způsobu života (idyličnost *kailyardu*) s partiku-
lárností života určité lokality staví "jinakost", jako abso-
lutní odlišnost okolního světa a jeho řádu. Ironie pak spo-
čívá především v tom, že stále znepokojivější figury "jiné-
ho" (od Barrieho rozpustilé cikánky až k Hayovu anonymnímu
tržnímu mechanismu) nahrazují identifikaci distancováním.

V dosud zkoumaných formách skotského regionalistického
románu existoval ironický tropus především ve formě "séman-
tického gesta".³⁰ Ale protože toto gesto stále více tématiz-
zuje dějinnost příběhu i jeho postav, stává se z ironického
vztahu k hodnotové výstavbě románového světa závažný *este-
tický a myšlenkový problém*. Tak je tomu v monumentálním díle
tzv. "skotské renesance" (období obrození a rozkvětu skotské
kultury ve 20.- 30. letech 20. století), *Skotské trilogii*
(*A Scots Quair*, 1932 - 1934) Lewise Grassica Gibbona (vl.
jm. Jamese Leslieho Mitchella, 1901 - 1934). Gibbonova romá-
nová kronika navazuje na tradici *kailyardu* i tvorby jeho od-
půrců se zjevným záměrem vytvořit syntézu regionálních a ná-
rodních znaků postav a prostředí, a tím i předpoklady pro
identifikaci osudu venkovského společenství s životem celého
národa. Zde však již nejde, jako v případě *kailyardu*,
o identifikaci metonymickou, nýbrž o pokus obrodit původní
metaforickou identifikaci příznačnou pro idylický románový
chronotop.

Na rozdíl od svého současníka Neila M. Gunna (1891
- 1973), který se v myticky nazírané partikulárnosti románó-
vého světa snaží uchopit univerzální a elementární znaky

lidské existence (historická odlišnost přírodního a civilizovaného bytí se mu jeví v archetypálních konfliktech muže-lovce a muže-hospodáře, muže-dobrodruha a ženy-živitelky), se Gibbon pokouší smířit univerzalizmus mýtu s univerzalizmem historie, který má pro něho fundamentálně odlišnou povahu. *Poetický* mýtus, představovaný lidovou fantazií a stylem vyprávění, jehož četné pasáže navozují dojem ústního podání, transformujícího známý jazykový kolorit a "skazový" charakter *kailyardu*, tu stojí proti *historické* kauzalitě, která má vtisknout dějové výstavbě logiku univerzálního, světového procesu.

Venkovské společenství žije tak dvojím životem. V metaforické obraznosti a stylu, jež evokují chronotop idyly, a v historickém čase, který reprezentuje kauzální logika děje. Rozpor mezi těmito *modi vivendi* je velmi patrný již ve třetí části první knihy, *Píseň zapadajícího slunce* (A Sunset Song), která svou obrazností i tematikou - jmenuje se "Žně" - přímo evokuje spojení přírodního a pracovního rytmu jako základ jednoty společenství. Ve vývoji děje se však tato jednota naopak rozpadá: většina mužů hyne na bojištích 1. světové války a jejich polnosti skupují velkostatkáři. Nad poezií mýtu, která má sama výrazně *minulostní* povahu (celý příběh je rámcován symbolickým toposem prehistorické památky "druidských kamenů", uvozujícím celistvou vizi společenství, a jeho jazyk a styl je v prologu "generován" z místní pověsti z feudálních dob), vítězí univerzální kauzalita historie považovaná za příznak současné reality. Ta však brání estetickému cíli románu - metaforické identifikaci regionálního a národního smyslu jeho děje.

Místo ztotožnění osudů hrdinů a společenství, jak tomu je u Gibbonových předchůdců, dochází s uvedením původního, metaforického významu idyly k opačnému procesu. Mytická poezie se internalizuje, stává se součástí hrdinčina vnitřního života, její imaginace a milostné touhy. Spolu s tím se zvnitřňuje i základní hodnotový model *kailyardu*; jádrem symbolické výstavby druhého dílu je manželská láska hrdinky a duchovního. Zatímco hrdinka přináší do manželského svazku zvnitřněné dědictví lidové kultury, její partner internalizuje ideový odkaz Maclarenova *kailyardu* - praktické, ekume-

nické křesťanství. Toto zvnitřnění však probíhá ještě více méně v romantickém duchu (implikovaném klíčovými symboly zříceniny a oblohy s letícími oblaky); u obou hrdinů se jejich metaforická funkce - hodnoty jejich vnitřního, imaginativního a morálního života - dostává do podstatného rozporu s ironickým pojetím života společenství, provinčního městečka. Tento život není už ani ritualizován jako v *kailyardu*, nýbrž se rozpadá ve své všednosti do anekdotické tříště. Dějovou kauzalitu mu opět vtiskuje teprve abstraktně pojatá historie: celonárodní událost generální stávky roku 1926. Příznačné je, že zatímco v *kailyardu* je odlišnost dělnického povstání od otupující každodennosti života společenství metaforizována jako ambivalentní "jinakost" přitažlivé ženy (Barrieho cikánka), jež žije v těsném kontaktu s přírodou, u Gibbona je tato odlišnost spojena s neosobní a smrtící silou (hrdinka se podílí na přípravě sabotáže na železnici a přitom potratí, její manžel zahyne).

K pregnantní formulaci myšlenkového a estetického problému skotského regionalismu dochází až ve třetí části Gibbonova románu. Děj se přenáší do prostředí velkého průmyslového města, jehož život je, stejně jako vyprávěčská perspektiva a styl, odcizený a neosobní. V tomto prostředí se uchovávaní životních hodnot vesnického společenství stává spíše taktikou hrdinů v boji o přežití, nemůže ovlivnit celkovou kvalitu společenských vztahů. Neúspěšná je však rovněž figurace nového "internacionálního" hodnotového modelu společenství. Tento model je totiž zcela určován vizí historie jako destruktivní a neosobní síly přinášející masám utrpení a smrt. Příznačné je i to, že se hrdina - mladý proletář a komunista - stává členem tohoto společenství teprve na prahu smrti, po brutálním policejním výslechu. Kromě toho je i tento negativní ideál lidského bratrství ve smrti v boji za ideály ironicky konfrontován s realitou komunistického a odborového hnutí, morálním bankrotářstvím a hrabivostí funkcionářů i tragickými následky teroristických akcí. Marxisticky pojatá kauzalita historie, ztělesněná v principu třídního boje, tu znemožňuje další figuraci každodenního života společenství. I závěrečná meditace umírající hrdinky na hoře nad rodným krajem je přiznáním, že poezie a historie

dospěly k definitivní rozluce: za symbolikou slov a za mýty, které jsou dědictvím lidové fantazie, vždy vystupuje znepokojující, nevyjádřitelná realita každodenního života obyčejných lidí. Zároveň s tím se vyhrocuje problém *dějinnosti* regionálního románu: abstraktní pojetí historické kauzality si přímo vynucuje redukci uceleného metaforického smyslu idyllického chronotopu na dvě komplementární figury: *počátku dějin* (v mytickém, předhistorickém, "zlatém věku" lidstva) a *historie jako úpadku*, jako ustavičného vzdalování se tomuto počátku. Toto "difuzionistické" pojetí dějin je ve skutečnosti jen myšlenkovou reprodukcí metonymičnosti a sentimentální nostalgie *kailyardu*, stejně jako estetického platonismu těch podob regionalistického žánru, jejichž základem je symbolická metafora.

2

Přejdeme-li nyní k problematice Joyceovy modernistické prózy, nevyhneme se opět úvahám o dějinnosti a její figuraci v chronotopické a hodnotové struktuře. Jak ukazují Joyceovy vztahy k irskému regionalismu v dilech Seumase O'Kellyho a George Moora (viz pozn.³), není pro Joyce východiskem metonymická identifikace tradičního společenství a národa. V povídkovém cyklu *Dubliňané* se vedle ironického odstupu k této identifikaci setkáváme se složitou, několikanásobnou *synekdochičností* Joyceových figur:

1) Synekdochičnost je implikována tematickou výstavbou a řazením povídek v souboru. *Dubliňané* se skládají z povídek *dětství, dospívání, zralosti, veřejného života a smrti*. Principem tohoto řazení je původně antická a středověká představa časovosti, založená na korespondenci jednotlivých "věků" lidského života, fází života společenství a epoch v dějinách lidstva.

