

**Univerzita Karlova
Filozofická Fakulta
Ústav románských studií
Románské literatury**

Disertační práce

Mgr. Vít Kazmar

Sít' pohledů

Ironie a romantismus v díle Jorge Luise Borgese a Julia Cortázara

A Web Of Eyes

Irony and romanticism in the works of Jorge Luis Borges and Julio Cortázar

Vedoucí práce prof. PhDr. Anna Housková, CSc.

2020

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsal samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

10.3.2020

Vít Kazmar

PODĚKOVÁNÍ

Chtěl bych poděkovat své ženě, která ví proč, svému tchánovi za prvotní impuls k doktorandskému studiu, a rovným dílem Anně Houskové, za trpělivé, citlivé a velkorysé vedení.

ABSTRAKT

Práce nabízí interpretaci díla Jorge Luise Borgese a Julia Cortáзара z hlediska romantické ironie. Zkoumá původ pojmu ironie, jeho cestu od antického dramatu přes filosofický dialog až k rétorice. Těžiště práce ale spočívá ve Schlegelově pojmu romantické ironie. Několik jejích formulací slouží k interpretaci díla obou Argentinců: od sváru entusiasmumu a skepse u Borgese (litotés) a u Cortáзара (románový dialog), přechází k motivu dvojníka, poté sleduje reflexivní způsoby převážně ve španělsky psané literatuře od Cervantese až k Borgesovi s důrazem na Borgesovy inspirátory (Carlyle, Fernández, Unamuno). Interpretace se pak zaměřuje na Cortázarovy reflexivně vystavěné povídky, na heteronymy obou autorů (Morelli, Ménard), a konečně na tendenci k pohledu z výšky, k neustálému překonávání perspektivy v Borgesových povídkách a v Cortázarově románu *Model k sestrogení*, jakož i v jeho poetice založené na díle Johna Keatse.

ABSTRACT

The present doctoral thesis offers an interpretation of the works of Borges and Cortázar through the lens of romantic irony. It outlines the origin of the notion of irony from greek drama through philosophical dialogue to rhetorics. The main focus of the work is Schlegel's concept of romantic irony. Various aspects serve as a basis for the interpretation of the work of both Argentine writers in particular chapters: the struggle between entusiasmumu and scepsis in Borges (litotes) and Cortázar (novelistic dialogue), motive of the double, reflexivity in literature written in the spanish language from Cervantes to Borges, focusing on Borges' sources of inspiration (Carlyle, Fernández, Unamuno); Cortázars reflexive short stories, heteronyms of both authors (Morelli, Ménard); and finally the tendency to see the world from above, to constant transcendence of perspective in Borges' short stories and poems and in Cortázar's novel *62: A model kit*, as well as in his poetics based on the works of John Keats.

Klíčová slova: Borges, Cortázar, ironie, romantická ironie, Friedrich Schlegel, romantismus, litotés, dvojník, Cervantes, heteronym

Keywords: Borges, Cortázar, irony, romantic irony, Friedrich Schlegel, romanticism, litotes, double, Cervantes, heteronym

Obsah

Úvodem.....	6
Německá romantika aneb <i>translatio spiriti</i>	17
Kořeny ironie	22
Klam protikladu	24
Soupeřka entusiasmu.....	30
Cudnost, stručnost a odmlčení	32
Šaman v nylonových spodkách.....	38
Dvojník – vtělená ironie.....	43
Dvakrát dva Borgesové – povídka o dvojníkovi a její dvojník.....	45
Žlutá květina, Horacio a Traveler	49
Dvojník, smrtelná hrozba	52
Cesta ironie od Cervantese k Borgesovi	53
Hledání ohniska.....	60
Zalátané šaty německého ducha.....	63
Ironické mlčení.....	72
Románové muzeum argentinského Sókrata	73
Cortázar před zrcadlem a jistý pan Morelli.....	77
Morelli – psát o život proti literatuře	85
Pohyb probouzení: spáč, hráč, stvořitel, tvůrce	91
Hvězda, která neví o Velkém vozu	104
Být někdo jiný: chameleon a básník	112
Ohlédnutí: podoby ironie	118
Argumentum ichthyologicum	120
Bibliografie	122
Prameny.....	122
Literatura	125

Úvodem

Původem této práce je fascinace a tušení. Fascinace Cortázarovým a Borgesovým dílem; tušení, ve zpětném pohledu banálně pravdivé, že klíč k hlubšímu pochopení jejich textů je třeba hledat v romantismu. Pokoušel jsem se pochopit romantismus a oba autory a hledal společné ohnisko. To jsem našel v romantické ironii, která je o něco méně nepostižitelná než romantismus samotný. Zbývalo odpovědět na otázku, zda je tento souběh pouze zdánlivý, zda je plodem mého přání, nebo jestli ho lze skutečně obhájit, a především, jestli dokáže při četbě obou Argentinců přinést něco nového a cenného. Stručnou odpovědí je přesvědčené ano. Poněkud rozvláčnější odpověď se pokouší nabídnout přítomná práce. Její přesvědčivost závisí především na tom, zda jsem romantickou ironii vyložil poctivě. Neustálé napětí mezi příliš libovolnou a příliš omezenou interpretací provázelo celý její vznik. Na každém kroku jsem musel volit a pokusil jsem se nalézat vratkou, ale cennou rovnováhu.

Je ale také třeba říci, čím tato práce není, být nechce a nemůže. Pokud bude řeč o romantismu a argentinské literatuře, o romantické ironii a Borgesovi, Cortázarovi či dalších autorech, nepůjde o studii vlivu, neboť vliv je konec konců těžko prokazatelná a omezená kategorie. Lze dokázat, že určitý autor znal a studoval svého předchůdce, nicméně pokud sám nezformuluje, jaký k němu má vztah a jak hodlá využít jeho příkladu při vlastní práci, nic jiného než fakt obeznámenosti nelze dokázat. A dokonce i když se autor ke svému předchůdci hlásí, jde o důkaz značně nespolehlivý, protože působení jednoho autora na druhého je jen stěží vědomé, rozvržené a kontrolované. Proto se tato práce chce bez pojmu vlivu obejít. To však neznamená, že se nebude vztahovat k těmže skutečnostem. Často tomu tak bude. Ale pojmové zasazení bude odlišné. Mnohem více jde o souvislost, analogii, interpretaci. Ostatně i studie vlivu hledá jisté analogie, nicméně je hledí podepřít filologicky, souvislost lze ukázat a doložit spolehlivě, vliv je vždy zpochybnitelný. Při hledání souvislosti, při pokusu o čtení, interpretaci je kritériem kvalita analogie a z ní plynoucí přiměřenost výkladu a jeho plodnost. Tím se pole využitelných faktů rozšiřuje: spadá do něj to, co zkoumá studie vlivu, ale i to, co záměrně nechává stranou jako neprokazatelné. Souvislost mezi Borgesem a Schlegelem tedy nevyklučuje, že zde byl přímý či nepřímý vliv, ale neomezuje se na něj a nevyhledává jej.

Druhá důležitá poznámka se týká samého tématu ironie. Půjde zde o souvislosti mezi ironií, především v její romantické verzi, a Borgesovým či Cortázarovým dílem. Problematické je pochopitelně už určení pojmu, který je mnohotvárný, unikavý, často i vnitřně rozporný. Tomu bude určena první část práce, která představí ironii v jejích různých formách a pokusí se vyjasnit vztahy podobnosti a odlišnosti mezi těmito podobami.

Problémem je rovněž fakt, že ironie jakožto pojem funguje na vícero rovinách. Tento problém lze považovat spíše za výhodu, neboť umožňuje i celistvější a bohatší uchopení textů. Ironii lze chápat rétoricky, filosoficky (dialekticky), esteticky, dramaticky, literárně a v rámci literatury stylisticky, motivicky, formálně. Výhodou pochopitelně zůstává tato pestrost pouze za předpokladu, že rozrůznění neustále zůstává na zřeteli.

A konečně, jako vždy, je zde problém přiměřenosti: Není snad ironie tak rozsáhlý pojem, že ji lze zahlédnout všude a že tedy nemá žádnou rozlišovací schopnost? Jde o námitku velmi oprávněnou a lze na ni odpovědět následovně: Skutečnost, že lze odhalit ironii v nějakém díle téměř všude, nemusí ještě nutně znamenat chybnost přístupu a rozhodně to neznamená, že se tím dílo vyčerpává. K prvnímu bodu: všudypřítomnost může zkrátka znamenat, že je dílo ironií prostoupeno. Pokud je to prokazatelné a interpretačně plodné, není to na překážku. K druhému bodu: žádným, ani tak komplexním pojmem, jako je ironie, nelze nikdy vyčerpat skutečné literární dílo. Pokud se tedy zdá, že ironie je u Borgese všudypřítomná, zároveň ji jeho dílo vždy a všude také něčím přesahuje a překonává: jinak by nebylo dílem, ale pouhou ilustrací pojmu. Pokud lze „ironicky“ číst každý Borgesův text, neznamená to nikdy, že jej nelze číst i jinak, neznamená to, že je to čtení definitivní a vyčerpávající.

Pojem zde nefunguje jako nástroj difference. Nejde tedy o to říci, v čem je Borges ironický a v čem nikoli. Mnohem spíše jde o hledisko, a tedy o nástroj sjednocení: způsob, jak přečíst celé dílo a dát mu jednotný (nikoli však jediný) smysl.

Jedním z vedlejších cílů této práce je poskytnout soustavný, pokud možno kompletní bibliografický aparát základních textů na téma ironie.

Romantická ironie představuje také způsob, jak ukázat souvislost Borgesova a Cortázarova psaní s romantismem vůbec, jak se zamyslet nad tím, jakým způsobem se počítají k romantikům, byť v podstatně širším smyslu slova. Počítají se k nim proto, že romantismus neskončil; a romantiky jsme *jistým způsobem* všichni.

Záliba v bibliografických seznamech jakož i snaha poskytnout případným čtenářům přehledné východisko k dalšímu pátrání mě přivedly k vypracování stručného přehledu titulů na témata obsažená v mé práci. Nejde o vyčerpávající soupis, to nebylo proveditelné ani žádoucí, spíše o cosi na způsob osobní knihovny, pozvání či uvedení.

Původní, česky psaná literatura o romantické ironii téměř neexistuje. Nemáme k dispozici žádnou monografii či rozsáhlejší text, přesto se však najdou cenné kratší pasáže, kapitoly, které se romantické ironii nevěnují přímo, ale nějakým způsobem se jí týkají, a konečně také několik studentských prací.

Vůbec nejrozsáhlejším textem je kapitola z knihy *Dějiny rané romantiky* od Břetislava Horyny s názvem „Romantická ironie: předstupeň nové mytologie“. Horyna v ní stručně probírá i předromantický vývoj pojmu ironie v řecké tragédii, u Platóna a v dílech římských rétorů. Samotnou romantickou ironii pak rozebírá hlavně filosoficky a ukazuje, kolik Schlegelovo pojetí dluží Fichtově nauce o transcendentálním sebevědomí, ale také jak ji Schlegel vykládá a výrazně posouvá. K hodnotě Horynovy monografie značně přispívá rozsáhlá příloha s překlady pramenných textů, především Schlegelových fragmentů z časopisů *Atheneum* a *Lyceum* a pojednání „O nesrozumitelnosti“. Cenné jsou i převody textů Novalisových a Schleiermacherových. Kniha svým celkovým pojetím také nabízí orientaci v celkovém myšlenkovém kontextu rané romantiky, který je pro romantickou ironii velmi důležitý.

Pokud je autorovi známo, není v češtině k dispozici ani žádný překlad cizojazyčné práce o romantické ironii, existují překlady kratších pojednání či děl, která se romantické ironie nějakým způsobem týkají, ty budou uvedeny níže.

Kratší kapitoly lze nalézt v knize *Román v souvislostech času* od Vladimíra Svatoně a v monografii *Romantismus a romantismy* autorů Hrbaty a Procházky.

Studie o romantické ironii bývají často pojaty jakožto studie o ironii vůbec, mimo jiné proto, že k pochopení romantické ironie jsou její historické a filosofické kořeny téměř nezbytné. Proto zde uvádím klíčové práce o ironii bez ohledu na prostor, který věnují její romantické variantě.

Plodná reflexe ironie (a rovněž romantické ironie) začíná už v devatenáctém století, protože právě Schlegelovo nové pojetí upoutalo k tomuto pojmu čerstvý zájem a svou složitostí vybízelo k projasňujícím interpretacím. Během devatenáctého století vzniká několik významných prací: *Vorlesungen über Esthetik* (Přednášky z estetiky, 1829) K. W. F. Solgera obsahují podstatné reflexe ironie; článek anglického duchovního a historika Connopa Thirlwalla *O Sófoklově ironii* (On the irony of Sophocles, 1833) znamenal důležitý posun v interpretaci antické tragédie, ale také ironie; Thirlwall zavádí pojem tragické, respektive dramatické ironie; a konečně Kierkegaardova disertace *O pojmu ironie se stálým zřetelem k Sókratovi* (Om Begrebet Ironi med stadigt Hensyn til Socrates, 1841), hegelovsky pojatá hutná filosofická studie, jejíž těžiště spočívá v antice; Kierkegaardův vztah k romantické ironii je značně kritický, podobně jako Hegelův.

Jedinečné postavení mezi pracemi o ironii zaujímá útlá kniha Vladimíra Jankélévitche s prostým názvem *Ironie* (L'ironie, 1936, česky 2014), a to svým nelineárním výkladem, suverénním, múzickým stylem, pevnou oporou v antické filosofii, a také veskrze pozitivním

hodnocením ironie, třebaže na její nástrahy se Jankélévitch také v několika kapitolách zaměřil. Muzikologický rozhled navíc umožňuje autorovi nalézat ironii i v hudbě.

Práce Bedy Allemanna *Ironie a poezie* (Ironie und Dichtung, 1956) nabízí kritický dialog s Kierkegaardovým pojetím ironie jako absolutní negativity.

Dosud se v pracích o ironii hojně cituje také několik studií anglosaských autorů: *Slovo ironie a jeho kontext, 1500-1755* (Word irony and its context, 1500-1755, 1961) od Normana Knoxe, která navzdory svému názvu pojednává také o antice; *Střelka ironie* (The Compass of Irony, 1969) Douglase Mueckeho. Z jeho pojetí vychází práce Anne Mellorové *Romantická ironie v Anglii* (English Romantic Irony, 1980), která se zaměřuje na Byrona, Keatse, Carlyla, Coleridge, Lewise Carrolla a dospívá až k existencialismu.

Značný vliv na dnešní debatu o ironii stále mají již klasické, třebaže nepříliš staré práce dvou dalších anglosaských autorů. Prvním je Wayne Booth, autor monografie *Rétorika ironie* (The rhetoric of irony, 1974); druhým Paul de Man a jeho článek „Rétorika temporality“ (The rhetoric of temporality, 1969, česky v Zuska, V. (ed.): *Umění krása, šeredno*). Autor této práce dává přednost de Manově méně známému textu „Pojem ironie“ (The concept of irony, 1996).

Důležitým příspěvkem je monografie René Bourgeoise o romantické ironii ve Francii, *Romantická ironie* (L'ironie romantique, 1974); V této zemi byl osud ironie mnohem složitější a vliv německých myšlenek po dlouhou dobu pouze zprostředkovaný. Bourgeois, jehož text lze vnímat jako francouzskou obdobu práce Anne Mellorové, nalézá souvislosti romantické ironie s autory jako jsou Théophile Gautier, Charles Nodier, Prosper Mérimée, Gérard de Nerval, Benjamin Constant, Alfred de Vigny, Edgar Quinet, Alfred de Musset či Stendhal a rovněž s takzvaným frenetickým romantismem (Jules Janin, Pétrus Borel).

V souvislosti s osobností Friedricha Schlegela nelze pominout Ernsta Behlera, který se Schlegelovi a romantické ironii věnoval soustavně po celý svůj život a připravil také k vydání Schlegelovy pětatřicetisvazkové sebrané spisy. Jeho knihy přinášejí podrobný myšlenkový rozbor německé, tedy původní tradice romantické ironie od Schlegela až po současnost. Předností je jasný, srozumitelný výklad, který osvětluje složité téma, a přitom zachovává jeho komplexnost. Ukazuje navíc, jak hlubokou a souvislou stopu zanechaly Schlegelovy myšlenky v dílech slavnějších myslitelů (Nietzsche, Heidegger). Ironii věnoval dvě monografie: *Klasická ironie, romantická ironie, tragická ironie* (Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie, 1981) a *Ironie a moderní literatura* (Ironie und literarische Moderne, 1997) a řadu článků. Srovnatelný význam pro vyjasnění a pochopení

romantické ironie měla Ingrid Strohshneider-Kohrsová s monografií *Romantická ironie v teorii a v tvorbě* (Die Romantische Ironie in Theorie und Gestaltung, 1960).

Současná anglosaská literární věda věnuje ironii poměrně soustředěnou pozornost. Kromě monografie Lindy Hutcheonové *Ironické ostří* (Irony's edge, 2003) přinášejí originální podněty například Candace Langová, *Ironie/Humor* (Ironie/Humor, 1988), a Joseph Dane, *Kritická mytologie ironie* (The critical mythology of irony, 1991). Dane od počátku upouští od pokusu o definici a ukazuje pojem ironie skrze dějiny jeho různých podob. K pochopení myšlenkového podloží romantické ironie jsou cenné odborné studie Garyho Handwerka a Raymonda Immerwahra.

Jedna z čerstvějších monografií o ironii nese název *Poetika ironie* (Poétique de l'ironie, 2001) a jejím autorem je francouzský literární kritik Pierre Schoentjes. Práce přirozeně vychází z francouzského literárního kontextu a postupuje esejisticky: ohledáváním tématu a zkusnými definicemi dochází k přehledné a plodné typologii, hojně čerpá z konkrétních literárních děl a nabízí jak historické a teoretické pozadí pojmu, tak rozbor prostředků ironie a odlišení pojmu příbuzných. Výjimečným přínosem Schoentjesovy knihy je její velmi rozsáhlá a podrobná, tematicky řazená bibliografická část.

Nepostradatelným průvodcem po nepřehledném terénu romantické ironie se autorovi práce stal sborník *Romantická ironie* (Romantic Irony, 1989) editora Fredericka Garbera, který obsahuje kromě řady studií zaměřených na podoby romantické ironie v evropských literaturách (francouzská, portugalská, anglická, nizozemská, skandinávská, rumunská, maďarská, polská, ruská, jihoslovanská a severoamerická) také obecnější texty o romantické ironii, o její teorii a literární praxi, o její souvislosti se Cervantesem a Sternem, vyprávěním, hudbou, grotesknem či s moderním dramatem.

Původní česká literatura o romantismu je pochopitelně o něco bohatší než ta o specifickém problému romantické ironie. Cenné postřehy a mnoho bibliografických inspirací přináší již zmíněná monografie *Romantismus a romantismy*. Obsahuje kapitoly o krajině, cestopisu, groteskně či vznešenu a ukazuje, jaký význam měly tyto náměty, pojmy a žánry v romantické literatuře, především v té anglické a francouzské.

Inspirativním titulem je kniha *Eseje o německé romantice* od Kurta Krolla a Jiřího Stromšíka. Jedná se o soubor textů, které původně vyšly coby doslovy k českým překladům německých romantiků a pro toto vydání byly přepracovány. Nabízejí zasvěcený pohled do myšlenkového i historického kontextu řady autorů, mezi něž patří Novalis, Bonaventura, Tieck, Von Chamisso nebo Jean Paul.

Nejnovějším příspěvkem do české literatury o romantismu je vynikající kniha Štěpána Smolena *Sehnsucht: Úvod k romantické touze*, která na příkladu typického motivu romantické literatury živě a propracovaně ukazuje romantismus zevnitř. Práce je napsána jasně a promyšleně, má široký záběr a esejistickou lehkost.

V českých překladech je nám zpřístupněno několik kvalitních textů o romantismu. Zásadní místo mezi nimi zaujímá klasická monografie Meyera Howarda Abramse *Zrcadlo a lampa*, která velmi podrobně pojednává o proměnách poetiky v době romantismu, jejich inspiračních zdrojích a literárních ztělesněních. Až na drobné výjimky se však zaměřuje výhradně na anglickou literaturu a zcela tak opomíjí téma romantické ironie. Stejně inspirativní a podobně zaměřená je také další Abramsova práce, *Přirozený supranaturalismus* (Natural Supernaturalism), která však do češtiny přeložena nebyla.

Studie *Německá romantika* ruského literárního vědce Nauma Jakovleviče Berkovského je stylisticky i myšlenkově originálním dílem. Nabízí rozsáhlý obecný úvod, v němž se autor dotýká zásadních romantických témat a myšlenek jako je vztah k předchůdcům, především k antice, středověku a klasicismu, mýtus, pohádka, ironie atd. Druhá část knihy sestává z kapitol o jednotlivých romanticích, kde se myšlenky z úvodu dále rozvíjejí a konkretizují ve vztahu k jednotlivým dílům (Novalis, Tieck, Hölderlin, Arnim, Brentano, Kleist, Hoffmann). Berkovského text pro nás může mít ještě další hodnotu. V dnešních reflexích romantismu a romantické ironie v západní literární vědě se jeho jméno neobjevuje, přitom se úrovní a záběrem všem často citovaným dílům vyrovná, nabízí svébytný pohled a hodnotná je i literárně.

Podrobný průzkum duchovních kořenů německého romantického hnutí představuje práce Hanse Grassla *Nástup romantismu*. Je vědomě koncipovaná jako německá obdoba Viattovy práce (viz níže). Zkoumá soupeření různých duchovních hnutí (iluminismu, rosikrucianství) v druhé půli osmnáctého století, z něhož vzešly specifické impulsy pro německou přírodní filosofii, která zásadním způsobem ovlivnila i samotný romantismus. Pro čtenáře, který není již předem dobře zorientován v německých a evropských duchovních dějinách sklonku osmnáctého století, však může být dosti náročná, ba nesrozumitelná.

Spíše okrajová, ale v jednotlivostech zajímavá, je kniha Gerharda Schulze *Romantika: Dějiny a pojem*, která se vlastně pokouší o nemožné: představit na malém prostoru romantismus myšlenkově i umělecky, a to ve všech jeho hlavních národních variantách, v literatuře, hudbě i výtvarném umění. Nabízí řadu zajímavých podnětů, ale nevyhnutelně sklouzává ke zkratkovitosti, povrchnosti a mnohdy spíš dokáže připomenout obeznámenému čtenáři to, co již ví než nabídnout vstup do tématu, který slibuje.

Důležitým počinem je poměrně nedávno vyšlý výbor z Jean Paulovy nesnadné *Průpravy k estetice*, který připravilo nakladatelství Refugium Roma-Velehrad. Citlivý překlad jakož i zasvěcený doslov teologa Michala Altrichtera činí z této publikace cenný vhled do myšlení jednoho z předních představitelů německé romantiky, ačkoli ani tento text nemůže kvůli své náročnosti posloužit jako vstup do tématu. Značnou část výboru zaujímá i pojednání o komice a humoru, zahrnuta je rovněž kapitola o ironii.

Důkladné studie Reného Welleka, uveřejněné v češtině pod názvem *Koncepty literární vědy*, obsahují také rozbor pojmu romantismus, v němž Wellek hájí jeho jednotu.

Soubor studií *Romantický člověk a jeho svět* poskytuje, jak je u knih z této edice obvyklé, portrét romantické doby skrze kapitoly o jednotlivých společenských typech (lékař, kněz, revolucionář a další). Pro naši práci je nejpodněnější kapitola „Intelektuál“, která nahlíží nejen do tehdejšího myšlenkového ovzduší, ale zamýšlí se také nad podobami literatury.

Cizojazyčných prací o romantismu existuje pochopitelně nepřeborné množství. Následující výčet tedy bude nevyhnutelně jen velmi omezeným a do jisté míry i náhodným výběrem. Počítají se do něj pochopitelně i výše zmíněné tituly, jež byly přeloženy do češtiny. Zaměřuji se záměrně spíše na starší tituly, které už prověřil čas. Krom toho také dávám přednost pracím, jež se snaží romantismus uchopit jako celek.

K přemýšlení nad romantismem zásadním způsobem přispívá článek Arthura O. Lovejoye „O rozlišování romantismů“ (On the discrimination of romanticisms, 1929), v němž autor pojem romantismu problematizuje a nachází v něm několik vzájemně neslučitelných tendencí, pročež navrhuje mluvit o romantismu v množném čísle.

Přestože se jedná pouze o přepis přednášek a i sám autor dílo považuje pouze za hrubé přiblížení, přináší kniha *Kořeny romantismu* (The roots of romanticism, 1998) od Isaiaha Berlina řadu zajímavých myšlenek: k problému vymezení romantismu, jeho zdrojů, předchůdců i dědiců. Berlin připisuje významnou roli duchovnímu ovzduší pietismu, dílu Georga Hamanna a rozebírá myšlenky filosofů, již romantismus zásadně ovlivnili, ač stáli mimo něj (Kant, Schiller, Fichte). Berlin také polemizuje s Lovejoyovou myšlenkou o nejednotnosti pojmu romantismu.

Ve francouzštině byly napsány dvě dnes již klasické práce: tou první je dvousvazková monografie Augusta Viatta *Okultní prameny romantismu. Teosofie, iluminismus* (Les sources occultes du Romantisme. Théosophie, Illuminisme, 1927). Druhou pak kniha Alberta Béguina *Romantická duše a sen* (L'Âme romantique et le Rêve, 1937), pozoruhodná už svým záběrem: sleduje význam snu v myšlení a tvorbě od preromantismu přes německou romantiku až k francouzskému symbolismu.

Mezi španělsky psanými texty vyniká esej *Děti bláta: od romantismu k avantgardě* (Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia, 1974) Mexičana Octavia Paze. Autor ukazuje na četné analogie mezi romantismem a avantgardou a vykresluje tato hnutí jakožto dvě manifestace specificky moderní paradoxní estetiky „tradice zlomu“ (tradición de la ruptura). Český překlad chystá nakladatelství Malvern.

Z Itálie pochází Mario Praz, autor velkorysé studie *Tělesnost, smrt a ďábel v romantické literatuře* (La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica, 1930, v angličtině pod názvem *The Romantic Agony*); na rozsáhlých úryvcích z romantických autorů se zde zkoumá ztvárnění ústředních romantických témat: tělesnosti, smrti, ďábla. Praz byl italský anglista, takže i záběr jeho práce tomu odpovídá, nicméně bohatství materiálu a schopnost jej tvořivě vykládat činí z této knihy zásadní příspěvek. Nakladatelství Triáda připravuje české vydání této práce v překladu Jiřího Pelána.

V oblasti kritické literatury o Borgesovi a Cortázarovi panuje podobný nadbytek jako v oblasti romantismu. I zde se pokouším vyzvednout jednat základní studie a autory a jednak ty, kteří mi nejvíce pomohli zformulovat myšlenky obsažené v této práci.

Podle všeho neexistují práce, které by se výslovně zabývaly spojitostí mezi romantickou ironií a Borgesovým či Cortázarovým dílem¹, proto vycházím především z klasických textů zaměřených obecněji na poetiku těchto autorů nebo na témata, která se s nimi často pojí.

Na prvním místě je třeba zmínit jméno Jaimeho Alazrakiho, neboť je autorem základních prací jak o Borgesovi – *Verze, inverze, reverze: zrcadlo jako strukturální model vyprávění v Borgesových povídkách* (Versiones, inversiones, reversiones: el espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges, 1977), tak o Cortázarovi – *Na cestě ke Cortázarovi: přiblížení k jeho dílu* (Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra, 1994), jakož i mnoha článků zaměřených na dílčí témata (kabala, intertextualita, styl apod.). Významnými odborníky na Borgesovo dílo jsou také Daniel Balderston či Saúl Sosnowski.

Starším, ale velmi cenným textem je série rozhovorů s latinskoamerickými spisovateli, vydaná původně v angličtině a později také španělsky pod názvem *Naši krajané* (Los nuestros, 1969). Autorem je Luis Harss. Kromě Borgese a Cortázara jsou zastoupeni Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, João Guimarães Rosa, Juan Carlos Onetti, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez a Mario Vargas Llosa. Některé pojmy (například Cortázarovy „figury“) kritika rozvinula právě na základě výroků obsažených v této knize.

¹ Jedinou výjimkou je článek Alberta Giordana „La resistencia a la ironía: notas desde (hacia) los ensayos de Borges“. *Variaciones Borges*, 40, 2015, s. 99–113.

Originální sbírka esejů o Borgesovi poměrně nedávno vyšla argentinskému spisovateli Alanu Paulsovi a nese název *Faktor Borges* (El factor Borges, 2000). Pauls v ní Borgesovo dílo interpretuje na základě nezvyklých kategorií, spíše antropologických než literárních (stud, duel, předkové, detail) nebo problematizuje témata zažitá (Borgesova erudice).

Knihy Daniela Attaly *Macedonio Fernández, čtenář Quijote, s neustálým zřetelem k Borgesovi* (Macedonio Fernández, lector del Quijote, con referencia constante a Borges, 2009) se svým zaměřením asi nejvíce blíží naší práci, jejím těžištěm však není Borges, nýbrž Macedonio Fernández. Jde o soustředný text s pevnou formou, napsaný živým jazykem. Souvislost s romantickou ironií, Cervantesem, Pirandellem a Unamunem, jakož i se strukturalismem a francouzskou literární kritikou a postmoderní filosofií prozkoumává Attala originálně, inspirativně a koncentrovaně.

Nelze opomenout Borgesův vliv na postmoderní filosofii a literární teorii, zejména na tu francouzskou. Nejedná se sice o literárně kritické texty, ale dnes již i tito autoři do značné míry patří k borgesovské tradici a utvářejí představu o jeho díle. Ve Foucaultově knize *Slova a věci* slouží za důležité východisko krátký text o kartografii, na němž Foucault staví svou argumentaci o proměně reprezentace v moderní epoše. Gilles Deleuze se částečně opírá o Borgese ve své první rozsáhlejší práci *Diference a opakování*. Gérard Genette často s Borgesovými texty pracuje ve svých klasických naratologických dílech (*Figury I-III*) a dokládá na nich své teoretické koncepty. Borgesovu stopu však nalezneme v dílech takřka všech významných francouzských postmoderních filosofů i literárních kritiků (krom zmíněných u Barthesa, Baudrillarda, Blanchota, Lacana či Derridy).

Harold Bloom zařadil Borgese do svého kánonu západní literatury pouhých pár let po jeho smrti. Zásadní vliv měl Borges také na Umberta Eca. Inspirativní postřehy o Borgesově tvorbě přináší ve svých *Šesti přednáškách* Italo Calvino.

Významné práce o Juliu Cortázarovi, například *Světy a mody* (Mundos y modos, 1994) vytvořil jeho dlouholetý přítel Saúl Yurkievich.

Peter Standish se zajímá o některé Cortázarovy opomíjené a méně známé texty, například básně vytvářené společně s výtvarným doprovodem Luise Tomasella: „Un elogio del tres“ a „Negro el diez“, ale je autorem monografie o celém jeho díle a životě, *Rozumět Juliu Cortázarovi* (Understanding Julio Cortázar, 2001).