2) S tímto dělením se prolíná obecné členění časoprostoru podle koncentrických sfér lidské působnosti - rodinné, společenské a všelidské -, s nímž se setkáváme již ve spise sv. Augustina *De civitate Dei*. Obě řady, časová a hodnotová, nejsou však ve svých kombinacích pouze základem cyklického modelu historie, jak je tomu např. ve 2.knize *Vicovy Nové*

vědy. Význam jejich kombinace nespočívá totiž v systematizaci a hierarchizaci, nýbrž v zdůraznění vzájemné propojenosti obsahových a formálních rysů, "morální vize dějin" a dynamiky jazyka, který tuto vizi umožňuje.³¹

Například předposlední próza *Milost* (Grace) je sice zařazena jako jedna z *povídek veřejného života*, ale její námět je zcela *rodinný* (pojednává o opilství obchodního cestujícího a jeho "lечение" manželkou a přáteli). Banální dějová výstavba (pád ze schodů záchodku - strasti nemocného na lůžku - uzdravení očistným rituálem) paroduje umělecký tvar vznešené epické předlohy: Dantovy *Božské komedie*. Přihlouplý hovor známých, kteří přišli napravit provinilce se točí kolem historie katolické církve a dogmatu papežské neomylnosti, přičemž z extrémně vzdálených tematických a formálních rysů vzniká stylisticky působivá komická pastiš: "Žádný z nich [t.j. z papežů], ani ten největší opilec, ani ten...úplný halama, žádný *ex cathedra* nehlásal falešnou nauku."³² A rovněž jazyk biblického textu (tzv. Podobenství o nepoctivém správci, *Luk. 16,1 - 15*) popírá svůj jednoznačný, morální smysl na základě *synekdochického*, nikoli metaforického, *vztahu* mezi časovostí a věčností, částí a celkem: "Vždyť synové tohoto světa jsou vůči sobě navzájem prozíravější než synové světla...I nespravedlivým mamonem si můžete získat přátele, až mamon pomine, budete přijati do věčných příbytků."³³

3) Synekdochičnost v *Dubliňanech* vyplývá rovněž z konotací jednotlivých symbolických motivů a obrazných pojmenování. Dílčí (mnohdy i autobiografické) časoprostorové a hodnotové indicie konotují problémy celonárodního a všelidského rázu.

Například do úvodní povídky *Sestry* (The Sisters) je vkomponován Joyceův zážitek z dětství. Paralýza, na kterou umírá starý kněz, zde však implikuje (spolu s kontrastní referencí k popravě Roberta Emmeta, vůdce neúspěšné vzpoury proti připojení Irska k Británii roku 1802, která měla tragické následky na irskou politiku po celé 19.století) paralýzu celého irského národa. Téma korespondence mikrokosmu (knězova umírajícího těla) a makrokosmu, "duchovního těla" irské kultury je pak akcentováno narážkami na rosenkrucián-

ství a alchymii, učení, která se zabývají procesy, vedoucími k transmutaci všeho pomíjivého na božské a nepomíjející substance. Ošidnou - metaforickou - povahu tohoto východiska však naznačují skryté ironické reference k tehdejšími mystickým představám o obrození irského národa (sbírce W.B.Yeatse, *Rosa alchymica*). Malého chlapce a mrtvého kněze, minulost a budoucnost irského národa, spojuje tak jen síť jazykových konotací, které ironizují kauzální i mytické chápání dějinné kontinuity, a vypovídají o synekdochickém vztahu konkrétního a abstraktního, duchovního a smyslného, jednotlivce a společenství.

4) Synekdochičnost je dána rovněž vztahem lokálních, jazykových a historických detailů (dublinských místních názvů a historických událostí, které se k nim vztahují), k národním hodnotám (slovesnosti, mýtům), památkám světové literatury a obecným, všelidským problémům. Jak ukázal Torchiana, opíraje se o Joyceova slova zaznamenaná Rakušanem Adolphem Hoffmeisterem, Joyce přeměňuje Dublin z "pitoreskního" města, jehož obraz vytvářely tehdejší bedekry, na "univerzální město svých děl."³⁴ Tato univerzálnost je dvojího druhu: Jednak univerzálnost časoprostorová, v níž se místní topografická síť přeměňuje v "mapu duše" a v "knihu" (později, v *Odysseovi*, v mytický časoprostor), které se rozvíjejí v "univerzální cyklickou historii". Dále je to univerzálnost jazyková, která je spojena s časoprostorovou na základě záměrného aktu pojmenování i nezáměrného vztahu konotace.³⁵

Například místní jména na počátku povídky *Střetnutí* (The Encounter) navozují jinou historii, než římské dějiny, které chlapcům vtouká do hlavy obávaný páter Butler. Jde o krvavou bitvu u Clontarfu, Pyrrhovo vítězství Irů nad skandinávskými nájezdníky v roce 1014. I názvy dalších lokalit připomínají neradostné události novější irské historie, prohry a britskou porobu. Cesta chlapců je pokusem o únik z takto vymezeného časoprostoru "za školu", do místa her. Metaforický smysl tohoto úniku jako iniciace a transcendence (nedosažený cíl je symbolem Ducha Svatého) je však distancován ironií a negován synekdochickým postupem: záhadný cizinec, kterého hoši na místě potkávají je ve skutečnosti homosexuál, který hochy "iniciuje" svérázným způsobem, hovorem

o britské literatuře, který se nenápadně stáčí na autory zakázané ve škole pro "nemravnost" a posléze na chlapecké představy o erotice. Jeho jazyk je pastiší biblického stylu, svůdnou rétorikou smyslnosti chlapeckých snů. Mytický univerzalizmus je zde na základě různých asociací místních jmen spojen se subjektivním stylem vyprávění (hledisko prepuber-tálního hochy - ostatně podkladem k povídce byl autorův zá-žitek ze záškolácké toulky s bratrem Stanislausem³⁶) a záro-veň také se synekdochickou figurací časoprostorových a hod-notových vztahů (spojení pojmenování konotující porážky Irů s motivy historické a mytické transcendence a rovněž s pro-tikladnými motivy perverze těla a darů Ducha Svatého, s vý-razovými prostředky biblického stylu použitými k vyjádření chťiče).

Přes tyto synekdochické rysy je v *Dubliňanech* zároveň ještě patrná ironická tendence, která sblížuje Joyceovy po-vídky s díly skotských kritiků *kailyardu*. Jedním z rysů, který spojuje všechny povídky cyklu je radikální rozrušení hodnotového modelu společenství, s nímž vedle *kailyardu* přicházela i tehdejší irská ruralistická próza, zejména O'Kelly. V *Dubliňanech* se především zpochybňuje, že hodnoto-vým centrem může být církevní autorita. Jedinou mocí, jež skutečně vládne ve městě je britské místodržitelství a poli-cie, jejíž důležitost - jak je patrné z povídky *Milost* - je uznávána i při řešení rodinných problémů. Středem společens-kého života se však nemohou stát ani obrozenské hodnoty vzkříšeného irského jazyka a umění, jelikož se nerozlučně pojí s provincialismem a šosáctvím (v povídce *Mařka*). Poli-tický život se upíná, jak se ukazuje v povídce *Břečtanový den ve spolkové klubovně*, k minulosti (k postavě odstraněného obhájce irských práv Charlese Parnella); současnost charak-terizuje jen prázdný žvást, pití piva a zpěv nostalgických písní. Hodnotový střed života společenství však nemůže vy-tvořit ani láska, která je v povídce *Arábie* spojena s motivy exotiky a fetišismu, v *Evelíně* s motivem vystěhovalectví, ve *Dvou kumpánech* s motivy příživnictví a prostituce, v *Penzió-nu* s trikem na získání lépe postaveného ženicha, s životním a duševním ztroskotáním v "biologické pasti" erotické touhy v *Mráčku*, se sebevraždou v *Trapném případě* a s motivy ztráty

kontinuity mezi generacemi, vztahu k venkovu a soudržnosti rodiny v závěrečné próze *Nebožtíci*.