Španělský literární kritik Daniel Mesa Gancedo se už delší dobu soustavně věnuje poezii a poetice Julia Cortázara. Své závěry vyložil ve dvou monografiích: *Vznikající styl: k poetice Cortázarovy poezie* (La emergencia de la escritura: para una poética de la poesía cortazariana, 1998) a *Orfický průhled: k významu poezie Julia Cortázara* (La apertura órfica: hacia el

sentido de la poesía de Julio Cortázar, 1999). Co se na první pohled jeví jako úsilí zaměřené na spíše okrajovou oblast Cortázarova díla, je ve skutečnosti mnohem důležitější, neboť Cortázarova poetika se zpočátku utváří téměř výhradně skrze četbu poezie. Nejde navíc ani o poezii argentinskou, latinskoamerickou či španělskou; hlavními zdroji jsou básníci francouzští (Rimbaud, Mallarmé, Valéry) a angličtí (Keats, Chatterton).

Cenný materiál nabízejí také tři knihy rozhovorů s Juliem Cortázařem, s Evelyn Picón Garfieldovou, Omarem Pregem a Gonzálezem Bermejem, jakož i rozsáhlý televizní rozhovor ve španělském pořadu *A fondo*, dostupný na internetu.

V posledních zhruba patnácti letech se kromě kritické bibliografie podstatně rozšířilo i Cortázarovo dílo, ústřední místo zaujímá kompletní vydání jeho korespondence, jež čítá asi pět tisíc stran a teprve se dostává ke čtenářům i kritikům. Vycházely ale také dříve nevydané texty a rozhovory, především v souboru *Nečekané listy* (Papeles inesperados, 2009), a nedávno rovněž univerzitní přednášky z Berkeley, *Přednášky o literatuře* (Clases de literatura, 2013), a pětisvazková korespondence.

Protože spojitosti mezi romantickou ironií a moderní či postmoderní literaturou bývají občas naznačeny při pojednávání o takzvané metaliteratuře, opíral jsem se rovněž o základní texty na toto téma.

Počátek teoretizování o literatuře, která reflektuje sama sebe, snaha o hlubší pochopení této reflexe, rozlišení jejích různých podob, uchopení jejího smyslu a náčrt jejích literárních dějin lze vystopovat k práci amerického starozákonního biblisty Roberta Altera s borgesovským názvem *Částečná magie: Román jako žánr s vědomím* (Partial Magic: The novel as a self-conscious genre, 1975), k strukturalisticky laděné, důkladné analýze švýcarského literárního vědce Luciena Dällenbacha *Zrcadlené vyprávění* (Le récit spéculaire, 1977) a ke knize Roberta Scholese *Fabulace a metafikce* (Fabulation and Metafiction, 1979). Navázala na ně řada autorů, především kanadská literární teoretička a kritička Linda Hutcheon, pracemi *Narcistický narativ* (Narcissistic narrative, 1980) a *Poetika postmodernismu: Dějiny, teorie, fikce* (A poetics of postmodernism: History, theory, fiction, 1988), ale také Patricia Waugh – *Metafikce: Teorie a praxe vědomé fikce* (Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction, 1984).

Důležité příspěvky ke studii metaliterárních děl ve španělském jazyce jsou následující: Robert C. Spires – *Za hranice metafikčního modu: vývojové tendence moderního španělského románu* (Beyond the metafictional mode: directions in the modern Spanish novel, 1984), kde se zkoumá metafikce od počátků (Cervantes, Quevedo), ale s důrazem na moderní literaturu (Unamuno, Benjamín Jarnés, Gonzalo Torrente Ballester, Álvaro Cunqueiro, Juan Goytisolo,

Luis Goytisolo, Martín Gaité). Patrně první rozsáhlejší práce o latinskoamerické metafikci pochází od Cataliny Gasparové: *Básnická jaznozřivost: reflexivita a poetika v díle Roy Bastose, Cortáзара, Borgese a Menese* (La lucidez poética: autorreflexividad y poética en la obra de Roa Bastos, Cortázar, Borges y Meneses, 1991). Francisco Orejas napsal zatím nejrozsáhlejší, až encyklopedické dílo na toto téma, *Metafikce v současném španělském románu: od roku 1975 do konce století* (La metaficción en la novela española contemporánea: entre 1975 y el fin de siglo, 2003), které se sice zaměřuje na dané období, ale obsahuje shrnutí všech dosavadních teoretických prací a dějiny metafikce ve španělské literatuře od počátku až po současnost. Samuel Amago se v knize *Pravdivé lži* (True Lies, 2006) zaměřil na současné španělské autory (Rosa Monterová, Nuria Amatová, Javier Cercas, Juan José Millás, Javier Marías a Carlos Cañeque) a Catalina Quesada Gómez v rozsáhlé práci *Hispanoamerický metaromán v poslední třetině dvacátého století* (La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo veinte, 2009) po důkladném teoretickém úvodu a nástinu vývoje tohoto žánru (od Macedonia Fernández k Borgesovi a Cortázarovi) podrobně zkoumá díla Salvadora Elizonda, Josého Donosa, Ricarda Piglii a Héctora Abada Faciolinceho.

Třebaže zmíněné práce nabízejí bohaté a promyšlené úvahy, až na vzácné výjimky úplně opomíjejí fenomén romantické ironie.

Německá romantika aneb *translatio spiriti*

V duchovních dějinách se čas od času vyskytují jakási tvůrčí ohniska, mimořádně silná období a místa, jež zúročují vše, co jim předcházelo a na několik desetiletí či staletí určují myšlenkový a umělecký vývoj celého kontinentu. Myšlenková a tvůrčí ohniska se stěhují Evropou nepředvídatelně, ba rozmarně. Jedním byl dozajista Augustův Řím, kde působil Vergilius, Horatius, Ovidius a další. Jiným podobným místem se stala Florencie po založení Akademie, kde se pod patronátem Cosima de Medici sešli Marsilio Ficino a Pico della Mirandola, díky nimž vstoupil Platón znovu a plně do západního myšlení, či španělské *siglo de oro*, tedy zhruba druhá půle šestnáctého století a první půle století sedmnáctého, kde se soustřeďuje bezmála veškerá sláva španělské literatury, doba, kam patří Cervantes, Quevedo, Lope de Vega, Góngora, Calderón i Gracián, ale také svatý Jan a svatá Terezie. Není snad přehnané připočíst k těmto ohniskům i Německo na přelomu osmnáctého a devatenáctého století. Množství vynikajících umělců i myslitelů je totiž skutečně pozoruhodné. Patří sem ještě závěr Kantova života, ale především tvorba jeho významných žáků: Fichta a Schellinga, patří sem Goethe, sám dost veliký na to, aby určoval význam celé epochy, krom něho také Schiller, a pak samozřejmě romantici, Hoffmann, Novalis, Hölderlin, Jean Paul, Tieck, Brentano, Kleist, a také bratři Schlegelové. Mladší z nich, Friedrich, se stal tvůrcem pojmu romantické ironie, který měl dalekosáhlý význam, protože dokáže vystihnout důležité rysy, jimiž se vyznačuje podstatná část moderní literatury až do současnosti.

Německá romantika časově spadala vjedno s takzvaným výmarským klasicismem, jehož předními představiteli byli Goethe a Schiller, a členové obou hnutí spolu byli v živém vzájemném vztahu. Výsledky jejich práce v následujících letech podstatným způsobem ovlivnily umělecké i myšlenkové klima v celé Evropě: Coleridge dobře znal Schellingovu filosofii a zapracoval ji do své poetiky,² anglicky hovořícímu světu představil řadu klíčových německých autorů Thomas Carlyle, veliký obdivovatel Goethův, podobný most vystavěla do Francie paní de Staël, ale myšlenky německých romantiků pronikaly i do jiných zemí: po celé Evropě se četly berlínské přednášky Augusta Wilhelma Schlegela, dobře je znal například Puškin. Měřítkem síly je právě schopnost ovlivňovat a podněcovat, ne pouze podněty přijímat a zpracovávat.

Pro vznik a rozmach rané romantiky mělo zásadní význam duchovní a politické prostředí, v němž vyrůstala velká většina jejích čelních představitelů. Francouzská revoluce, moc a

² Srv. Marcel, Gabriel. *Coleridge et Schelling*. Paris: Aubier-Montaigne, 1971.

expanze stavěly rozdrobené a slabší Německo do méněcenné pozice národa hledajícího svou identitu. Spirituálně vévodil téměř celému Německu protestantismus ve své pietistické variantě, podstatný vliv měla však i tradice německé mystiky, především Jakob Böhme. Německý pietismus tvoří „nejmohutnější hnutí novějších německých duchovních dějin. Bez něj by nebyl myslitelný Hamann, Herder, Goethe či Kant, ani jejich pokračovatelé – romantika a idealismus.“³ Pietismus byl specifickou variantou protestantismu. Jeho dějiny sahají do poloviny sedmnáctého století a svým nabádáním k příkladnému životu, důrazem na laickou zbožnost, pečlivé studium Bible a setkávání v užším kruhu věřících reagoval na původní protestantskou teologii, již vnímal jako příliš dogmatickou. „Vyznačoval se důrazem na duchovní život, opovržením k učenosti, opovržením k rituálu a formě, opovržením k pompéznosti a obřadnosti, a obrovským důrazem kladeným na konkrétní vztah konkrétní, trpící lidské duše s jejím stvořitelem. (...) Nastalo cosi jako útěk k hloubce.“⁴ A právě niternost, uzavření se do sebe, obírání se vlastním já, subjektivitou a jejím dobrodružstvím, mocí i tragikou, charakterizuje do značné míry i německou romantiku.

V této době kromě značného množství zásadních příspěvků do filosofie, literatury, estetiky a teologie vznikly překlady několika kanonických děl západní kultury. Friedrich Schleiermacher vypracoval kompletní překlad Platónova díla, Johann Heinrich Voss převedl do němčiny *Iliadu* a *Odyseu*, A. W. Schlegel přeložil značné množství děl Williama Shakespeara a Ludwig Tieck přinesl vůbec první úplný překlad románu, jehož si německá romantika velmi vážila: Cervantesova *Quijota*.

Pro romantiky byl *Quijote*, spolu s Goethovým *Vilémem Meisterem*, takřka ideálním románem. Bylo v něm vše, čeho si považovali:⁵ zdánlivá neuspořádanost skrývající organický řád, arabeska, střet ideálního a reálného, střídání a mísení žánrů, mnohotvárný styl, hojnost vypravěčských perspektiv, hloubka, nejednoznačnost, nehotovost, humor a pochopitelně také ironie. „Na Cervantesově románě lze výtečně doložit, jak chápali svět raní romantikové; to, co v *Donu Quijotovi* interpretují, jsou oni sami.“⁶

A Cervantes, respektive *Quijote*, je také místem, z něhož lze zahlédnout souvislost mezi německou romantikou a pozdější španělsky psanou literaturou, neboť každý literát

³ Heer, Friedrich. *Evropské duchovní dějiny*. Přeložil Martin Žemla. Praha: Vyšehrad, 2000, s. 559.

⁴ Berlin, Isaiah. *The roots of romanticism*. Princeton: Princeton University Press, 2013, s. 43. U cizojazyčných prací jsou všechny překlady mé vlastní.

⁵ Berkovskij, Naum Jakovlevič. *Německá romantika*. Přeložila Růžena Grebeníčková. Praha: Odeon, 1976, s. 100–109.

⁶ Tamtéž, 109.

španělského jazyka je, stejně jako romantici, Cervantesovým žákem.⁷ V *Quijotovi* si lze povšimnout i romantické ironie a tak ji lépe pochopit a rozeznat u autorů, kteří na něj odpovídali. Jedním z nich byl bezesporu i Borges (u Cortázara je situace komplikovanější, na něho Cervantes působí spíše Borgesovým prostřednictvím). Romantická ironie tedy může být pojítkem mezi Cervantesem, romantikou a Borgesem.

Přestože byl pojem ironie přítomen v rétorické a filosofické tradici po celý středověk i novověk, podstatná změna v jeho chápání nastává až rokem 1797, kdy Friedrich Schlegel publikuje sto dvacet sedm fragmentů v časopise *Lyceum*. Stojí tak u zrodu romantické ironie, která je značně komplikovaným pojmem už proto, že Schlegelův styl má daleko k systematickosti a věcnosti antických rétorů.

Zrádné je již ono přízvisko *romantická*, třebaže zrovna na tom Schlegel nemá žádnou vinu. Až na několik výjimek totiž hovoří vždy jen o ironii, adjektivum se vžilo až později. Zdánlivě podružný detail může v chápání tohoto pojmu pomoci. Schlegel mluví o ironii a nemá tím na mysli ani literární program (ačkoli ironii hodnotil kladně, a tedy o ni i usiloval a cenil si jí u svých současníků), ani literárně historickou kategorii. Ironie je rys, který lze rozeznat jak u staré, tak u současné literatury, a lze v ni doufat a očekávat ji u literatury budoucí, takže lze říci, že v sousloví *romantická ironie* musíme slovo *romantická* chápat jako označení okamžiku, kdy byl tento nový pojem formulován, nikoli jako označení nové praxe. Ironii lze u Schlegela brát nanejvýš jako pojem literární kritiky, jako estetickou kategorii, i když ani to není přesné, protože se neomezuje pouze na literaturu nebo pouze na umění. Autoři, které Schlegel v souvislosti s ironií zmiňuje, tvoří poměrně nesourodou skupinu, jejíž složení však může o ironii leccos vypovědět: čelní postavení zaujímá Shakespeare a Cervantes, zmiňován je však i Sterne, Diderot, Ariosto, Petrarca nebo dokonce Pindaros. Romantická ironie tedy není závislá na romantismu a můžeme ji nacházet u řady pozdějších autorů.

Další potíží je fakt, že formulací *romantické ironie* je vícero a jejich souvislost není snadno postřehnutelná.⁸ Navíc se kromě Schlegela do diskuse o ironii připojila řada jeho současníků (hlavně Novalis a Jean Paul), přičemž každý z nich chápal ironii odlišně. Důležitým a nepochybným faktem zůstává, že Schlegel uvedl ironii také do literárního, tedy estetického

⁷ Jedním z nejdůslednějších byl španělský prozaik Gonzalo Torrente Ballester. Srv. Poláková, Dora. *Cervantesovo dědictví v moderním španělském románu. Dílo Gonzala Torrente Ballestera*. Praha: Filozofická fakulta, 2009.