Právě v této próze se již ukazuje, co je již naznačeno v *Mráčku*, že "jinakost" pojatá v regionalistickém románu jako vlastnost velkého světa, jeho absolutní odlišnost od hodnotového systému vesnického společenství (srovnej pozn. 27), tu není "domestikována" jako součást nové hodnotové struktury ani nerozvrací společenství jako cizí moc abstraktní historické kauzality. V *Dubliňanech* totiž "jinakost" vstupuje přímo do lidských vztahů i do řeči, která je vyjadřuje. Citový vztah mladého manželského páru v závěrečné povídce, jenž by měl být zárukou kontinuity minulého a budoucího života, se nenaplnuje. Jeho jazykové vyjádření se rozpadá na dvě řady, které se neprotínají: řadu erotické touhy a nostalgické vzpomínky na nenávratnou minulost, na mrtvého milence, který zároveň ztělesňuje hrdinčin vztah k rodnému venkovu a sentimentální idealizaci hodnot jeho života. Figurace hodnotové struktury v povídce *Nebožtíci* tedy naznačuje, že "jinakost" není už jen tematizována (jako v *kailyardu* a u jeho kritiků) a že nemůže být ani pojata jako onen nepostižitelný, všední život lidí, který podle Gibbona obklopuje románový svět. U Joyce se "jinakost" posléze stává totiž nejen příznakem jazykového vyjádření základních lidských vztahů,³⁷ ale je přímo jedním z rysů uměleckého jazyka. V *Dubliňanech* má tento rys především negativní ráz: vyjadřuje, že figury, jimiž se vyznačoval diskurs regionalistického románu, ztratily svůj význam. Například zmíněný motiv vzpomínky na mrtvého milence v *Nebožtících* naznačuje nemožnost metaforického pojetí venkova jako zdroje národní obnovy a manželova smyslná touha zde mění nejen smysl jeho vlastního prožívání, ale celého vyličení oslavy natolik, že čtenáři nedovoluje metonymickou identifikaci s tradičními hodnotami národního, společenského a rodinného života (vlastenectví, džentlmenství, pohostinnost, úcta k předkům) a zároveň zabraňuje jejich ironickému distancování.

Taková "jinakost" uměleckého jazyka nenachází v *Dubliňanech* ještě tematizovanou podobu. Mladí manželé v povídce *Nebožtíci* jsou jako starý kněz v úvodní próze *Sestry* pořád metaforou jakéhosi hodnotového středu, i když se obsah této

metafory již zcela vyprázdnil. Důležité v této souvislosti je, že v *Dubliňanech* příznak "jinakosti" začíná charakterizovat nejen umělecký jazyk a styl, ale i *diskurs*, zahrnující kontextové vztahy jazyka včetně jeho vztahů k realitě. Jde především o fundamentální odlišnost "autorské vize skutečnosti" od vztahů, který mají ke skutečnosti postavy. To se týká zejména *symboličnosti* Joyceova uměleckého jazyka, problematiky tzv. *epifanie*.

Jak ukázal Umberto Eco, v *Dubliňanech* dochází k oddělení "faktu" a citového zážitku pomocí vypravěčské strategie, čímž se definitivně popírá *romantická* představa uměleckého jazyka jako zjevení "vyšších" univerzálních pravd, jako projevu všelidských citů v partikulárních věcech a autentických zážitcích. Joyceova epifanie není tedy podle Eca "zjevením samotné věci v její objektivně existující podstatě, *quidditas*, nýbrž odhalením toho, co pro nás určitá věc v daném okamžiku znamená." Toto nové pojetí vztahu mezi podstatou a jevem, spočívá v překonání jejich dialektické závislosti ("podstata se jeví a jev je podstatný") a v identifikaci *významového dění* uměleckého jazyka a našeho prožívání: "Epifanie již není citovým momentem, který pomáhá znovu vyvolat umělecký jazyk, nýbrž operativním momentem umění."³⁸

Epifanie v *Dubliňanech* nevyovídá o nalezení vztahu ke skutečnosti, nýbrž vesměs (nejpříznačněji v povídkách *Evelína* a *Trapný případ*) o ztrátě hrdinovy vazby ke společenství. Zejména v *Trapném případě* je epifanie podmíněna neschopností přijmout "jinakost" do intimního citového života, sblížit se s milující, ale nepochopitelnou ženou. Teprve v autobiografickém románu *Portrét umělce v jinošských letech* (A Portrait of the Artist as a Young Man, 1916) je "jinakost" tematizována, ovšem zcela odlišně od regionalistického románu. Nejde tu už o protiklad společenství a okolního světa ani každodennosti a jejího uměleckého vyjádření, nýbrž o absolutní odlišnost tradičních a nových figur uměleckého jazyka. Příkladem může být známý motiv "ptačí dívky". Není to vize, "zjevení anděla", ani symbolické metafora, ani metonymizace dívky jako anděla. Tato básnická figura složená z nesourodých částí se nevztahuje dokonce ani k okamžiku zření krásy jako *obecného řádu* věcí a nenaznačuje ani přesah

do platónského světa věčných podstat. Je pouhou subjektivací jazyka mýtu, která ruší jeho tradiční ontologický a etický obsah ve jménu momentální, naprosto nahodilé kombinace jedinečných rysů lidského prožívání a fragmentů mytického výraziva: "Zjevil se mu divý anděl, anděl smrtelné mladosti a krásy, vyslanec líbezných luhů života, a ve chvíli extáze před ním rozevřel brány omylu a slávy." Představa, že tato víze spojuje hrdinovo bytí s životem Země, že mu dává pocítit "širý cyklický běh země i jejích strážců" je o něco dále *ironicky distancována* jako iluze, jako součást "nového světa, fantastického, šerého neurčitého"³⁹, výtvar prchavých záblesků imaginace, v nichž smyslová rozkoš nahrazuje zření věčných podstat.

Zatímco v hrdinově perspektivě dochází ke snaze převádnout nový smysl jazykových figur na jejich tradiční významy (romantické *extáze* nebo tomistické *claritas*), vytváří ironická autorská perspektiva, distancující hrdinovo romantické horování i jeho schématické tomistické teoretizování ("Nauka nad níž měl celé dny hloubat...byla hrstka skrovných citátů..."⁴⁰), předpoklady pro uznání samostatnosti uměleckého jazyka, avšak nejen jako *nástroje a nositele* estetického citu, nýbrž jako *ontologického příznaku*, jako "*jinakosti*" bytí umění, jeho tvůrce i vnímatele.

V *Portrétu umělce v jinošských letech* však není "jinakost" tematizována pouze v synekdochické figurě epifanie. Tematizuje se i v rozporu mezi autobiografickým, konfesijním charakterem románového děje, jehož smyslem je objevování *odlišnosti* jako hrdinovy identity, jeho *nepatřičnosti* v nej-různějších lidských společenstvích (rodině, škole, smyslném životě, církvi, filozofii, a národním životě), a mezi neosobní povahou autorské perspektivy, která proces hrdinova hledání identity záměrně distancuje. Není to však jen vypravěčská strategie, která brání zjednodušenému chápání synekdochičnosti jako nahrazení společenského makrosvěta mikrosvětlem hrdinova prožívání. Jde spíše o tematizaci rozporu mezi komunikativním významem jazyka jako *cizí*, osvojené řeči a mezi jeho významem *expresivním*, jako vyjádřením subjektivního nebo kolektivního (národního) prožívání a cítění. Jak upozornili Baronová a Bhattacharya tento rozpor má určitou

analogii i ve vztahu angličtiny k původnímu jazyku Irů, gaelštině, považovaném jejich obrozenci za citový výraz národní povahy.⁴¹ Joyce se v *Portrétu* odvrací od pokusů obrozenců vzkrísit gaelštinu jako národní jazyk a nechává hrdinův život vyústit ve snahu ukout "v duševní kovárně... nestvořené svědomí svého národa." Této formulaci, která jako by naznačovala synekdochický vztah hrdinova vnitřního světa a národního vědomí však předchází věta: "Pomilonté jdu prožít skutečnost..."⁴² naznačující, že hrdinovo prožívání nemá rys výjimečnosti, že je ve skutečnosti, podobně jako osvojený komunikační jazyk, záležitostí nesčetných, opakovaných dějů. Co je skutečně výjimečné, je vědomí nahodilé tvořivosti jazyka, které ničí hrdinův pocit identity i jazykové sounáležitosti s národem: "...těkal pohledem od jednoho náhodného slova k druhému a tupě žasl nad tím, jak se z nich potichu vytrácí vlastní význam, až ho kdejaký všední nápis na obchodě omračoval jako zaklínadlo a duše v něm stářím skomírala, jak odcházel uličkou mezi hromádkami mrtvého jazyka. Z mozku mu odtékalo vlastní jazykové povědomí a crčelo do samotných slov..."⁴³ "Jinakost" v *Portrétu*, ale i v *Odysseovi* a v *Plačkách za Finneganem* (Finnegan's Wake, 1939) je tedy především příznakem synekdochičnosti uměleckého jazyka, v němž se subjektivita - jako významový a komunikační jev, nikoli jako pouhý projev subjektu hrdiny, autora či čtenáře - stává výchozí hodnotou pro vyjádření dějinnosti ("svědomí národa") v románovém světě.

Na rozdíl od *Portrétu umělce v jinošských letech*, který se soustřeďuje na formování jednotlivce a změnu uměleckého přístupu ke společenství (v tomto ohledu je *Portrét* svébytnou inverzí *Bildungsromanu*), vrací se *Odysseus* k hlavní problematice regionalistického románu, totiž k figuraci společenství v jeho dějinnosti. Joyce zde vstřebává Vicovo pojetí mytologie jako "poetické historie", namířené proti racionalistickému pojetí dějin jako kauzálního procesu i proti pojetí mýtu jako "pokřiveného", fantazijního odrazu reality. Dějinnost pak nachází v jakési nové "univerzálnosti" subjektivního jazyka, který si je schopen znovu osvojit existující mýty i literární texty v jejich obecném i lokálním významu. Přitom je však Joyce hluboce ovlivněn Vicovou analýzou

" vnitřní dějinnosti lidských institucí", takže se v *Odysseovi* partikulární a regionální nikdy zcela nerozpouští v univerzálním. Časoprostorová a hodnotová struktura společenství se v *Odysseovi* prezentují jako vytvořené subjektivním uměleckým jazykem, jazykem, který má autentičnost individuálního pohledu na svět a zároveň působí dojem univerzálnosti mytického vědomí: "Tyto husté písčiny, toť přílivem a větrem navátá řeč...Najely tady na břeh galéry Lochlanů slídících po kořisti a krvavě rudé přední zobce se zaryly do cínově zpěněného příboje...V parném odpoledni ztroskotal na pláži houf vorvaňů...A tu se...přihnali mužičci v kytlich, moji předkové, s kuchacími noži... Hlad, mor, řeže. Jejich krev je ve mně, jejich žádostivost se ve mně vzdouvá. Já jsem mezi nimi chodil po zamrzlé Liffey, já přeběhlík mezi sršícími, pryskyřičnými ohni. Já s nikým nemluvil: a nikdo nemluvil se mnou."⁴⁴ Důležitou vlastností vnitřního monologu v *Odysseovi* je, že ruší jednoznačná vyjádření hrdinova nebo vypravěčova subjektu, ať jde o autostylizaci, hlas, hledisko či perspektivu, a tak uvolňuje tvořivé možnosti subjektivního mytického jazyka, jeho schopnost figurovat v univerzálních "znacích" kosmického bytí lidské společenství v jeho individuálních i všeobecných rysech. Romantická představa, že poezie je subjektivním čtením univerzálního "písma" přírody, je v Joyceově tvůrčím gestu *dekonstruována*: místo subjektivního čtení "znaků" vytvořených "rukama Universa" (morem a větrem) tu zaujímá univerzální, leč přesto zcela subjektivní *psaní*, které rekonstruuje život společenství z historických významů jednotlivých lokalit i z individuální fantazie ztvárňující podněty "životních sil" (*Vicův* termín *connatus*).

Podívejme se blíže, jak tato synekdochická figurace vypadá. V práci *Epická geografie: Odysseus Jamese Joyce* ukázal Michael Seidel, že mytické pojetí Joyceova románu nevychází ani tak z *fabule* homérského mýtu nebo ze *syžetové výstavby* eposu (v obou případech jde u Joyce o parodii, o záměrné ironické distancování mytické předlohy), nýbrž z časoprostorové struktury mytického světa. Původní název knihy měl být *Odysseus v Dublinu*, přičemž přenesení časoprostorové a hodnotové struktury světa *Odysseje* (na Seidlově modelu lze roz-

lišit dvě řady *existenciální a kulturně historickou*⁴⁵, táhnoucí se Středomořím od severozápadu na jihovýchod a zpět) do empirické reality Dublinu lze chápat jako opakování prvotního procesu mytizace, který je podle Vica pojmenováváním neznámého světa, popsáním neznámého tak, že připomíná známé. Dublinský místopis, jenž - jak bylo patrné v *Dubliňanech* - ztratil svůj samozřejmý kulturní význam, autentickou spojitost se životem společenství, dostává tímto způsobem univerzální smysl. Do krajnosti je tento postup doveden v předposlední epizodě *Itaka*, v níž se banální detaily Bloomova příbytku, manželství, vzpomínek i setkání se Štěpánem Dedalem stávají neobyčejně, až vesmírně důležitými.

Tento mytizační postup však netematizuje individuální vědomí autorského subjektu, nýbrž tvořivost uměleckého jazyka především v oblasti tematické a stylové výstavby vyprávění. V závěrečném Mollyině monologu je tato subjektivní a přesto univerzální tvořivost metaforicky pojmenována přirovnáním k podvědomým asociacím. Důležité však je, že i zde se osm sáhodlouhých Mollyiných vět vztahuje k určité prostoročasové struktuře, k "lokality" hrdinčina těla, které jsou zároveň opěrnými body mytické kosmografie.⁴⁶ V epizodě *Odrazné skály* se polyfonní obraz života města vymaňuje z logiky prostorových vztahů (k jednotlivým událostem dochází nejprve na sever a na jih od řeky Liffey) a posléze i z jednoznačně určeného vývoje hodnotových řad.⁴⁷ Souvislost fragmentárních výjevů tu zprostředkovává již jenom "stříhová" technika vyprávění, navozující simultánnost jednotlivých výjevů. Tato technika má však ještě, jak upozorňuje Eco, vztah k mytickému myšlení. Jde totiž o postup, který Claude Lévi-Strauss nazval *bricolage*, "rekonstrukci formy z částí již neexistujících forem".⁴⁸