⁸ Srv. Horyna, cit. dílo, s. 164: „U Schlegela samého lze nalézt nejméně tři zřetelně odlišné projekty ironie.“ V dalším výkladu však nspecifikuje, které tři projekty to jsou. Ačkoli je obtížné různé formulace smysluplně propojit nebo jednoznačně oddělit, skutečností zůstává, že ironie prošla u Schlegela během krátké doby výrazným vývojem.

kontextu. Rozšířil totiž její dosah ještě dále a v souladu s romantickým světonázorem, který si libuje v mísení kategorií a rozostřování hranic, ironie náleží jak filosofii, tak poezii, jak literatuře, tak životu, stává se gestem vztaženým k celku. A právě z hlediska pojmu celku a absolutna se lze pokusit o předběžné uchopení tohoto nesnadného jevu. Dá se totiž říci, že romantická ironie vyvěrá jednak z touhy nějak uchopit celek a zároveň z vědomí, že v dané historické, společenské a existenciální situaci toho nelze dosáhnout jinak než *nepřímo*. Kurt Krolop ve svém eseji o Novalisovi píše:

Princip takzvané „romantické ironie“ není ve své podstatě ničím jiným než permanentním odkazem na nekonečno, absolutno, na celek – odkazem, jímž se všechno jednotlivé odhalí jako jednotlivé a jako takové je „anihilováno“, obráceno v nicotu; – nejdůkladněji tehdy, jestliže předstírá, že reprezentuje nekonečno, tj. že ho „zpřítomňuje“.⁹

Důležité je právě slovo „odkaz“, k absolutnímu se pouze odkazuje, skrze zdůraznění relativity relativního. Nepřímost romantická ironie sdílí se svou variantou rétorickou. Podobným směrem se vydává Petříček:

Důraz se klade právě na „reflexivní“ ráz doby, tj. na nevyhnutelně zprostředkovaný vztah k jednotě, původu, absolutnu. Známa romantická ironie takto chápe i vztah k nekonečnu, který je možný právě proto, že je zprostředkován vědomým „rušením“ konečnosti, což je akt, jímž se názor otevírá směrem za zrušené či ironií suspendované konečné. (...) Romantická ironie není rétorická figura, nýbrž charakterizuje postoj k jazyku: v mluvě se řečené ruší, aby se slovo stalo poukazem mimo sebe.¹⁰

Možná by se dalo říci: mimo svůj sjednaný význam, protože slovo vždy poukazuje mimo sebe. Romantická ironie navíc necharakterizuje pouze postoj k jazyku, nýbrž ke světu, respektive ke všem jednotlivostem. „Vyjma života a světa v celku je pro romantickou ironii každá skutečnost relativní.“¹¹ Romantická ironie tedy není ani pouze dílčím rysem romantismu samého a není ani čímsi dobovým, protože se v ní „mnohé z romantismu shrnuje a (...) předznamenává i mnohé z toho, co bude po romantismu následovat.“¹²

⁹ Krolop, Kurt – Stromšík, Jiří. *Eseje o německé romantice*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, s. 27.

¹⁰ Petříček, Miroslav. „Romantická inspirace mezi naivním a sentimentálním“. In Fischerová, Sylva (ed.). *Původ poezie*. Praha: Argo, 2006, s. 227.

¹¹ Berkovskij, cit. dílo, s. 46.

¹² Tamtéž, s. 71–2.

Tyto výroky o romantické ironii jsou výstižné a přesně vystihují její celkové gesto, nicméně k podrobnějšímu proniknutí do Schlegelovy představy o ironii nejlépe pomůže pozorně se začíst přímo do fragmentů, které jí věnoval. Z této četby snad vyvstane prokreslenější obraz.

Ještě předtím je však zapotřebí alespoň zběžně osvětlit původ ironie, mimo jiné proto, že Friedrich Schlegel byl znalcem a obdivovatelem antické, zejména řecké literatury a filosofie, a jeho myšlení je v mnohém záměrnou aktualizací antické filosofie a poetiky, jejím přesazením do myšlenkového rámce Schlegelovy doby, tedy na konec osmnáctého století a do filosofie německého idealismu.

Kořeny ironie

Etymologické, rétorické, filosofické i literární kořeny ironie spočívají v antickém Řecku.¹³ Čistě filologicky lze ironii vymezit peloponéskými válkami, dříve výraz *εἰρωνεία* doložen není.¹⁴ Odvozen je od substantiva εἶρων, které označovalo určitý charakterový typ. *Εἶρων* (slovo i postava) se vyskytuje pouze v řecké komedii, v tragédii i vysoké poezii chybí. Samotné εἶρων pak pochází ze slovesa εἶρω,-ειν, které původně znamenalo mluvit, vypravovat, ale i tázat se.

Když se výraz *εἶρων* poprvé objevuje u Aristofana, označují se jím lidé nedůvěryhodní. Krom užití jakožto adjektiva je ale *εἶρων* také dramatickým typem, komickým hrdinou, který vítězí za pomoci lsti, a proti němuž obvykle stojí ἀλαζών, jedinec vychloubačný.

U Platóna je *eiróneia* zásadní, podobně jako v komedii se však spíše uplatňuje, než aby se vymezovala a promýšlela. Pojem sókratovská ironie je pozdější a postavy v Platónových dialozích nespojují slovo *eiróneia* přímo se Sókratovou dialektickou metodou kladení otázek a hledání pravdy. Z hlediska dějin ironie je podle Schoentjese také výjimečné pozitivní hodnocení ironie. To ale není jednoznačné a splývá s hodnocením Sókrata. V *Symposionu* (216d-217a) je přirovnán k sošce Siléna, která je zvenčí ohavná, avšak uvnitř skrývá poklady; předstírání, povrch, zjevnost samy o sobě nemohou být hodnoceny kladně, získávají svou cenu teprve v kontrastu k tomu, co je skryto, neboť cestu k pravdě otevírá právě předstírání, které má být odhaleno a překonáno.

Podobně dvojnásobná jsou také Sókratova prohlášení o vlastní nevědomosti a s nimi spojený postoj, který zaujímá v rozpravě: postoj nepoučeného tazatele, jenž se chce od druhých něco cenného dozvědět. Vzhledem k Sókratově jednoznačné převaze v závěru dialogů máme důvod označit jeho původní pozici za předstírání. Zároveň však Sókratovo vítězství často dokládá, že jeho spoluřečníci žádným skutečným věděním nedisponovali, což jim Sókratés pouze ukázal. Předvedl tak, že se od něho vlastně zásadně neliší, nanejvýš tím, že oni o své nevědomosti nevědí. Z tohoto hlediska se zase Sókratova nevědomost jeví jako ryzí. Sókratovská ironie se dá tedy chápat jako jistý postoj, do jisté míry inscenovaný: předstíraná nevědomost, která slouží jako východisko metody filosofického tázání – dialogu.

¹³ V tomto pokusu o stručný nástin antických dějin ironie vycházím zejména ze Schoentjese, Jankélévitche, Horyny a Boreckého.

¹⁴ Horyna, cit. dílo, s. 161.

Ironie se zde ale s předstíráním úzce pojí, čímž se zakládá důvod pro její pozdější odmítání, zvláště v křesťanském kontextu.

Aristotelés pracuje s pojmem *eiróneia* v *Etice* a v *Rétorice*. V *Etice* je mu jednou z dvou krajností, mezi nimiž se nachází žádoucí střednost, pozice opravdové ctnosti, pravdivosti ohledně hodnoty sebe sama. Druhou krajností je v tomto případě *ἀλαζονεία*, vychloubačnost. A lze říci, že pojem *eiróneia* vznikl s Aristotelem, to on jej zařadil do filosofického slovníku; od Sókratovy ironie činné se přechází k ironii coby k pojmu, a je podstatné, že se tak stalo v etickém kontextu, etické hodnocení je obsaženo v původu pojmu a i v budoucnosti bude etický aspekt od ironie jen zřídka zcela oddělen. Aristotelés *eiróneiu* připouští, není však pro něj v žádném případě mravním ideálem, spíše možným řešením specifické situace, která vylučuje všeobecně žádoucí postoj střednosti. V takovém případě je *eiróneia* přípustnější než *alazoneia*; když už někdo svou skutečnou hodnotu neukáže (ať už záměrně či z neschopnosti), je eticky přijatelnější podcenit nežli přecenit.

Ani v *Rétorice* není *eirón* vnímán jako jedinec chvályhodný, ba naopak, svým chováním dává najevo pohrdání, je třeba se mu pro jeho pokrytectví vyhnout, neboť nikdy není zřejmé, jak se zachová. Na jiném místě Aristotelés zařazuje *eiróneiu* mezi žerty, přičemž ji hodnotí jako vhodnější pro svobodného muže, neboť spočívá ve výsměchu sobě samému, na rozdíl od *βωμολοχία*, jež se zaměřuje na druhé. Ani zde ale nejde o pouhou rétorickou figuru, nýbrž o postoj, což souhlasí se zařazením pojmu v *Etice*.

Pochybná pověst ironii provází i nadále. Démostenés ji v řeči *O nepoctivém vyslanectví* vykreslil jako zatajování politických schopností za účelem zbavení se zodpovědnosti, tedy předstírání s jednoznačně nekalým úmyslem. Ani Theofrastos nenalézal pro *eirona* mnohá slova chvály. Třebaže je *eiron* vzdělaný a nenápadný, je rovněž pyšný, je to podvodník a mystifikátor „člověk, kterého nelze přimět k tomu, aby cokoli učinil nebo se jasně vyjádřil“.¹⁵

Anaximenés z Lampsachu v *Rétorice pro Alexandra*, tradicí připisované Aristotelovi, jako první ironii zcela vyděluje coby rétorickou figuru¹⁶ a zdržuje se etického hodnocení. Anaximenés je důležitý také tím, že patrně jako první ironii spojil s pojmem protikladu, a založil tak dlouhou myšlenkovou tradici.

Z velmi stručného náčrtu řeckých pozic vysvítá několik důležitých závěrů: ironie už při svém formování v antice prošla řadou kontextů: od komedie, přes filosofii a etiku až k rétorice; byla však ve většině případů bytostně spjata s chováním, nešlo tedy s výjimkou Anaxiména čistě o rétorickou figuru. Rétorika však byla natolik významnou součástí

¹⁵ Horyna, cit. dílo, s. 162.

¹⁶ Schoentjes, Pierre. *La poética de la ironía*. Madrid: Cátedra, 2003, s. 67.

veřejného života, že rozlišovat mezi způsobem chování a způsobem mluvy je obtížné. Proto byla ironie od začátku hodnocena eticky, nikdy zcela kladně, nanejvýš dvojznačně. A konečně, významově nejbližším označením, které můžeme uvést, je předstírání, třebaže jeho pohnutky a cíle mohou být rozdílné a rozdílně hodnocené. Předstírání k ironii patří, ale předstíráním je i mnohé, co nelze ztotožnit s ironií: lež, mystifikace, lest... Jako ironie, i předstírání je dvojznačné, protože je nemůžeme označit za špatné samo o sobě.

Klam protikladu

Není přehnané tvrdit, že římským převzetím pojmu ironie se jeho dějiny zastavují na alespoň patnáct století. Po celou pozdní antiku, středověk a novověk bude kromě Aristotela výuce rétoriky vévodit Cicero a Quintilianus. Veškeré pojmy, ironii nevyjímaje, budou tradovány v jejich interpretaci. Římané chápou ironii mnohem rétoričtěji, ale na podstatnější rys poukazuje Schoentjes: „Tuto změnu přístupu bychom neměli podceňovat. Zatímco pro Řeky zůstával *eirón* podezřelým, Cicero a celé pozdější římské myšlení jej obdivují.“¹⁷ Zatímco vymezení ironie se dlouho neměnilo, její pozitivní hodnocení pohanský Řím nepřezilo. Interpretace pochopitelně začíná již překladem a pokud římstí autoři nepoužívají řeckého pojmu, překládají jej slovem *dissimulatio*, jehož hlavním významem je právě předstírání.

Quintilianus v *Základech rétoriky* (IX, ii, 44-51) již ironii řadí také k rétorickým figurám, avšak nejen to. Rozlišuje ji jako figuru, respektive tropus, pokud je izolována na jeden výraz. Krom toho však hovoří ještě o dvou schématech,¹⁸ jedno označuje ironii coby tón celé věty či promluvy, druhé pak ironii jako postoj, jenž zasahuje člověka celkově. Ve všech třech případech ji ale charakterizuje řeč, která vyslovuje protiklad toho, co má vyjádřit.

Vymezení ironie na jeden jediný výraz, izolovaně, spadá v jedno s jejím vymezením čistě rétorickým. Nicméně¹⁹ rozlišení rétorické roviny a roviny postoje je do jisté míry nemožné, protože jedno použití ironie zbarvuje své okolí, větu, případně celou řeč. Takto se ironie

¹⁷ Tamtéž, s. 70.

¹⁸ Rétorická terminologie může být nepřehledná nejen svou bohatostí, ale také proto, že se v ní často mísí původní řecké pojmy s jejich latinskými převody. V řečtině se rozlišuje mezi *tropy*, které nějak pozměňují běžný význam slov, a *schematy*, která jsou pouze zvláštními způsoby, jakými je myšlenka vyjádřena. Hranice mezi tropem a schematem nemusí být vždy ostrá, ostatně nejen ironie bývá často řazena ve svých různých podobách do obou kategorií. Schemata se později často označovala také slovem *figury*. Občas se ale za *figury* považovala jak *schemata*, tak *tropy*.

¹⁹ Srv. Borecký, cit. dílo, s. 30: „Ambiguitu mezi komplexním výrazem postoje a formálním způsobem řečnické figury si [ironie] zachovává dosud.“

pokoutně šíří z jednoho slova a může snadno zasáhnout rozsáhlejší území. Důvodem je pochopitelně důvěra (respektive podezřívavost a ostražitost) čtenáře či posluchače, která zde hraje zásadní roli. Přirozeným postojem je věřit doslovnosti a připouštět výjimky. Ty mohou být různého druhu, kromě ironie sem patří řada figur a také lež.²⁰ Pokud se výjimky množí, postoj se snadno změní v přirozenou nedůvěru; nikdy se ale nemůže obrátit v prosté převrácení významu. Neboť užívá-li někdo ironie často, každý jeho výrok může být ironický – ale nemusí. Stanovit ironii hranice je dříve či později obtížné nejen pro čtenáře či posluchače, ale i pro samotného mluvčího či autora. Převahu pak nemá ironik nad posluchačem, nýbrž ironie nad oběma. Ironii nelze ovládnout, nejistoty se nelze zbavit. Nemluvě o situaci, kdy autor vynáší soudy o ironičnosti svých slov – i ty mohou pochopitelně být ironické, *ad infinitum*. Závrať z ironie není ničím výjimečným, bytostně k ní patří, stejně jako nekonečno (respektive nekonečný regres).

Pouze hodnocení ironie podléhá v období mezi římskými rétory a romantismem změně, neboť křesťanství k ní kvůli její dvojznačnosti a zrádnosti, kvůli její příbuznosti se lži, zaujímá značně rezervovaný postoj. Teoretické vymezení zůstává stejné: jde o rétorickou figuru (či schéma), která vyslovuje myšlenku pomocí jejího opaku, respektive haní skrze chválu, či naopak.

A tak třebaže praxe od antiky až po novověk neustává a stále přináší nová díla,²¹ filosofické reflexe se ironii dostane až v německé romantice, která ji uchopí radikálně nově, bohatě, složitě a přisoudí jí důležité místo ve svém světovém názoru. Ve vztahu k ironii je mezi filosofií a literaturou patrná hluboká propast:

Řečnická tradice ustrnula na mnoho dalších staletí v římsky vymezeném kontextu teorie. (...) Přesto na výrazu ironie dále ulpíval prvotní význam lstivého klamu, posměchu, předstírání, pokrytectví a především povrchnosti. Brzy začala být spojována s urážkou; pro Dionýsa z Halikarnassu nebo pro Strobaia je využití

²⁰ Srv. Hutcheon, Linda. *Irony's edge*. New York: Routledge, 1994, s. 63. „Říkat jednu věc a mít na mysli jinou je společné lži a ironii“. Podstatný rozdíl spočívá v tom, že ironie má adresáta, nemá nikdy zmást každého, naopak, musí v sobě obsahovat možnost rozpoznat ji jakožto ironii. Cílem lži je naopak přesvědčit každého.