Ve svém důrazu na mytickou transformaci autentické reality místního společenství Joyceův *Odysseus* ještě nepřekračuje rámec poetiky regionalistického románu. Přesahuje jej teprve důslednou subjektivací mytického myšlení a Vicovy "poetické historie", Alternativou k domácí moci církve a útlaku cizího státu se Joyceovi jeví svobodný rozvoj literatury jako umění, které je schopno v tvořivosti uměleckého

jazyka překonat individuální a regionální omezenost a neautentičnost.⁴⁹

Je však pravda, že jak *Portrét*, tak i *Odysseus*, kladou zásadní otázku po umělecké autentičnosti regionálního tématu v metaforické podobě subjektivní identity a generační kontinuity. V *Odysseovi* se to týká Štěpánova uměleckého charakteru a jeho vztahu k estetické alegorii irského obrozeneckého hnutí (pozdně romantickému platonismu) i k univerzalistické racionální filosofii reprezentující evropské kulturní dědictví (Štěpánův aristotelismus a tomismus). Samostatnost světa umělcova díla je zde pojata jako základ umělcovy osobnosti a tematizována jako složitá jevištní iluze: V deváté epizodě *Charybda a Skylla* je rozvíjena metafora umělce jako *herce* Shakespeara, představujícího na londýnském jevišti ducha otce, jenž mluví k Hamletovi, ale přitom vyjadřuje city ke svému skutečnému synu Hamnetovi, který zemřel v rodném Stratfordu. Tato složitá mytická metafora kombinuje prostorové vztahy tematizované v regionalistickém románu (centrum - periférie) a vztahy časové a hodnotové reprezentované generační kontinuitou. Jejím smyslem není jen distancovat realitu uměleckého díla od základních životních vztahů (analogií vztahu otce a syna v Shakespearově případě je vztah syna k mrtvé matce v *Odysseovi*), nýbrž zpochybnit dějinnost v životě společenství zakládající se na zjednodušeném chápání tradice jako souvislosti generací. Důležité je, že tato metaforicky pojatá souvislost zahrnuje u Joyce i vztah místního společenství k "jinému" reprezentovanému velkým světem a Londýnem jako mocenským centrem impéria. Proti Shakespearovi, jehož životní dráha směřovala z periférie do centra, z venkovského Stratfordu do Londýna, od "jinošského věku" mýtu (narážky na Venuši a Adónise v souvislosti se Shakespearovým vztahem k Anne Hathawayové) k divadelní iluzi, vede metaforická trajektorie Štěpánova života z centralizovaného prostoru tehdejší irské národní kultury na jeho jazykovou periférii, z níž však je možný kontakt s univerzálním světem mýtu.

Ve Štěpánově vážném filozofickém hloubání, v jeho potlačené smyslovosti a nedostatku humoru (hravý paradox Oscara Wildea se pro něho stává scholastickým problémem) je však

naznačena jednostrannost přístupu, který v partikulárnostech hledá vždy onu univerzální *entelecheiu* "podobu podob".⁵⁰ Zá- tímco toto tvůrčí hledání *modernistického* umělce ztrácí díky své orientaci na Štěpánovu subjektivitu vztah ke konkrétnímu - místnímu a národnímu - životu, představuje neosobní proud jazyka, v němž se rozpouští Bloomova identita, svým způsobem již *postmodernistický* korektiv ke snahám o estetickou transc- endenci regionálního světa. *Regionalismus* a *modernismus* jsou tedy v hlavním Joyceově díle těsně spojeny v diskursu, jehož smyslem je *možnost* a zároveň *iluzivnost* estetické transcendence lokální a partikulární povahy národního živo- ta. Tato souvislost ukazuje zejména na nepřesnost pojmu *mo- dernistický* a na nepřesvědčivost s ním spojených představ o univerzalitě uměleckého díla a estetické transcendenci ob- jektivní reality. V literárněhistorickém smyslu pak ozřejmu- je vývoj, v němž se časoprostorové a hodnotové vztahy cha- rakterizující dílčí, lokálně důležitý románový typ mohou stát podstatnými i pro díla považovaná za základ všeobecné tradice literatury 20. století.

Poznámky

¹ Touto problematikou se nedávno - na konferenci *Critical Theory in the 1990s. The Way Ahead* (Literární teorie v devadesátých letech: cesta vpřed), konané 18. - 22.9.1989 na University of Wales v Cardiffu - zabýval i renomovaný britský teoretik a kritik Frank Kermode. V příspěvku "Between the Acts: the and now" (Mezi akty: tehdy a nyní) analyzo- val z tohoto hlediska tématické a stylistické rysy, jakož i podmínky vzniku posledního románu Virginie Woolfové.

² Uveďme některé nejdůležitější studie: D.T.Torchiana, *Backgrounds for Joyce's Dubliners*, Boston, Allen and Unwin 1986. Dominic Manganiello, *Joyce's Politics*, Boston and Lon- don, Routledge 1980. I.B. Nadel, *Joyce and the Jews. Culture and Texts*, London and Basingstoke, Macmillan 1989. J.J.Cope,

Joyce's *Cities. Archaeologies of the Soul*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press 1981. Michael Seidel, *Epic Geography. James Joyce's Ulysses*, Princeton, Princeton University Press 1976. Maurice Harmon (ed.), *The Irish Writer and the City*, Totowa, N.J., Barnes and Noble 1984.

³ V příručce k Joyceovu povídkovému cyklu *Dubliňané* (*Dubliners*, 1914) upozorňuje Patrick Rafroidi na Joyceův dopis bratru Stanislausovi, v němž se autor pokusil vymezit svůj vztah k domácímu regionalismu. Ve sbírce povídek Seumase O'Kellyho (?1875 - 1918) *U proudu řeky Kilmeen* (*By the Stream of Kilmeen*, 1906) kritizoval Joyce idealizaci postav, morální teovitost i styl. Přitom však neodmítal "obrozenské" poslání autora (O'Kelly se zejména po své předčasné smrti v boji proti odpůrcům strany Sinn Fein stal hrdinou irského národního hnutí), ale nepřijímá nostalgický pohled na venkovský život. (Patrick Rafroidi, *James Joyce: Dubliners*, London and New York, Longman 1984, s. 14 - 15). O'Kellyho regionalismus, jenž na rozdíl od regionalismu skotského daleko více zdůrazňuje keltskou mytologii a folklór, byl Joyceovi nepřijatelný pravděpodobně i svým pojetím vztahu mytického světa a každodennosti. V pozdější O'Kellyho povídkové sbírce *Killmeenský skřítek* (*The Leperchaun of Killmeen*, 1920) je patrná snaha vytvořit iluzi folklórního společenství žijícího v současnosti. Na tom se podílí i styl, který je místy až křečovitou imitací oblíbeného žánru irské lidové slovesnosti *seanacai* (lidového vyprávění, "skazu"). Reference k lidové mytologii s u O'Kellyho často mechanicky prolínají s narážkami na duševní svět současného venkovana, jehož součástí již mytologie dávno přestala být.

Poněkud složitější je Joyceův vztah ke tvorbě jiného irského autora, jejíž část je též možno označit za regionalistickou. Jde o George Moora (1852 - 1933) a jeho povídkovou sbírku *Pole neorané* (*The Untilled Field*, 1905). Na rozdíl od O'Kellyho klade si Moore, podobně jako Joyce, základní otázku irské národní identity. Řada povídek odehrávajících se na venkově je rámcována symbolickým podobenstvím o neúspěšných snahách sochaře a kněze najít v uměleckém díle,

plastice Madony, kontinuitu minulosti a přítomnosti (irského románského umění a současného života. Podle Roberta Velche se díky tomuto symbolickému rámci stává prostor uměleckého díla "neoraným polem" irského vědomí. Mooreova symbolická metafora má určité funkční podobnosti s Joyceovými figurami v *Dubliňanech*, kde je rovněž kladena otázka identity národního společenství. (Robert Velch, ed., *The Way Back: George Moore's The Untilled Field and The Lake*, Dublin, Wolfhound Press 1982, s. 76.

⁴ Nejpodrobnější monografií o této vývojové fázi skotského regionalismu je práce Thomase D. Knowlese, *Ideology, Art and Commerce. Aspects of Literary Sociology in the Late Victorian Scottish Kailyard*, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis 1983. Jak ukazuje Knowles, na přelomu století se skotský regionalistický román a povídka stávají masovým komerčním artiklem s velkou čtenářskou obcí v Anglii, Kanadě a USA. Zde také *kailyard* ovlivnil pozdější vývoj amerického regionalismu *local color*. (Knowles, c. d., s. 66 - 97).

⁵ Počátkem našeho století vycházely například v Ottově Anglické knihovně v překladu Josefa Bartoše romány tehdejšího významného skotského regionalisty J.M.Barrieho *Malý farář* (*The Little Minister*, 1891) a *Sentimentální Tommy* (*Sentimental Tommy*, 1896). Bartoš rovněž přeložil (spolu s F.Žilkou) povídky Barrieho současníka se spřízněným literárním programem, Iana Maclarena (vl.jm. John Watson), *Drumtochtské obrazy* (*Beside the Bonnie Brier Bush*, 1894).

⁶ Pojem *dějinnost* chápeme v nejobecnějším smyslu, který vyjádřil Edmund Husserl v *Krizi evropských věd*: "přítomný živý kulturní útvar" (Husserl uvádí nejobecnější příklad lidského poznávání, ale zároveň také projektování světa - příklad geometrie) "je tradice a současně něco tradujícího". K jeho pochopení nestačí uvažovat o vnější kauzalitě nebo vycházet z indukce, nýbrž "mít, byť i 'implicitně', vědomost o jeho dějinnosti." "Každá explikace a každý přechod od ozřetelnosti k ozřejmění" (tedy, v podmínkách románového tvaru, od časoprostoru k hodnotové struktuře) "není nic ji-

ného než historické odhalení. Bytostně samo v sobě je to něco historického, co bytostně a nutně nese v sobě horizont své historie. Ovšemže se tím zároveň říká, že veškerá kulturní přítomnost chápaná jako totalita "implikuje" veškerou kulturní minulost v neurčité, ale strukturálně určené obecnosti." Historický svět je podle Husserla "dějinný jen skrze vnitřní dějinnost jednotlivců a jejich vnitřní dějinnost je spjata s vnitřní dějinností jiných osob žijících v společnosti." (E. Husserl, *Krise evropských věd*, přel. Jan Patočka, Praha, Academia 1972, s. 401 - 403).

⁷ E. Husserl, *c. d.*, s. 386 - 390, 408 - 409, 72 - 75. Dějinnost v tomto pojetí předpokládá určité absolutní apriori, "prapůvodní historický smysl", avšak tento smysl je v protikladu k jiné apriorní matematické představě kauzality založené na "kauzálním zákonu", která obepíná veškerou přírodu i předvědecký přirozený svět našeho života jako určitý "ideový šat". Podobně apriori lze spatřovat i v Heideggerově (a Patočkově) konceptu "otevřenosti" jako "bytostné zvláštnosti" člověka, jako možnosti "aby se mu jsoucno...ukázalo samo od sebe, t.j. bez zprostředkování něčím jiným." Ale "otevřené chování", směřující k takovému odhalování jsoucna, "je vždy v pohybu...a rozpadá se co do smyslu v různé pohyby částečné. Pouze "jeden z nich je zaměřen na téma otevřenost, zjevnost, odhalování a jeho tradice. ... Teprve vyšetření a pochopení vzájemných vztahů všech těchto pohybů by dalo obraz toho, co je přirozený svět, svět lidského života." Vedle toho Patočka explicitně kritizuje Husserlovo pojetí světa života jako "invariantu", stojícího v protikladu ke koncepcím moderní matematické přírodovědy a jiným "obrazům světa". (Jan Patočka, *Kacířské eseje o filosofii dějin*, Praha, Academia 1990, s. 25, 28, 30).

⁸ H. White, *Tropics of Discourse*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press 1978, s. 205: "...teorie metaforické transformace slouží [u Vica, *M.P.*] jako model pro teorii autotransformace lidského vědomí v dějinách." Odkazy výše jsou ke s. 103 - 104 citované Whiteovy práce. White zde hlavně parafrázuje Lévi-Straussovo *Myšlení přirodních*

národů a známou Mannheimovu práci *Ideologie a utopie* (Ideologie und Utopie, 1936). Důležitou přípravnou prací je Whiteovo studium tzv. realismu v dějepisectví 19.století (v Micheletových, Burckhardových, von Rankeových a de Tocquevillových spisech) v knize *Metahistorie. Historická imaginace v Evropě 19.století* (Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press 1973, s. 133 - 230). Zde formuluje White poprvé svou typologii historiografických žánrů, které vytvářejí určitou "metahistorickou" rovinu, existující "nad" rovinou faktografické informace. Původním Whiteovým cílem bylo ukázat, že tzv. realistické dějepisectví usilující o nezkreslené podání faktů je do jisté míry podobně "metahistorické" jako např. Hegelova filosofie dějin, neboť působení obou žánrů není založeno na zprostředkování pouhých faktů, nýbrž na vysvětlení jejich hlubšího významu, jež je možné pouze ve figurativním jazyce. Zatímco v jazyce filosofie dějin je tato figurativnost zjevná v pojmosloví a metodologii a je formalizovaná pomocí abstrakce, v historickém textu zůstává pod povrchem a projevuje se hlavně v působení *stylu* ("rétorických" prostředků) na čtenářovo vědomí. (Srv. H. White, *Tropics of Discourse*, s. 107 - 115).

⁹ H. White, *Tropics of Discourse*, s. 216. Metaforičnost Vicova pojetí historie spočívá podle Whitea zejména v tom, že jeho teorie transformace jazykových figur (metafory, metonymie, synekdochy a ironie) slouží jako model pro vztahy vědomí k jeho předmětům a zároveň pro zachycení dynamiky proměn vědomí v čase.

¹⁰ H. White, *Metahistory*, s. 328. Podle Whitea má jak Hegelova, tak i Marxova dialektika historie formu dramatického konfliktu.

¹¹ M.M.Bachtin, *Román jako dialog*, přel. Daniela Hodrová, Praha, Odeon 1980, s. 352 (kurzíva *M.P.*).

¹² *Tamtéž*, s. 353.

- 13 H. White, *Tropics of Discourse*, s. 206.
- 14 A. Preminger, ed., *Princeton Handbook of Poetic Terms*, Princeton, Princeton University Press 1986³, s. 144.
- 15 H. White, *Tropics of Discourse*, s. 207.
- 16 Název *kailyard* uvedl do skotské literatury jeden z autorů tohoto žánru, duchovní Ian Maclaren (vl.jm. John Watson). Jde o reminiscenci na lidovou nebo ohlasovou píseň "Na naší zahrádce roste bílá růže", kterou v 18. století upravil Robert Burns. V době vzniku *kailyardu* kolovala tato píseň spíše v košilatých verzích, líčících morální prohřešky, k nimž docházelo za keřem.
- 17 C. Craig, "Myths Against History: Tartanry and Kailyard in Nineteenth Century Scottish Literature", in: Colin McArthur (ed.), *Scotch Reels*, London, British Film Institute 1982, s. 8.
- 18 J. Mali: "Mythology and Counter-history: The New Critical Art of Vico and Joyce", in: D. P. Verene, ed., *Vico and Joyce*, Albany, SUNY 1982, s. 32 - 38. Mali cituje Joyceovu poznámku, že Vicovy teorie "musel přijmout pod tlakem vlastních životních situací" a dále ukazuje, že Joyce viděl ve Vicově "hledání nové vědy způsob života blízce příbuzný vlastnímu zápasu o nové slovesné umění."
- 19 U. Eco, *The Middle Ages of James Joyce: The Aesthetics of Chaosmos* (Opera Aperta, 1962), Hutchinson Radius 1989, s. 33 - 40.
- 20 Vedle těchto institucí měl však *kailyard* daleko širší základnu zejména v pastorační práci kněží skotské Svobodné církve (Free Church), která se roku 1843 odštěpila od skotské presbyteriánské církve ve jménu fundamentalismu a koncem století se pokoušela působit na své věřící také světskými prostředky. K nim patřila kromě literatury rovněž žurnalistika: vedle již zmíněného časopisu měli "kailyardis-

té" značný vliv v glasgowském týdeníku *Christian Leader* a v Londýně založili další časopis s názvem *British Weekly*, který podtrhoval širší kulturní orientaci *kailyardu*, a rovněž magazin *Woman at Home* zaměřený na ženy a domácnost, v němž dominovaly sentimentální povídky Annie C. Swannové, plné romantických klišé.