²¹ Výčet stojí za ocitování, Borecký uvádí Chaucera, Villona, Marota, Bocaccia, Folengovy *Maccheronee*, Rabelaise, pikareskní román, Johanna Fischarta, Montaigne, Erasma, v baroku Tassoniho, Braccioliniho, Scarronova *Typhona*, Butlerova *Hudibrase*, v Německu Kortumovu *Jobsiadu*. Zjemnění spatřuje v klasicismu, v Boileauově *Chrámovém pulpitu*, u Drydena (*MacFleckney*), v Popeově *Dunciádě* a *Ukradené kadeři*, v Německu ve Wielandově *Oberonovi* a později výrazné zosřnění v osvícenství u Voltaira, Diderota a Swifta. Viz Borecký, cit. dílo, s. 30–32.

ironické figury závažnou urážkou spolubesedujícího člověka a znevážením filosofie. Smích je mor a ras vážné filosofie, ironie kostižer, jenž zničí každou její oporu. Slušný filozof s ironiky nemluví.²²

Než se vrátíme k romantické ironii, podívejme se na tento římsky vymezený kontext blíže. Poctivější zamyšlení nad rétorickou ironií má smysl mimo jiné proto, že ostatní, komplexnější formulace ironie nejsou naprosto odlišné, jen propracovanější, širší, hlubší, spletitější ve svých vymezeních a projevech, rétorickou ironii v sobě však už vždy obsahují jakožto základní princip a jsou bez ní hůře pochopitelné. Rétorická ironie bývá považována v porovnání s ironií sókratovskou a romantickou za nezajímavou, zjednodušenou, ba ochuzenou, ale je to oprávněné jen zčásti; příklady jsou triviální a definice prostá. Jejich důsledky však nikoli; obsahuje totiž dva složité pojmy: protiklad a význam.

Protiklad je pojem značně problematický; v jazyce často neplatí, že protiklad je právě jeden, nebo se jedná o skupinu zaměnitelných synonym. Už u Aristotela nalezneme rozlišení čtyř druhů protikladů.²³ opak, kontradikci, relativní protiklad a privativní protiklad; rétoři ale toto rozlišení neberou v úvahu. Snadno si lze ověřit, že některá slova mají protikladů více (a pomáhá nám volit pouze kontext) a u jiných zase není protiklad na první pohled zřejmý nebo zkrátka neexistuje z podstaty věci. Jednoznačnost a mechaničnost pohybu od protikladu k protikladu se tak vytrácí. Od doslovného významu se otevírá prostor potenciálně širší, a tedy i bohatší a nejednoznačnější. To částečně zachraňuje tento pojem ironie před schematičností a koneckonců i před nudou.

Schoentjes upřesňuje, že s rétorickou ironií se většinou nepojí protiklad ve významu obecně, ale úžeji protiklad v *hodnocení*.²⁴ To už je ovšem snaha sladit definice, které zmínku o hodnocení zdaleka vždy neobsahují, s triviálními příklady ironie.

Strukturalismus ukázal, že na pojmu protikladu lze postavit celou lingvistiku; i v moderní době se rozlišují různé druhy protikladů, z těch, které mohou najít uplatnění v ironii, lze poukázat alespoň na dva: gramatický a lexikální. Gramatický je méně komplikovaný, neboť je přísněji formalizovaný. Lexikální protiklad skýtá výše zmíněné riziko: může zcela chybět, nebo nemusí být jediný, záleží tedy na interpretaci. Ačkoli samozřejmě existují jednoznačné případy, vnímání lexikálních protikladů je individuální, i u zdánlivě jednoduchých pojmů už

²² Horyna, cit. dílo, s. 163.

²³ Behler, cit. dílo, s. 38. Aristotelés probírá pojem protikladu ve třetí knize *Kategorií*.

²⁴ Schoentjes, cit. dílo, s. 74.

dochází k potížím: je protikladem dobrého špatné, nebo zlé? Je protikladem sladkého hořké, či slané? Je protikladem starého mladé či nové?

I kdyby byl protiklad jednoznačný, naskýtá se ještě jeden problém. Jako by se zde mlčky předpokládalo, že interpretace ironie spočívá v jakémsi nahrazení významu protikladem. Ironický výrok by se tak rovnal svému neironickému protikladu. Cítíme však, že tomu tak není. V jazyce vždy záleží na formě. Ironie říká obojí, respektive vyslovuje doslovné a poukazuje k protikladu. Zaznívají vlastně významy dva, dostávají se do rozporu, ale i do rozhovoru, doplňují se a násobí. Ironie rozeznává vícehlas, v němž se jednotlivých partů mohou ujmout různé instance. Doslovnosti případně role satiricko-parodická, protiklad odkazuje k ideálu; nebo platí doslovnost a zároveň protiklad, akorát každé na jiné úrovni, takže nedochází k logickému rozporu. Ironie je mnohotvárná a její definici lze udržet v čisté a jednoznačné podobě nanejvýš jako popis neomezenějších příkladů, tedy když se omezuje na jediné slovo a haní chválou či naopak a také když pomíneme její vícehlas: tím ale míjíme téměř vše.

Jakmile rétorická ironie překročí pojem protikladu a rozsah jediného slova, stává se rafinovaným náznakem, způsobem, jak rozšiřovat rozestup mezi řečí a významem; řeč pak slouží pouze jako nespolehlivé a přibližné návěstidlo, které především sděluje: „ne toto, co říkám, ale *něco jiného*“ nebo „nejen toto, ale *také něco jiného*“.²⁵ Tak se ironie stává *alegorií*, ovšem pouze v etymologickém smyslu. Skutečná alegorie se zakládá na vztahu podobnosti mezi vysloveným a zamýšleným, ztělesňuje ideje, kdežto ironie naopak většinou staví na vztahu odlišnosti. Na rozdíl od alegorie postrádá ironie ve svých jednotlivých případech jakoukoli oporu v tradičním repertoáru významů, tam, kde alegorie může spoléhat na topos, ironie nabízí pouze kontext; když se odehrává, nemá tradici.²⁶

Protiklad je složitý pojem, s významem je situace ještě komplikovanější, ale obdobná. Převrácení významu je jednoduché jedině v případě, že si nejen ponecháme pojem protikladu, ale že navíc význam dokážeme přesně uchopit, to však zdaleka není samozřejmé ani běžné. Narážíme na stejnou potíž jako u protikladu. K ilustraci rétorické ironie lze snadno uvést prostinké věty jako: „Dnes je ale krásně“. Co si však počít s odstavcem, promluvou, ba dokonce celou knihou či osobností prosycenou ironickým duchem, tedy s dvěma Quintilianovými schématy? Jen jednoznačné výroky mohou být jednoznačně převráceny.

²⁵ Borecký, cit. dílo, s. 30: „Ironii lze charakterizovat jako umění říci něco, aniž by to bylo skutečně vysloveno.“

²⁶ Pokud ironii vymežíme volněji jako figuru, která chce poukázat na něco jiného než je doslovný význam, stává se figurou, respektive schématem *par excellence*. Jako by v sobě shrnovala princip figury vůbec. Důležitým rysem ironie je její téměř naprostá nezávislost na formě. Ironie není vidět. Je *duchovní*.

Hledání významu textu a reflexe tohoto hledání patří k nejkompexnějším otázkám, jaké se na Západě kdy pokládaly a řešily, přičemž množství odpovědí, jejich pestrost, propracovanost a subtilnost v rozlišování ukazují, jak hluboký a nesnadný problém význam představuje. Zaslouhuje si stručnou odbočku.

Hermeneutika, tedy obor zkoumající porozumění slovu, jeho podmínky, možnosti, hranice, ve své prehistorii sahá až do pozdní antiky; ke stoické snaze sladit četbu mýtů s racionálním, materialistickým světovým názorem, která vedla k interpretaci alegorické; k patristice, jež rozvíjela nauku o výkladu k porozumění nejasným místům v Písmu, rozřešení rozporů, k harmonizaci Starého a Nového Zákona a k účelům překladu. Z patristického prostředí vzešla velmi životná myšlenka o mnohosti významů, kterou středověk převzal jakožto alegorii. Na počátku křesťanského středověku už Augustin vyzdvihuje moc alegorické řeči (*De doctrina christiana*, kniha 2, kap. 6), na jeho vrcholu Dante v epištole Cangrandovi rozlišuje čtyřerý význam Písma a potažmo i svého vlastního díla. Zatímco ironie se traduje ve zjednodušené verzi, teorie významu vzkvétá.

Nové aktuálnosti nabývá hermeneutika (již s tímto názvem) během reformace a dalšího vrcholu dosáhla právě v období německé romantiky, u Schleiermachera. Přes pestrost přístupů lze říci, že významy, lépe řečeno třídy významů, se rozlišují vždy dva: doslovný a přenesený. Další dělení už jsou jen druhy přeneseného významu. Neustálé napětí mezi doslovným významem a jeho různými alternativami musí být zvažováno při každém výkladu především u právních, náboženských a uměleckých textů. Lze namítnout, že tyto hlubiny se ironie netýkají, ta přece vychází z doslovného významu, ať už je význam přenesený sebevíce spletitý. Ano, ale je třeba rozeznat jedno od druhého. Stačí také pomyslet na ne zcela zjevnou skutečnost, že i význam pojmů „doslovný“ a „přenesený“ a jejich vzájemný vztah se v čase proměňuje.²⁷

Lze také namítnout, že řeč je téměř vždy více, vždy něco jiného než pouhá doslovnost, že propast mezi slovem a významem, mezi literou a duchem, je samou podstatou jazyka. Ano, ale nic to nemění na skutečnosti, že tato propast může být různě široká; právě ironie na ni neustále upozorňuje, ironie není snahou smířit slovo a smysl, naopak, stupňuje jejich rozdíl při vědomí nemožnosti takového smíření. Ironik ví, že jazyk může nanejvýš naznačit, málokdy označit, že jazyk je méně barva než odstín (jak chtěl Verlaine), ví to a přistupuje na

²⁷ Barfield, Owen. *The Rediscovery of Meaning and other essays*. Wesleyan University Press, 1977. Kap. „The meaning of literal“, s. 33–43.

to, opírá se právě o tuto vratkost. Může rozehrát ironický vícehlas svobodněji, nejen jako svár doslovného a přeneseného významu, ale jako poukaz na mnohoznačnost své řeči.²⁸

Ve snaze vyjádřit cosi důležitého si ironik počíná jako zkušený střelec, jenž ví, že aby zasáhl cíl, nesmí mířit přímo. Jako učitel, který ví, že aby docenil žáka, musí jej přecenit. Tak se ironie ve svých nejzdařilejších výkonech možná stává jednou z nemnoha cest, jak přemoci bytostnou nespolehlivost jazyka a uschopnit jej k vyjádření toho, na čem skutečně záleží. Lekcí ironie pak zůstává právě toto: jediný způsob, jak vyřešit rozeklanost slova a významu, je přijmout ji, vystupňovat a využít její síly. Není tedy divu, že ironie zažívá mocný vzestup právě v moderní a postmoderní literatuře, kde je vědomí nespolehlivosti, nedostatečnosti jazyka tak silné a pojí se zároveň s touhou tuto nedostatečnost nějak překonat nebo na ni alespoň poukázat (modernismus) či na ni přistoupit a učinit ji východiskem hry (postmodernismus).

Třebaže Schoentjes rozlišuje v celé své práci čtyři hlavní druhy ironie: sókratovskou, rétorickou, romantickou a tragickou, nepřebírám tuto terminologii, ani mnohá jiná dělení, kterých lze v literatuře nalézt požehnané množství. Ironie tragická (ironie situace) stojí poněkud stranou celé tradice a rétorická ironie tvoří spíše zúžené chápání sókratovské ironie na jedné straně a romantické ironie na straně druhé. To jsou ústřední formulace.

Ve Schlegelových raných myšlenkách si můžeme povšimnout podobnosti s onou do důsledku promyšlenou rétorickou ironií: dialektičnost, dialogičnost, zdvojení, svár. Ironie rétorická, ona prostá, na kost ohlodaná definice, se v důsledku radikálně neliší od toho, co jí předcházelo a co po ní následovalo, spíš je to definice odvozená z triviálních příkladů; zradí však svůj původ, jakmile se nad ní zamyslíme, a ocitá se blíže svým filosofickým předkům i romantickým potomkům.

²⁸ Mnohoznačnost je spřízněna s ironií. Schlegel v eseji „O nesrozumitelnosti“ píše: „Slovo vždy obsahuje určité tendence, a tím také již začíná ironie.“ Horyna, cit. dílo, s. 353.

Soupeřka entuziasmu

Kde je v tom všem skutečnost? Naše Já – vrcholná fraška... Borgesova hra připomíná romantickou ironii, metafyzický průzkum iluze, žonglování s bezmeznem. Friedrich Schlegel má dnes za zády Patagonii...²⁹

Emil Cioran

Důležitá a patrně nejpůvodnější³⁰ formulace ironie vychází ze zamyšlení nad básnickým entuziasmem. Ačkoli se v těchto fragmentech slovo ironie nevyskytuje, podle Behlera se jedná o formulaci jejího principu prostřednictvím jiných termínů. Tvrdit, že je zde řeč o ironii, když v celém fragmentu není ani jednou zmíněna, je pochopitelně riskantní. Joseph A. Dane³¹ například považuje tento postup za příčinu veliké pestrosti, a tudíž i nevěrohodnosti interpretací romantické ironie a sám se omezuje výhradně na texty, kde se ironie zmiňuje výslovně. Náš postup je tedy také z jeho pohledu interpretační svévolí.

Nenazývá se však táž věc mnohdy různými jmény? A není smyslem interpretace proniknout do věcných souvislostí a nejenom lpět na doslovnosti? K myšlenkám se lze dobrat různými slovy a hledat souvislost není svévole, jak tvrdí Dane. Správně upozorňuje, že pro řadu autorů se Schlegelovy texty staly pouze tvárným materiálem, který užíli pro vlastní cíle. Aby se tomuto nebezpečí vyhnul, volí však radikální pocity a předem odmítá jakoukoli souvislost s ironií u textů, kde o ní není výslovně řeč. To je unáhlené. Mezi rétorickou ironií, dynamickým svárem *Selbstschopfung* a *Selbstvernichtung* a pozdějšími formulacemi ironie je zřetelná spojitost, spočívající v zásadní podvojnosti řeči i významu, v její nezavršenosti a neustálém pohybu k novým podobám, překonávajícím či obohacujícím předchozí postoj a sdělení. Nic z toho nelze nalézt ani u pojmu Witz, ani u arabesky, přičemž obojí bývá s ironií směřováno.

Vraťme se však ke Schlegelovi. Jaký má ironie vztah k básnickému entuziazmu? Schlegel tuší,³² že entuziasmus, nadšení, vytržení, je pro básníka zásadní, původní, ale zároveň si

²⁹ Cioran, Emil. *Anathemas and Admirations*. Přeložil Richard Howard. New York: Arcade Publishing, 2012, s. 252.

³⁰ Behler, cit. dílo, s. 95.

³¹ Dane, Joseph. *The critical mythology of irony*. Athens-London: University of Georgia Press, 1991.