²¹ Pozdější Barrieho dílo, představované zejména wildeovskou komedií *Chlapík Crichton* (Admirable Crichton, 1901) a báchorkou pro děti *Peter Pan* (1904), tvoří čestnou výjimku.

²² Sociologické aspekty *kailyardu* zevrubně zkoumá citovaná monografie T.D.Knowlese, *Ideology, Art and Commerce*.

²³ Craig, *c. d.*, s. 14.

²⁴ Podle Knowlese nebyl "profil skotské národní politiky na konci 90. let minulého století zdaleka jasný". Politickou neurčitost skotského programu se Maclaren snažil překonat důrazem na takřka ekumenickou snášenlivost (zahrnující dokonce i katolicismus) a ideály praktického křesťanství, které byly ve zjevném rozporu s nesnášenlivými postoji většiny kalvinistických církví a sekt. Srv. T. Knowles, *c. d.*, s. 176, 171 - 175.

²⁵ Viz např. G. Shepherd, "The Kailyard", in: D. Gifford (ed.), *The History of Scottish Literature, vol. 3, Nineteenth Century*, Aberdeen, Aberdeen University Press, s. 313. Shepherdová zde cituje známou kritiku *kailyardu* z pera George Blakea, významného autora skotského dělnického románu 20. a 30. let, uvádějící i pro jiné přístupy typický kontrast velkoměstských "slums" a rurální idylky a hodnotící postoje autorů *kailyardu* k realitě skotského života jako "národní infantilitu".

²⁶ V případě hrdiny *Malého faráře*, duchovního Gavina, je to vzdělání spolu s pevným morálním postojem k životu, v případě Kate Carnegieové je to hrdinčin původ, slučující

v sobě tradici katolického - tzv. "jakobitského" - odboje proti Angličanům a novodobou loyálnost k britskému impériu. Kate je "dcerou z jakobitské rodiny, vychovanou romantikou vojáckého života, [která] se usadí v neužším kruhu skotského venkovského společenství - lépe bychom si mohli představit zdomácnělou orlici, zoboucí před stodolou společně s drůbeží." Ian Maclaren, *Kate Carnegie and Those Ministers*, London, Hodder & Stoughton 1896, s. 348 - 349. Ironická metafora - orlice zoboucí na dvorku mezi drůbeží - je tu prostředkem metonymické identifikace "malého" světa *kailyardu* s "velkou" národní a imperiální historií. Hrdinčin otec je zasloužilý britský generál.

27 Pojmů "jinakost" a "jiné" zde používáme v souladu s filozofickými úvahami francouzského fenomenologa Emmanuela Lévinase. Viz např. jeho práci *De Dieu qui vient à l'idée*, Paris, Vrin 1982, s. 17 - 33, v anglickém překladu "Ideology and Idealism", in: Seán Hand, ed., *The Levinas Reader*, Oxford, Basil Blackwell 1989, s. 235 - 248. Pro názornost citujeme: "Jinakost absolutně jiného není jen nějaká podivnost jeho podstaty, existuje ve společné rovině s podstatnými odlišnostmi, do jejichž oblastí zasahuje. ... Jiné není zvláštním případem, jiným druhem, nýbrž původní a počáteční výjimkou ze řádu. Není tomu tak proto, že Jiné je něčím novým, co "vytváří prostor" pro vztah transcendence. Je to proto, že odpovědnost za Jiné je transcendencí v tom smyslu, že může být něco nového pod sluncem." (*The Levinas Reader*, s. 245)

28 *The Levinas Reader*, s. 245 - 246.

29 Viz C. McArthur, "Scotland and Cinema: The Iniquity of the Fathers", in *Scotch Reels*, s. 42 a dále. Význačnými adaptacemi byly třeba film *The Little Minister* (Malý farář) z roku 1934 nebo snímek *Beside Bonnie Brier Bush* (U krásné plané růžičky) natočený ještě v době němého filmu.

30 Pojem "sémantické gesto" použil a definoval Jan Mukarovsky. V práci *Kapitoly z české poetiky I*, Praha 1948 jej

charakterizuje jako způsob organizovanosti díla v "dynamic-kou jednotu!", "od nejjednodušších prvků k nejobecnějšímu ob-rysu (s. 120). Zároveň definuje Mukařovský sémantické gesto ve svých *Studiích z estetiky* (s. 100) jako "konkrétní, niko-li však kvalitativně predeterminovanou sémantickou intenci", kterou "nelze pojmenovat ... významovou kvalitou" díla; "mů-žeme toliko ukázat, jakým způsobem se pod jeho vlivem sesku-pují jednotlivé významové prvky, počínaje nejzjevnější for-mou a konče celými tematickými komplexy."

³¹ Viz M. T. Reynolds, "The City in Vico, Dante and Joy-ce", in *Vico and Joyce*, s. 116. Reynoldsová upozorňuje na souvislosti mezi pojetím města jako prototypu celé společ-nosti u sv. Augustina, v Dantově *Božské komedii* a Vicově *Nové vědě*. Na 10. epizodě *Odysea* "Odrazné skály" ukazuje Joyceo-vo pojetí města jako "morální vize historie", ale zároveň jako určité kompozitní bytosti, která je podobně jako jazyk a dějiny lidským výtvozem a je v neustálé interakci se svět-skou a duchovní mocí.

³² J. Joyce, *Dubliňané*, přeložil Aloys Skoumal, Praha, Odeon 1988, s. 235.

³³ Místo staršího překladu, který používá Skoumal, ci-tujeme výstižnější překlad vydaný Ekumenickou radou církví roku 1989. Anglický text rozvíjí svůj význam od slova "gene-ration", označujícího rozmnožování (potomstva i majetku), ale zároveň též jednu *generaci*, jednu dobu, jeden cyklus v dějinách lidstva. *Synechdochický význam*, který je v českém překladu poněkud zúžen, implikuje v anglickém originále vztah mezi dynamikou jazyka a morální vizí historie.

³⁴ D. Torchiana, *c. d.*, s. 266.

³⁵ Viz D. Manganiello, "Vico's Ideal History and Joyce's Language", in: *Vico and Joyce*, s. 197 - 203. Pojme-nování cizího světa se podle Vica děje procesem metafori-zace, při němž "člověk ve své nevědomosti ze sebe dělá prin-cip vládnoucí vesmíru." "Podobně jako paměť vybírá i jazyk

určité události, aby je uchoval, ne však tolik podle jejich vlastního významu, nýbrž podle dojmů, které zanechávají ve vědomí národa." (*tamtéž*, s. 199). Synekdochičnost však u Joyce nahrazuje metaforičnost, stejně jako individuální jazyková tvořivost běžnou irskou variantu angličtiny.

³⁶ P. Rafroidi, *James Joyce: Dubliners*, s. 23.

³⁷ Podobného aspektu si všiml Lévinas ve svém eseji o Proustově *Hledání ztraceného času*: "V tomto smyslu je Proust básníkem sociální skutečnosti, který však nezobrazuje dobové mravy. Cit vyvolaný uvažováním o citu je zcela obsažen jen v této reflexi. Místa a věci vzbuzují tento cit, který existuje prostřednictvím jiných (*les autres*): Albertiny, autorovy babičky, jeho dřívějšího já. Vědět, co dělá Albertina, co vidí, nebo kdo vidí ji, není zajímavé samo o sobě jako poznatek, ale je nekonečně zajímavé díky její fundamentální cizosti, cizosti, jež se vysmívá poznání." Emmanuel Lévinas, *L' autre dans Proust, Deucalion*, 2 (1947), s. 120. Citováno z anglického překladu v *The Levinas Reader*, s. 163.