³² Schlegelovy úvahy o ironii nalezneme především v textech z let 1797-1805: fragmenty z *Lycea* (1797), fragmenty z *Athenea* (1798), *Ideje* (1800), článek „O nesrozumitelnosti“ (1800), a také až mnohem později

uvědomuje, že sám o sobě nestačí, je třeba jej nějak korigovat, krotit, omezovat. Tyto myšlenky vyjadřuje jazykem Fichtovy filosofie, cílem je mu sebeomezení (*Selbstbeschränkung*), které má být výsledkem sebetvoření a sebeničení (*Selbstschöpfung, Selbstvernichtung*). Nadšení je východiskem, nemůže ale básníka ovládat v okamžiku tvorby, protože ten se „nachází ve stavu, který je přinejmenším neliberální vůči sdělení“.³³ Nezřízeným nadšením „popře hodnotu a důstojnost sebeomezení, jež je (...) tím nejvyšším pro umělce stejně jako pro člověka (...) neboť člověk se může sám omezovat jen v těch bodech a stranách, v nichž má nekonečnou sílu, sebetvoření a sebeničení“.³⁴ Básník, který nezná hodnotu sebeomezení, je odsouzen k nezdaru, básník, který „si nenechává nic pro sebe a je s to říci všechno, co ví, je velmi politováníhodný.“³⁵ I sebeomezení má však svá vlastní omezení, svá rizika. I sebeomezení, nebo právě ono, je uměním, je dovedností, vyžaduje cit, uměřenost, a především, vyžaduje svůj předmět, „se sebeomezením není třeba spěchat a nejdřív musí dostat prostor sebetvoření, vynalézání a nadšení, dokud nevyvrcholí. Sebeomezení není třeba přehánět.“³⁶ Spočívá snad ironie v onom skeptickém, sebezničujícím pólu probíraného protikladu? Mnohem spíše se jeví jako jeho výsledek, ironie je ono sebeomezení, které vzniká protihrou sebetvoření a sebeničení, je to z podstaty nestabilní, těkavý, oscilující pohyb řeči živené sebetvořením a krocené sebeničením. Ve fragmentu 51 z *Athenea* se souvislost ukazuje jasně, „naivní je to, co přirozeně, individuálně, či klasicky vede až k ironii, nebo[li] ke stálému střídání sebetvůření a sebeničení.“³⁷

Jako téměř u všech otázek, které si Schlegel klade, i zde lze zpozorovat návaznost na antické myšlení. Platon básníky považuje za osoby, jež tvoří v závratí vytržení, a právě proto upírá jejich činnosti ráz skutečného umění. Dlužno říci, že u Platona nalezneme vícero pohledů na básnictví, Schlegel se však vztahuje právě k tomuto. Schlegel podobně jako u jiných pojmů v tomto fragmentu šikovně snoubí staré a moderní: onen moment sebeomezení totiž můžeme chápat jako cosi, co dodává básnictví status umění. Nadšení se nelze učit, zdrženlivosti ano. Nutné je však obojí, jak říká sám Schlegel, i jak ostatně napovídá logika, nelze omezovat cosi neexistujícího. Ale jemně reagovat na měnlivé nadšení, rozpoznávat jeho

vydané, avšak datem vzniku nejranější *Filosofické mládí* (1796). Důležitý z hlediska Schlegelova pojetí literatury vůbec je *Dialog o poezii* (1800), jehož ústřední část tvoří „Řeč o mytologii“.

³³ Horyna, cit. dílo, s. 361.

³⁴ Tamtéž.

³⁵ Tamtéž.

³⁶ Tamtéž, s. 362.

³⁷ Tamtéž, s. 365. Horyna překládá „nebo“, dávám „neboli“; držím se Behlerovy interpretace, který oba členy věty považuje za významově rovnocenné.

odstíny, nárůst, vrcholy a pády a citlivě na ně odpovídat, v tom už lze spatřovat celou subtilní psychologii sebekázně, která bezesporu uměním je a navíc uměním velmi náročným. Ironie se tak zde ukazuje právě jako umění zacházet s vlastním nadšením, a je poměrně zřejmé, že takové umění nelze zjednodušit na sadu předpisů, neboť se týká čehosi z podstaty nepředvídatelného a niterného. Básník ve Schlegelově pojetí je tak nevyhnutelně ironikem v tomto smyslu, obojí jde ruku v ruce. Nadšení, které vyvěrá z přírody, a ironie, která s ním zachází, utvářejí ve svém vzájemném vztahu obraz ne nepodobný romantickým koncepcím vycházejícím z Longína – básníka utváří vždy obojí: vrozené vlohy i učením získané umění.

To, čemu Schlegel říká sebeomezení, lze snad bez přílišného posunu nazvat zdrženlivostí. Zdrženlivost však jako by nadšení předcházela, jako by mu ani nedovolila rozkvést. Přílehlavějším výrazem je tedy snad sebeovládání. V literatuře by možná ještě lépe odpovídal pojem sebereflexe. U Borgese a Cortázara se tento princip uplatňuje, a právě rozdílný způsob, jakým k tomu dochází, mnoho vypovídá o odlišnostech mezi oběma tvůrci. U Borgese skutečně můžeme mluvit spíše o zdrženlivosti. Nadšení je zde zamlčené, tušené, vyjádřen je pouze výsledek sebeomezení. Oklikou se zde dostáváme zpět k rétorické ironii a k rétorice vůbec; figurou, které Borges svou zdrženlivost svěřuje, je litotés, který se ironii v mnohém podobá.

Cudnost, stručnost a odmíčení

Jako ironie obecně, také litotés je figura jednoduchá pouze zdánlivě. Ironii se v něčem podobá, v něčem se s ní dostává do rozporu. Litotés je dvojitou negací, potud slovníková definice. Někdo „není nespokojený“, „nemá nepříjemnosti“, „neříká ne“, něco „není špatné“. Hned se nám však ukazují dvě ne zcela totožné podoby litotésu: Jedna otevřenější, kde je gramatická negace kombinovaná s morfologickou, tedy s předponou: „není nespokojený“, a druhá, kde je negován predikát, který morfologicky negací není: „není to špatné“, „není to dobré“. Takový rozdíl může působit podružně, ba pedantsky, nicméně jemné odstíny hrají ve stylistice vždy důležitou roli a podoba první, kde máme jaksi na dlaní dvojitý zápor, je mnohem výraznější, okázalejší. V druhém případě navíc litotés hraničí s negací vůbec.

Podobně jako u ironie, i u litotésu si lze všimnout asymetrie ve vyznění dvou pohybů: od negativního pólu k pozitivnímu a naopak. Postoj, cíle i povaha mluvčího bude odlišná podle toho, zda skrze litotés (nebo ironii) směřuje jedním či druhým směrem. Chválit slovy „není špatný“ znamená skrývat svou přízeň, varovat se vychvalování, podněcování pýchy, znamená to vědomí vzácnosti skutečného mistrovství, odůvodněnou obavu z inflace vzácných slov. Tupit tvrzením „není dobrý“ znamená skrývat svou zbraň, vyvarovat se zranění protivníka.

Podobně jako u ironie se ukazuje, že nelze volně nahradit jedno tvrzení jiným s poukazem na to, že znamenají *de facto* totéž. Umělecká řeč nezná přesné ekvivalenty (proto mají figury význam) a dvojitý zápor se nikdy docela nerovná kladu. Říci, že něco není dobré, a říci, že je to špatné, jsou dva zjevně odlišné výroky, třebaže míří stejným *směrem*. Co autor skrývá, zamlčuje, a co vyslovuje, ukazuje, je jeho zásadním rysem.

V jakém vztahu je však litotés k ironii? Má s ní společnou velmi podstatnou věc: svou lomenost, nepřímou, své vyslovování odrazem a oklikou. V čemsi podstatném se však i liší. Litotés do jisté míry přeci jen spoléhá na doslovnost, její duch se shoduje s literou. Je tedy také o poznání stabilnější, má pevnější interpretaci, lze ho definovat formálně, oproti tomu ironie je čistě věcí záměru autora nebo interpretace čtenáře, rozevívá propast mezi slovem a významem a spoléhá na čtenářovu či posluchačovu spolupráci. Ironie se navíc dokáže pojit i s nadsázkou, a také k tomu často dochází, přehnaná chvála bývá zdrcující kritikou, navíc se zárukou beztrestnosti. Litotés vždycky znamená *understatement*, zmírnění. O litotésu v souvislosti s ironií pronikavě píše Jankélévitch:

Přirozenou formou ironie je litota. To znamená, že ironie operuje, jako každé myšlení, které se dokonale ovládá, a fortiori. Ten, kdo může více, může „tím spíše“ méně. Deflační litota je zcela opačná k emfázi, která je inflací a prázdnou velkohubostí a která vytváří jen prázdný vítr. (...) Patos, který znamená málo a říká hodně, je plýtváním a zvyšováním výdajů; kdežto litota, která znamená hodně a říká málo, je naopak výrazem úspornosti, a co největší duchovní hustoty. Mnoho myšlenek v malém objemu.³⁸

Borgesův silný sklon k litotésu lze doložit na slavné předmluvě ke sbírce *Fikce*:

Sedm próz zahrnutých do tohoto svazku nevyžaduje obšírnějšího vysvětlení. Sedmá povídka (Zahrada, v které se cestičky rozvětvují) patří ke kriminalistickému žánru. Čtenáři se v ní stanou svědky zločinu i všech příprav k němu. Vrahův záměr jim není skryt, ale pochopí jej myslím až na konci poslední stránky. Ostatní prózy patří k žánru fantastickému. Loterie v Babylónu není zcela prosta symboliky. Nejsem prvním vypravěčem Babylónské knihovny; (...) Seznam spisů, které mu připisují, není příliš zajímavý, ale není ani nahodilý;

³⁸ Jankélévitch, Vladimír. *Ironie*. Přeložili Martin Hybler a Nora Cuhrová. Praha: Oikúmené, 2014, s. 64, 70.

zobrazuje jeho duševní historii...³⁹

U Borgese lze nalézt ustálené větné konstrukce projevující tíhnutí k litotésu, ke zdrženlivosti. Dosti častá je například tato: „Debaty jejich originalitě mne zajímají méně než debaty o možnosti, že jsou pravdivé.“⁴⁰ „Moonovy názory na mě zapůsobily menším dojmem než neodvolatelný, apodiktický tón, jakým je vyslovoval.“⁴¹ „Byl jsem tenkrát ještě malý chlapec, ale šelma barvy slunce a muž barvy noci na mě udělali menší dojem než Abenchákán.“⁴² Specificky používá také přívlastků: „neohrabané svítání“, „skromná slepota“, „věrný šíp“, „křehký včerejšek“. Borges by si zasloužil poctivou stylistickou studii. Pokud vím, nikdo mu ji ještě nevěnoval. Výjimkou je Alazrakiho článek „Borges a otázka stylu“ (Borges y el problema del estilo), ten se ale zaměřuje hlavně na Borgesovy stylistické soudy.

Jankélévitch upozorňuje na ne zcela zjevnou spojitost mezi úsporností, stručností, a litotésem, respektive ironií. Docílit bohatého významu úspornými prostředky, neplýtvat slovy, vyvarovat se zbytečnosti, mnohomluvnosti, upřílišněnosti, je také Borgesovým cílem. Druhá část předmluvy k *Fikcím* jako by přímo přecházela od této čistě rétorické definice litotésu k vymezení literárnímu.

Psát tlustospisy, rozvádět na pěti stech stránkách myšlenku, kterou lze dokonale ústně vyjádřit v několika minutách, je namáhavá a vysilující pošetilost. Lépe je předstírat, že takové knihy už existují, a podávat jejich obsah či komentář k nim.⁴³

Borges zmiňuje Carlyleův *Sartor Resartus* a Butlerovo *Fair Haven* jako příklady podobného postupu, ale vytýká jim, že jsou to „také knihy, stejně tautologické, jako ostatní.“⁴⁴ Jinými slovy, vytýká jim, že jsou mnohomluvné, rozvleklé, že vyslovují nahlas, tautologičnost vytýká vlastně jazyku vůbec. Co je vysloveno, ztrácí význam i hodnotu. Tautologičnosti lze čelit pouze cudností a lakoničností. Odmlčení vždy sděluje více a silněji než řeč. Abychom se však mohli odmlčet, je třeba nejprve promluvit.

³⁹ V jinak zdařilém českém překladu Borgese se bohužel téměř všechny litoty vytrácejí, proto je pro účely této práce obnovuji.

⁴⁰ *Spisy III. Další pátrání*, „Částečná magie v Donu Quijotovi“, s. 71.

⁴¹ *Spisy I. Fikce*, „Forma meče“, s. 126.

⁴² *Spisy I. Alef*, „Abenchákán Bokchárí, jenž byl zabit ve svém bludišti“, s. 323.

⁴³ *Spisy I. Fikce*, s. 9.

⁴⁴ Tamtéž.

Borgesova skepse k románovému žánru, jeho tvrzení, že nikdy nečetl román, u něhož by se alespoň chvíli nenudil, tomuto úspornému postoji odpovídá. Rozsáhlý spis je nejen pracný (to ještě není tak vážné), ale práce, kterou vyžaduje, nenese plody. Zdá se lepší evokovat než vyslovovat, a mlčení, respektive odmlčení, zatajení, smlčení všeho nadbytečného, všeho neesenciálního, naopak k zasažení cíle napomáhá. Litotés je výrazem cudnosti⁴⁵ a Borges je obzvláště cudný. Proto také vždy počítá se čtenářem či posluchačem, s jeho důvtipem, doslova: s jeho schopností dovtípit se toho, co bylo pouze naznačeno, rozeznat narážku, dokreslit náčrt, rozluštit šifru. Navyšování, hojnost, výmluvnost, *eloquentia*, jsou vždy odsouzeny k nezdaru, protože s nepostižitelností nelze soupeřit přímo. Jedinou možností se zdá být paradoxní, opačný směr. V druhé části *Dějin věčnosti* Borges píše: „Pět set stránek velkého formátu by nestačilo na vyčerpání tohoto tématu: doufám, že tyto dvě tři osmerkové nebudou nikomu připadat příliš.“⁴⁶ Velikost a nepostižitelnost předmětu vybízí k ještě větší stručnosti. Před takovým tématem by bylo lepší mlčet, a proto může jakékoli slovo působit nadbytečně.

Jako ironie, jako litotés, i stručnost spoléhá na interpreta, i stručnost ponechává to esenciální na čtenáři, poukazuje spíše než ukazuje, naznačuje spíše než označuje. Úspornost výrazu a velikost cílů slibují interpretační pružnost, odolnost vůči času. Zde se nabízí zajímavá spojitost mezi litotésem a klasicismem:⁴⁷ cudnost znamená opak romantické konfesijnosti (jakkoli není přítomná u všech romantiků), cudnost znamená odmítnutí sebe sama, nebo toho, co je ve mně jedinečné, cudnost ponechává jen to, co mě dělá člověkem, nikoli to, co mě dělá osobou. Stručnost a cudnost však není pouhá málomluvnost, úsečnost. Musí se pojit se silou výrazu, s hutností. V jedné ze svých přednášek Borges ostře kritizuje španělského romanopisce Azorína,⁴⁸ který sice psal úsporně, ale prý také suše, jednoduše, ploše, bez myšlenek, a proti němu vyzvedá úsporný styl Paula Groussaca. Stručnost je tedy pro Borgese důležitým, nicméně jen povrchovým znamením čehosi hlubšího. Azorínovy zásluhy byly podle něj negativní, spočívaly jen v tom, čeho se vyvaroval. Onu hutnost, koncentrovanost Borges pracně vyhledává; spatřuje podstatné rozdíly nejen mezi jednotlivými tvůrci, ale i mezi jazyky. V rozhovoru s Alejandrou Pizarnikovou řekl:

Španělština má jednu nevýhodu, slova jsou většinou příliš dlouhá. Všimneme si

⁴⁵ Jankélévitch, cit. dílo, s. 70.

⁴⁶ *Spisy III.*, s. 285.

⁴⁷ Upozorňuje na ni Schoentjes, Jankélévitch, ale také Gide.

⁴⁸ Přednášky z 9. a 10. dubna 1976 na University of Wisconsin. [online]. [cit. 2020-2-06]. Dostupné z: <<https://youtu.be/gAWhTQpn7eI?t=585>>.

toho, když chceme přeložit třeba Shakespearův sonet. Anglický verš – angličtina je ve své germánsko-saské podobě v zásadě jednoslabičná – pojme mnohem více než španělský. Tato zkratkovitost je v určitém smyslu dokonalostí.⁴⁹

Stručnost se tedy musí pojit s hloubkou a hutností. Litotés propůjčuje vyslovenému i jistou neosobnost, ale zve k hledání hloubky. Dalším účinkem je určitá zamlženost, nepřímostí, širším rozptylem interpretací, sdělení ztrácí jasné kontury, ostré hrany. Ostatně litotés říká, co není, mlčí však o tom, co je. Škrtá v textu, který není napsán; je způsobem, jak se vyhnout hyperbole, přehánění, nadsázce; výrazem obavy ze sentimentu, zároveň však důkazem citu. Kdo se sentimentu chce bránit, musel důvěrně poznat jeho sílu a nástrahy.

Odpor k patosu, sentimentu a mnohomluvnosti přišel u Borgese až později, v raných dílech se naopak k emfatickému stylu přiklání, později se ke své rané tvorbě (napsané do třicátých let) vyjadřoval velmi ostře, často právě z tohoto důvodu. Alan Pauls ve sbírce esejů *Faktor Borges* označuje cudnost – tedy zdroj, znamení litotésu – za jeden z určujících rysů Borgesovy literatury, za punc autenticity v protikladu k emfázi; cudnost zároveň spojuje s argentinskou povahou:

Cizinci vždycky říkají vše, zatímco my Argentinci si věci ponecháváme, stahujeme je z oběhu, říkáme *méně*, než bychom říci měli. Cudnost (...) předpokládá schopnost narážky, dovítění se, náznaku, umění nepřímé komunikace (...) (cudnost mimochodem patrně jedinečným způsobem spojuje tradici kreolské zdrženlivosti s britskou tradicí understatementu). (...) Emfáze je určujícím znakem podvodníka, je zároveň jeho vědomým činem a klopýtnutím, které jej prozrazuje, jeho strategií i slabinou, jeho odhodláním a jeho tajemstvím.⁵⁰

Borges říká méně rozsahem (stručnost), obsahem (píše o objemných fiktivních textech), i jazykem (litotés). Borgesova dvojjazyčnost, jeho důvěrná obeznámenost s anglicky psanou literaturou a kulturou, může být jedním z vysvětlení tohoto silného přesvědčení, že méně není více jen někdy, ale vždycky, a zároveň, nevyhnutelně, že více je vždy méně, ba téměř nic.⁵¹ Zdrženlivost, *understatement*, prostupuje celou jeho poetiku, naznačovat je důležitější než označovat, změkčovat spíše než tvrdit, škrtat a číst (a znovu pročitat přečtené) více než psát.

⁴⁹ Rozhovor s Alexandrou Pizarnikovou a Ivonne Bordeloisovou. [online]. [cit. 2020-2-14]. Dostupné z: <https://bigestodoelanio.blogspot.com/2015/10/alejandra-pizarnik-ivonne-bordelois.html>.

⁵⁰ Pauls, Alan. *El factor Borges*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000, s. 48–49.

⁵¹ Z této zásady u Borgese existují vzácné, nicméně podstatné výjimky. Viz níže.

Psaní jako by bylo spikleneckým gestem, které si vyměňují staří známí, smluveným znamením, jež umožňuje důležité věci myslet a chápat, ale nemusí je říkat.

Quintilianus upozornil, že ironie nemusí být pouhou figurou, ale celkovým životním postojem. Podíváme-li se na Borgesovo vystupování na veřejnosti, způsob, jakým se především o sobě (ale i o jiných tématech) vyjadřuje v přednáškách či rozhovorech, zdá se, že máme před sebou právě takový postoj. Bylo by chybou označit tyto Borgesovy výroky za pouhé *captatio benevolentiae*, za řečnickou figuru či pózu. Unikla by nám tím vzácná shoda mezi Borgesem-člověkem a Borgesem-autorem, hmatatelný důkaz, že jeho tvorba není chladnou, pedantskou, od života odtrženou racionální kalkulací, jak bývá občas interpretována, ale že vyvěrá z hlubokého a autentického životního pocitu a je s ním v souladu.

Čím osobnější téma, tím je tento Borgesův rys výraznější: například v přednášce *Slepoty* z knihy *Sedm večerů* hovoří o své slepotě jako o „skromné“, bojí se patosu, který s sebou může příběh o životních nesnázích nést. Začíná slovy: „V průběhu mých četných, příliš četných přednášek...“⁵² Později, když mluví o svém zaměstnání v Národní knihovně, předesílá, že se mu v životě dostalo „mnoha nezasloužených poct“.⁵³ Jinde zase dokládá myšlenku zmínkami o dílech několika spisovatelů, přičemž dodává: „Vyjmenoval jsem mnoho příkladů; některé jsou velmi proslulé, až je mi hanba, že jsem zmínil také svůj vlastní příběh. (...) Připojit své jméno k těm, která jsem uvedl, mi připadá absurdní.“⁵⁴ Autor, který studoval v mládí tři roky ve Švýcarsku a naučil se sám německy, aby mohl v originále číst Schopenhauera, a který byl známý svou vynikající pamětí, se na jiném místě chystá citovat verš od Walthera von der Vogelweidea a předesílá: „Nejprve jej řeknu ve své chabé němčině, pak ve své trochu lepší španělštině.“⁵⁵ V úvodu k souboru přednášek *Borges ústně* (Borges oral) zase píše: „Mé přednášky měly úspěch, který jsem neočekával a rozhodně jsem si jej nezasloužil.“⁵⁶

K tomuto způsobu vyjadřování se Borges uchyluje často, ale téměř bez výjimky pokaždé, když má mluvit o sobě, o svém životě nebo díle. A proto také ustavičně hovoří o někom jiném, spoléhá na citát, variaci. Při bližším pohledu se ukáže, jak důkladné je toto sebepopření, týká se několika klíčových oblastí a pokaždé má stejně radikální povahu: snižuje se samotné já, znalosti a schopnosti, upozorňuje se na nezaslouženou přízeň (osudu, čtenářů,

⁵² Borges, Jorge Luis. *Siete noches*. Madrid: Alianza, 2007, s. 139.

⁵³ Tamtéž, s. 142.

⁵⁴ Tamtéž, s. 155–6.

⁵⁵ Tamtéž, s. 39.

⁵⁶ Borges, Jorge Luis. *Borges oral*. Madrid: Alianza, 2008, s. 8.

přátel), a konečně se shazuje hodnota díla. Zrcadlovým obrazem sebekritiky je chvála druhých. Ačkoli Borges dokáže jiné spisovatele i jízlivě zesměšňovat, přesto mnohem častěji chválí, zejména srovnává-li sám se sebou.

Mathias Mayer upozornil na zásadní místo zaujímané litotésem ve stylu, a tedy i v myšlení Franze Kafky.⁵⁷ Nabízí se zajímavá spojitost mezi Kafkou a Borgesem a možné vysvětlení silné přitažlivosti, kterou na Borgese dílo pražského spisovatele působilo. Přes všechny odlišnosti totiž literatura obou tvůrců spočívá na této rétorické figuře, a především na jejích hlubokých filosofických a literárních důsledcích.

Litotés je u Borgese všudypřítomný, je to pečet' jeho stylu. Kdo si jej u něho jednou povšimne, sezná, že na něj naráží neustále.

Šaman v nylonových spodkách

Také Julio Cortázar zápolí s entuziasmem, také on zjišťuje, že jej musí spoutat či omezit, aby se vyhnul sentimentu, přehánění, trapným výlevům. Narozdíl od Borgese však dává entuziasmu prostor, nechává jej promluvit, a teprve když narůstá příliš, srazí jej ironickým šlehem.⁵⁸ Patetickou, majestátní řeč málokdy udrží dlouho, dříve či později ji nějak sníží, zkarikuje, strhne k zemi. Například v této pasáži, kde se ironie nejprve nesměle vynoří a hned ustoupí, aby se v závěru vrátila s plnou silou: „A tak při psaní sestupuji do sopky, přibližuji se k Matkám, navazuji spojení se středem, ať už je to cokoliv. Psát pro mne znamená črtat mou mandalu a současně nad ní přemítat, vynalézat očistu a tak se očišťovat, úkoly ubohého bělošského šamana v nylonových spodkách.“⁵⁹ Ironie může mít podobu jediného slova: „stejně jako Morelli zaútočit na to, co nám připadá nejvytlanější, ve jménu nejasného pocitu jistoty, která je nejspíš zrovna tak nejistá jako všecko ostatní, ale díky jí zvedneme hlavu a budeme počítat hvězdy z Kozorohu, nebo si ještě jednou najdeme Plejády, tu havěť z dětství, nevyzpytatelné světlušky. Koňak.“⁶⁰ Ironie významu, ale také syntaxe a rytmu: po dlouhé, košaté větě následuje věta holá, přičemž prudce sestupujeme z od nebeských těles k destilátu.

Stačí si představit, jak odlišné vyznění by tato místa měla bez tohoto snižujícího hlasu. Tato i jiná podobná blouznění často končí právě ironickým hlasem, závěr patří ironii, jediným

⁵⁷ Mayer, Mathias. *Kafkův litotes. Logika a rétorika dvojité negace*. Přeložil Martin Pokorný. Praha: Malvern, 2017.

⁵⁸ U Borgese se tento kontrast neodehrává v jednotlivých textech, ale v rámci celého díla. Ranou, entuziastickou fází díla, střídá cudná, uměřená ironická fáze.

⁵⁹ Cortázar, Julio. *Nebe, peklo, ráj*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2001. Kap. 82, s. 430.

⁶⁰ Tamtéž, s. 478.

možným, uspokojivým, přijatelným zakončením je zchlazení prvotního nadšení, antiklimax, pokles, snížení. Jako by nadšení utlal kousavý výsměch, po kterém už není co dodat, protože rovnováha byla zachována. Co jsme si vypůjčili skrze nadšení, splácíme ironií. Antiklimax, o němž hovoří Morelli, by zde odpovídal právě ironii, její druhotnosti v pořadí, ale zároveň jejímu privilegiu posledního slova.

Nelze toho docílit žádným estetickým trikem: váhu má jen rodící se hmota, bezprostřednost zážitku (tlumočená jazykem, ovšem, ale co nejméně básnický jazyk; takže „komický“ román, antiklimax, ironie, pár dalších návštěvidel, která ukazují k jinému).⁶¹

Je výmluvné, že se slova antiklimax a ironie objevují v této pasáži vedle sebe, v jisté souvislosti se totiž jedná o synonyma, alespoň co se týče cílů. Cortázarova korespondence ukazuje, že ironizace byla záměrná, ba až hněvivá a nelítostná. Nejenom z osobního tvůrčího hlediska, ale také ve vztahu k předchůdcům. V dopise svému literárnímu agentovi a příteli Franciskovi Porrúovi z 5. ledna 1963 (tedy nedlouho před vydáním *Rayuely*)⁶² píše:

V poslední řadě je podle mě třeba zdůraznit takřkajíc axiologické rysy knihy: ustavičná a zuřivá obžaloba neautentičnosti lidských životů a také (((((v Argentině naprosto zásadní věc)))))) ironie, výsměch, zesměšnění sebe sama pokaždé, když autor nebo postavy upadají do filosofické „vážnosti“. Po *Knize o hrdinech a hrobech* jistě chápeš, že přinejmenším kvůli Argentině musíme tuhle „vážnost“ ontologických blbů, o níž se pokoušejí naši spisovatelé, nahlas odsoudit.⁶³

Onu filosofickou vážnost je třeba omezovat, srážet, přistřihávat jí křídla, kdykoli se vznese příliš blízko k patosu a monotónnosti, ale Cortázar se jí nevzdává. Naopak, ironie jako by mu byla způsobem, jak si vážnost umožnit, cena, kterou platí, aby bylo některé věci vůbec možno vyslovit. Jeho styl není neustálý výsměch, ani cudné zamlčování a náznak, ale právě ono kolísání, kdy pouze cit určuje bod, v němž je už vážnosti příliš, a aby vůbec mohlo vyznít to, k čemu směřuje, je třeba ji ironizovat.

V tomto vyvažování již vidíme rozdvojení, vnitřní dialog a svár, rozštěpení, které vede k mnohosti perspektiv i jejich svévolnému střídání. Dvě hlediska jsou kvalitativně stejná jako

⁶¹ Tamtéž, s. 425.

⁶² Román byl do češtiny přeložen pod názvem *Nebe, peklo, ráj*. Používám původního názvu, *Rayuela*, protože se snáze skloňuje a protože překlad není přesný.

⁶³ Cortázar, Julio. *Cartas 1955–1964*. Madrid: Alfaguara, 2012, s. 421.

tři či deset. Jednota už byla rozlomena. Hlas sebetvorby a hlas semeomezování představují zárodek volného těkání mnoha pohledů.

Ironie v této podobě se objevuje buďto u oněch dlouhých, toulavých, hloubavých monologů Horacia Oliveiry nebo samotného Morelliho – pochopitelně, neboť vyprávění ve třetí osobě ironie tolik zapotřebí nemá, odstup už je obsažen ve formě. V první osobě hrozí nebezpečí přílišné vážnosti, slavnostního tónu, který se zvrhne v karikaturu, a tehdy přichází ironizující moment vhod. Tak se Morelli či Oliveira štěpí na dva hlasy, hlas patosu a hlas ironie. Přesto je hlas patosu prvotní, základní, je východiskem, je tím naivním, spontánním, tím vyvěrajícím; hlas ironie je nutný, ale vždy přichází až jako odpověď.

Týž svár se odehrává i v dialozích. Nositelem ironie se pak stává některá z postav, když sraží a omezuje nadšení či patos svých společníků. Jako příklad může sloužit tato pasáž z kapitoly 9, kde je řeč o malířství:

„Klee je paradoxně mnohem skromnější, protože vyžaduje několikanásobnou spolupráci diváka, nevystačí si sám. Klee, to jsou ve skutečnosti dějiny, a Mondrian bezčasí. A ty umíráš touhou po absolutnu. Je to srozumitelné?“
„Ne,“ řekl Etienne. „Krucí to ale přší.“⁶⁴

Nebo:

„Nejsme už na polích v Assisi, nemůžeme už čekat, že příkladnost jednoho světce zase je svatost, že každý guru bude spásou všech učedníků.“
„Vrať se z Varanásí,“ poradil mu Etienne.⁶⁵

Žádné postavě však nepřísluší ironie výhradně a bez výjimky, může se jí ujmout každá, když to vyžaduje stav rozhovoru. S jednou důležitou výjimkou, a tou je Bosorka. Právě Bosorka je naopak hlasem naivity, nadšení, které se nikdy ironicky neláme samo v sobě a které nechápe ironické poznámky ostatních. Bosorka se cítí nanejvýš dotčena, nerozumí však odporu, nenechavosti, které probouzejí v členech Klubu její prosté, dětské, nebo až dětinské postřehy, myšlenky a dojmy. Právě Bosorka bývá často původcem ironických šlehů svých přátel, přitom je sama nikdy nerozdává, leda mimoděk, tedy naivně, jsou to tedy její slova, která ironicky vnímají ostatní, takže si jejich rány vlastně zasazují sami. Horaciův dvojznačný postoj k Bosorce jako by byl prosycen závistí a obdivem k její naivitě a spontánností a zároveň neodbytnou podrážděností tváří v tvář postavě a promluvám, které postrádají

⁶⁴ *Nebe, peklo, ráj*, s. 59.

⁶⁵ *Tamtéž*, s. 474.

ironickou sebekritiku a nepřijímají ironii ani zvenčí; ostatní členové Klubu spolu hrají ironickou hru, drží patos na uzdě, ale zároveň si jej pěstují, Bosorka je však ironickými údery vždy pouze raněna nebo jim nerozumí.