³⁸ U. Eco, *c. d.*, s. 23 - 27, 29. Romantickou koncepci epifanie jako extáze umožňující postihnout věčné podstaty v proudu nestálých jevů, které tvoří realitu, v záblescích "vnitřního zraku" (imaginace), přejal Joyce od anglického secesního kritika Waltera Patera, ze závěru jeho *Studii o historii renesance* (*Studies in the History of Renaissance*). Tento romantický platonismus se potom v *Portrétu umělce v jinošských letech* pokouší sloučit s tomistickým aristotelismem, který chápe krásu jako vyzařování (Joyceův výklad tomistického pojmu *claritas*), jež je objektivní vlastností "věci".

³⁹ J. Joyce, *Portrét umělce v jinošských letech*, přel. Aloys Skoumal, Praha, Odeon 1983, s. 203 - 204.

⁴⁰ *Tamtéž*, s. 208.

charakterizuje jako způsob organizovanosti díla v "dynamic-kou jednotu!", "od nejjednodušších prvků k nejjobecnějšímu ob-rysu (s. 120). Zároveň definuje Mukařovský sémantické gesto ve svých *Studiiích z estetiky* (s. 100) jako "konkrétní, niko-li však kvalitativně predeterminovanou sémantickou intenci", kterou "nelze pojmenovat ... významovou kvalitou" díla; "mů-žeme toliko ukázat, jakým způsobem se pod jeho vlivem sesku-pují jednotlivé významové prvky, počínaje nejzjevnější for-mou a konče celými tematickými komplexy."

³¹ Viz M. T. Reynolds, "The City in Vico, Dante and Joy-ce", in *Vico and Joyce*, s. 116. Reynoldsová upozorňuje na souvislosti mezi pojetím města jako prototypu celé společ-nosti u sv. Augustina, v Dantově *Božské komedii* a Vicově *Nové vědě*. Na 10. epizodě *Odysea* "Odrazné skály" ukazuje Joyceo-vo pojetí města jako "morální vize historie", ale zároveň jako určité kompozitní bytosti, která je podobně jako jazyk a dějiny lidským výtvozem a je v neustálé interakci se svět-skou a duchovní mocí.

³² J. Joyce, *Dubliňané*, přeložil Aloys Skoumal, Praha, Odeon 1988, s. 235.

³³ Místo staršího překladu, který používá Skoumal, ci-tujeme výstižnější překlad vydaný Ekumenickou radou církví roku 1989. Anglický text rozvíjí svůj význam od slova "gene-ration", označujícího rozmnožování (potomstva i majetku), ale zároveň též jednu *generaci*, jednu dobu, jeden cyklus v dějinách lidstva. *Synekdochický význam*, který je v českém překladu poněkud zúžen, implikuje v anglickém originále vztah mezi dynamikou jazyka a morální vizí historie.

³⁴ D. Torchiana, *c. d.*, s. 266.

³⁵ Viz D. Manganiello, "Vico's Ideal History and Joyce's Language", in: *Vico and Joyce*, s. 197 - 203. Pojme-nování cizího světa se podle Vica děje procesem metafori-zace, při němž "člověk ve své nevědomosti ze sebe dělá prin-cip vládnoucí vesmíru." "Podobně jako paměť vybírá i jazyk

určité události, aby je uchoval, ne však tolik podle jejich vlastního významu, nýbrž podle dojmů, které zanechávají ve vědomí národa." (*tamtéž*, s. 199). Synekdochická však u Joyce nahrazuje metaforičnost, stejně jako individuální jazyková tvořivost běžnou irskou variantu angličtiny.

36 P. Rafroidi, *James Joyce: Dubliners*, s. 23.

37 Podobného aspektu si všiml Lévinas ve svém eseji o Proustově *Hledání ztraceného času*: "V tomto smyslu je Proust básníkem sociální skutečnosti, který však nezobrazuje dobové mravy. Cit vyvolaný uvažováním o citu je zcela obsažen jen v této reflexi. Místa a věci vzbuzují tento cit, který existuje prostřednictvím jiných (*les autres*): Albertiny, autorovy babičky, jeho dřívějšího já. Vědět, co dělá Albertina, co vidí, nebo kdo vidí ji, není zajímavé samo o sobě jako poznatek, ale je nekonečně zajímavé díky její fundamentální cizosti, cizosti, jež se vysmívá poznání." Emmanuel Lévinas, *L' autre dans Proust, Deucalion*, 2 (1947), s. 120. Citováno z anglického překladu v *The Levinas Reader*, s. 163.

38 U. Eco, *c. d.*, s. 23 - 27, 29. Romantickou koncepcí epifanie jako extáze umožňující postihnout věčné podstaty v proudu nestálých jevů, které tvoří realitu, v záblescích "vnitřního zraku" (imaginace), přejal Joyce od anglického secesního kritika Valtera Patera, ze závěru jeho *Studii o historii renesance* (*Studies in the History of Renaissance*). Tento romantický platonismus se potom v *Portrétu umělce v jinošských letech* pokouší sloučit s tomistickým aristotelismem, který chápe krásu jako vyzařování (Joyceův výklad tomistického pojmu *claritas*), jež je objektivní vlastností "věcí".

39 J. Joyce, *Portrét umělce v jinošských letech*, přel. Aloys Skoumal, Praha, Odeon 1983, s. 203 - 204.

40 *Tamtéž*, s. 208.

41 N. S. Baron, N. Bhattacharya, "The Limits of Language", in: *Vico and Joyce*, s. 117 - 120. Autoři citují známou scénu hrdinovy rozmluvy se starým děkanem: "Jazyk, kterým mluvíme, je nejprve jeho a teprve potom můj. Jak jinak znějí slova *domov*, *Kristus*, *pivo*, *učitel* na jeho a na mých rtech! [...] Jeho jazyk, tak běžný a tak cizí, bude mi vždycky přejatou mluvou." (*Portrét*, s. 222). Starý děkan není Ir, nýbrž Angličan.

42 J. Joyce, *Portrét umělce v jinošských letech*, s. 293.

43 *Tamtéž*, s. 210.

44 J. Joyce, *Odysseus*, přel. Aloys Skoumal, Praha, Odeon 1976, s. 50 - 51.

45 Jde o řadu Télemachova a Odysseova putování. Télemachova řada je vymezena božstvy Athénou a Próteem a společenstvími od Ithaky až do Egypta. Odysseova je určena Poseidónem a vymezena zhruba Lótofágy a Hádem. Michael Seidel, *Epic Geography. James Joyce's Ulysses*, Princeton, Princeton University Press, 1976, s. 34.

46 M. Seidel, *c. d.*, s. 239 - 246. Mollyino tělo nepředstavuje pouze "Matku Zemí", jak se uvádí v románu, ale egyptskou bohyni noci Nut, jejíž tělo, rozpjaté nad Středomořím na čtyřech "pilířích" rukou i nohou bylo vesmírnou klenbou, po níž spěl každodenně bůh slunce Ra. Ne náhodou se v Mollyině monologu spojují dva erotické zážitky: s Bloomem u Dublinu, a s Mulveyem v Gibraltaru. Tím je znovu konotováno přenesení mytického časoprostoru do lokality, která však již není vymezena v empirické realitě, nýbrž v proudu jazyka.

47 Cesta jezuity Conmeeho, představujícího místní duchovní autoritu i model společenství založený na minulosti a feudálních tradicích, má svůj protiklad v průvodu místodržitele, reprezentujícího cizí světskou moc v přítomnosti, v realitě společenství jako atomizovaných jedinců, jejichž vztahy k moci jsou určeny jen zájmy a prospěchem.

48 U. Eco, c. d., s. 10.

49 Srv. D. Manganiello, *Joyce's Politics*, Boston and London, Routledge 1980, s. 167.

50 J. Joyce, *Odysseus*, s. 178: "Jenže já, entelecheia, podoba podob, jsem skrze paměť já, byt' v proměnlivých podobách."