Feuille Morte v *Modelu k sestrogení* je naopak příkladem postavy, která je přímo nástrojem ironie. Feuille Morte je v románu prostředkem antirealismu, je to postava-nepostava, neví se nic o její minulosti, dokonce zprvu není zřejmé, zda jde o člověka či zvíře. Mluví se o ní málokdy a ona sama se projevuje jen jedinou větou: „Bis bis“, kterou opakuje nezávisle na situaci. Feuille Morte je výsměch literární postavě, psychologické kresbě, kauzálnímu zřetězení, vývoji, situačnosti. Není nic než jméno a jedna věta. Její jediná věta, která se beze změny mnohokrát opakuje v celém románu, jej dokonce i uzavírá: ironické antiklimax, závěr bez závěru:

„Takové věci se stávají nám všem,“ trvala na svém Celia. „Jsou to případy paramnézie, to je známá věc.“

„Bisbis, bisbis,“ řekla Feuille Morte, kterou vědecké pojmy mimořádně zajímaly.⁶⁶

Tento vztah postav se u Cortáзара uplatňuje hlavně v románech, méně už v povídkách. Proč asi? V románech se Cortázar mnohem častěji dotýká metafyzických, existenciálních a filosofických otázek, kde patos hrozí nejvíce. V románech také Cortázar více experimentuje, téměř každý jeho román je pokusem o jiný přístup, o inovaci: *Rayuela* se tematicky blíží *Výhercům*, ale má formu otevřeného díla s dvojnásobným řazením kapitol, *Model* je omezený na minimum, jak výrazově, tak rozsahem, útočí na základní románové kategorie času, prostoru, postavy, zápletky. *Knihy pro Manuela* je pokusem o politicky angažovaný a zároveň umělecky silný román.

V povídce slouží vypravěč i postavy skromnějším, avšak v rámci žánru stejně důležitým cílům: budování napětí, rytmičtější, kresbě postav a situace. Výjimkou jsou naopak takové povídky, které se již svým záměrem (i rozsahem) blíží Cortázarovým románům: například *Pronásledovatel*, jakési preludium k *Výhercům* a k *Rayuele*: hudebník, který pátrá po absolutnu skrze tón, postava veskrze romantická, jednak tím, že duchovním hledačem je právě muzikant a prostředkem hledání hudba, navíc hudba instrumentální a improvizovaná, jednak právě oním bažením po absolutnu a vědomím jeho současné nedosažitelnosti a nezbytnosti.

⁶⁶ Cortázar, Julio. 62 / *Modelo para armar*. Buenos Aires: Alfaguara, 1995, s. 191.

Cortázar a Borges ztělesňují dva typické způsoby, jakými se lze s entuziasmem vyrovnat: skrýt jej za cudnost, *understatement*, litotés, stručnost a náznak, nechat čtenáře vytušit skrytou sílu. Anebo nadšení předvést, ukázat, vystavit na odiv, vyzvat čtenáře, aby se mu také oddal, a v okamžiku, kdy nadšení dostoupí kritické hranice, postavit proti němu ironický hlas. Jakoby Borges i Cortázar prožívali obdobnou zkušenost, jeden ji však skrývá, druhý ukazuje. Skutečným tajemstvím této podoby ironie není ani nadšení, třebaže i jeho zdroj je nejasný, ani omezení, snížení, které je do jisté míry pouhou technikou, nýbrž onen okamžik, kdy už přišel *pravý čas*. Jeho rozpoznání naopak leží mimo veškerou techniku i definici a je záležitostí čirého citu. Tento důraz na cit, na cosi nepostižitelného, můžeme vnímat jako nevšední potvrzení omšelé poučky, že romantismus dává přednost citu.

Sebeomezení jako raná formulace ironie pomáhá pochopit další vývoj Schlegelových myšlenek o ironii. Ačkoli se proměňovaly rychle, vždy organicky vyplývají z předchozích pojetí. V rétorické ironii i v sebeomezení je přítomna bytostná podvojnost, ať už v podobě napětí mezi doslovným a zamýšleným, nebo mezi sebetvorbou a sebedestrukcí. Tuto podvojnost si zachovává ironie i v nadcházející fázi. Ta se od předchozí liší především tím, že Schlegel hovoří výslovně o ironii; krom toho – a to je ještě důležitější – se ironie uchopuje prostřednictvím pojmu reflexivity a obrazu zrcadla. Obojí v sobě podvojnost nese. Podvojnost však také může nabýt přímo tělesné podoby.

Dvojník – vtělená ironie

Ačkoli se o dvojníkovi nejčastěji mluví v souvislosti s literaturou devatenáctého století, tato přízračná postava má hluboké kořeny v lidské duši a existenci. Ani přírodě není zdvojení cizí, vrháme stíny, koruny stromů se shlíží ve vodní hladině, voda opakuje les, jen stěží rozeznáváme dvojčata, často i rodiče a děti. Dvojčata, dvojice i dvojníci nám připomínají, že nejsme jednoduché bytosti. Byli tu odjakživa, ale *pojem* dvojníka je romantický vynález. Je příznačné, že právě romantismus tento motiv reflektuje a dává mu název.

Dlouhý zástup sahá od reje dvojníků u Jeana Paula a Hoffmanna, přes Chamissova *Petera Schlemihla*, Novalisův *Modrý květ*, Heinovu báseň „Doppelgänger“, která žije díky Schubertovi, Poeova „Williamu Wilsona“, Maupassantovu povídku „Horla“, Hoggovo *Vyznání ospravedlněného hříšníka*, až po Dostojevského *Dvojníka*, Stevensonova *Jekylla a Hydeu*, či méně známé texty, jako je Andersenova pohádka „Stín“ nebo Gautierova fantastická novela *Dvojité rytíř*.

Při bližším pohledu se nám však vyjeví, jak pestrá tato rodina je. Romantičtí, respektive moderní dvojníci mají až na výjimky jedno společné: svou zlověstnost, svou tragičnost. Rozdílů je však řada. Zaprvé, dvojník bývá buďto tělesně přítomnou kopií, nebo čímsi z podstaty odvozeným a podřízeným: stínem či zrcadlovým odrazem.⁶⁷ Další odlišnost: dvojníci mohou být kopie, nebo úlomky,⁶⁸ kdy se v dvojníkovi ukazuje pouze určitý rys, určitá faseta jeho předlohy, v romantice nejčastěji ponurá, zlá, zákeřná. Třebaže jde o podstatnou odlišnost, nebývá jasně určitelná a v jednoznačné podobě ji nenajdeme. Hlavně proto, že je jen zdánlivě čistá. I rozpolcení nám předvádí osobnost jako celek, představuje nám ji dramaticky, ve dvou postavách, jako ustavičnou volbu. Naše životy se odehrávají ve sváru mezi různými stránkami. Přitakat svému Hydeovi znamená být Hydem, protože i naše zlo jsme, respektive *býváme* my. Důležité je, že se postava ve dvojníkovi *poznává*. Dělbna na zdvojení a rozdvojení je vratká ještě z dalšího důvodu. Pokouší se totiž rozlišit dvojníky zrcadlové, stejné, od těch, kteří jsou rozštěpení, jiní. Jenomže dvojník je z principu jiný. Nemůže být stejný, protože základem identity je jedinečnost. Dvojník identitu násobí, a tím ji popírá. „Podstatné není zdvojení, podstatné je podrytí lidské osobnosti. Lze-li někoho srovnávat s druhým, proč by jej nebylo možno srovnávat s celým množstvím dalších. (...)“

⁶⁷ Rank, Otto. *The Double. A psychoanalytic study*. Chapel Hill: UNC Press books, 2012, s. 12.

⁶⁸ Tymms, Ralph. *Doubles in literary psychology*. Cambridge: Bowes & Bowes, 1949, s. 5.

Dvojník je největší urážkou, kterou se lze dotknout lidské osobnosti. Vyskytne-li se dvojník, znamená to, že se ruší osobnost jako kvalitativní určení.⁶⁹

Lepším vodítkem je možná dělení na tělesnou a duševní podobnost a rozdíl. Nevšední tělesná podobnost, ba totožnost je velmi častým motivem. Téměř vždy se však pojí s duchovní rozdílností či protikladností jako u Dostojevského *Dvojníka*. „Dvojník není problémem těla, nýbrž otázkou psychologie.“⁷⁰ Dokud nazíráme dvojníky jako předměty, těla jako tělesa, jejich totožnost je naprostá, třebaže filosofie nám i zde pokládá otázky. Tělesná podoba by však sama o sobě nedokázala vyvolat neklid. Literární znepokojení nastává teprve v duchovním zdvojení, protože do hry vstupuje osobnost. Právě na Stevensonovi a Dostojevském je to dobře vidět. Hyde se Jekyllovi tělesně nepodobá, ba naopak, kdežto Goljadkinův dvojník je od něho na pohled k nerozeznání. Niterně ovšem plní velmi podobné role, jak Hyde, tak druhý Goljadkin jsou duchovně protikladní svým původcům. Původní rozlišení na zdvojení a rozzdvojení však má smysl právě v duchovní rovině. Zatímco Hyde je čiré zlo, například Borgesovi dvojníci se od něho sice liší, ale nikoli proto, že by byli extraktem nějaké vlastnosti či sklonu.

Vědomí, že jsme složité, ba složené bytosti, se ztělesňuje ve dvojníkovi. Ten by snad mohl být naší nejčistší, nejprůzračnější dobrou stránkou, andělskou fasetou naší bytosti, rádcem a průvodcem, nesmrtelnou duší božského původu; pozoruhodnou vlastností moderních dvojníků však je, že takoví nikdy nejsou (snad s výjimkou Novalise). Dvojník jako by byl protikladem Narcise. Ten je uhranut krásou svého obrazu. Dvojník svého původce děsí. Narcis i dvojník však sdílejí zkázonosnost, smrtelné nebezpečí.

Proč se však evropská imaginace v devatenáctém století zalidnila těmito zlověstnými zchytralci? A jak souvisí dvojník s ironií? Zdá se, že odpověď na obě otázky vyvěrá ze stejného zdroje. Romantismus je – mimo jiné – hluboce zaujat lidským já, identitou, já suverénním, tvůrčím, které do sebe vstřebalo mnoho mocností dříve vnějších a nezávislých. Toto zatížení zároveň ústí v neklid, úzkost a nerovnováhu, neboť člověk musí nést, snést, smířit nebo alespoň přežít drtivé rozpory.

Doba, která se ve filosofii tolik zabývá pojmem Já, pojmem sebe-vědomí, pojmem subjekt, taková doba bude v umění ztvárňovat dvojníky. Nic na tom nemění ani fakt, že všechny ony pojmy, ať už u Fichta, Hegela či Kanta, jsou abstrakce, patří do jiné duchovní oblasti. Spojitost zůstává: co se projevuje ve filosofii vypracováváním pojmu já, to se vtěluje v literatuře do doppelgängera. Obojí má společné to, že se já stává předmětem, že je tu před

⁶⁹ Berkovskij, cit. dílo, s. 459.

⁷⁰ Tamtéž, s. 490.

námi a my se s ním setkáváme, zápolíme s ním, ať už ve filosofické reflexi nebo ve znepokojivém příběhu. Vratkost romantického já, jeho příhody, nesnáze, trýzeň a bolest, jsou tedy přirozeným ovzduším dobové imaginace. Dvojník je její zásadní součástí.

Pokud jde o ironii, lze ji vnímat jako abstraktní podobu dvojnictví. Jinými slovy: dvojníka můžeme vnímat coby vtělenou ironii, ironii, jež se stala tělem (či alespoň zdáním těla). Povrch je totožný, v hloubce se skrývá zničující protiklad. Litera se zdvojuje snadno, duch už nikoli. Ironie i dvojník jsou obdoby romantické podvojnosti, rozpornosti, rozpolcenosti. Dvojník by pak mohl být jednou z postav oné nové mytologie, jíž měla podle Schlegela ironie připravit půdu.

Souvislost ironie a dvojnictví nejvíce vyniká u ironie rétorické. V jednom případě jde o jazykové zdvojení, v druhém případě o zdvojení osobnosti. Ironie je založena na protikladu mezi řečeným a míněným, mezi literou a duchem. Rank ve své klasické studii⁷¹ dvojníka vymezuje právě jako tělesně totožného a duchovně protikladného. Dvojník je rozporný, zjevně stejný, skrytě protikladný, nepřátelský. Ironicky a vážně můžeme pronést tatáž slova. V liteře nenajdeme žádný rozdíl, teprve v tom, co je skryté, ve významu, se objevuje propast, rozpor, protiklad. I romantická ironie má s dvojníkem spojitost. Jejím základem je reflexivita. A dvojník je vtělenou reflexí.

Současné oživení zájmu o ironii a rostoucí počet literárních dvojníků můžeme tedy chápat jako dva projevy téhož rozpolcení, dva odlesky temného zrcadla rozporu; přes řadu rozdílů motiv dvojníka spojuje romantiky s Borgesem i s Cortázem, třebaže jej zpracovávají odlišně. Stejně zajímavá jako tato spojitost je právě pestrost dvojníckých postav a jejich vzájemné rozdíly. Obecné je pouze východiskem. Každý dvojník je jedinečný. A na každém dvojníkovi je podstatné především to, čím se od svého předobrazu liší.

Dvakrát dva Borgesové – povídka o dvojníkovi a její dvojník

Také u Borgese představuje dvojník ohrožení a výzvu, znepokojuje a vyvádí z míry. Nejčistší podoby dosahuje toto střetnutí v povídkách „Ten druhý“ a „Dvacátý pátý srpen 1982“.⁷²

⁷¹ Rank, cit. dílo, s. 30.

⁷² Sr. Šišmišová, Paulína. *Literatúra alebo filozofia? Dva portréty*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity 2003, s. 122–126.

Texty tvoří jakýsi diptych: dvě podobné povídky o dvojnicích, které se díky rozdílům doplňují. V obou se Borges setkává s Borgesem. V obou se s ním intelektuálně střetává. V obou se dvojníci přou o to, kdo z nich sní. A v obou se závrat' násobí, protože zpochybněna není jen identita, nýbrž i čas – přou se o to, v kterém roce se nacházejí – a prostor – neshodnou se ani na tom, kde se setkali.

V povídce „Ten druhý“ má vypravěč za to, že se píše rok 1969 a on se nachází v městě Cambridge severně od Bostonu, zatímco jeho protějšek tvrdí, že spolu hovoří v Ženevě roku 1918. Borges usedá na lavičku a řeka v něm vyvolá myšlenku na čas, náhle „má pocit, že už ten okamžik někdy zažil“. Kdosi si přisedne a začne si pohvizdovat, posléze i zpívat povědomou píseň. Borges hlas „s hrůzou“ poznává. Dává se s mladíkem do řeči, oznamuje mu, že je Borges a on sám rovněž, načež se jej snaží přesvědčit podrobným popisem své knihovny. Mladík odvětlí, že „jestliže se mi o vás zdá, víte přirozeně totéž, co já.“⁷³ Stařec pak vypravuje mladíkovi o své minulosti, jeho budoucnosti, přičemž o něco později vyzkouší vlastně tentýž argument, důkazem však tentokrát nejsou tituly knih, nýbrž verš z Hugovy básně „Co pravila ústa temnoty“: „vesmír, saň, jež svíjí tělo s šupinami hvězd“.⁷⁴ Teprve jedinečný verš mladíka ohromí a přesvědčí. Následují však další neshody a nedorozumění, z čehož vypravěč usoudí: „pochopil jsem, že si nemůžeme porozumět. Byli jsme příliš odlišní a zároveň příliš si podobní. Jeden druhého nemohl klamat, a proto byl rozhovor obtížný. Každý z nás byl zkarikovanou kopií toho druhého.“⁷⁵ Na závěr podnikne starý Borges poslední pokus zjistit pravdu. Rozpomene se na Coleridgeovu růži a zeptá se dvojníka, zda má u sebe peníze. Sám mu dá americkou bankovku a dostane minci. Snové suvenýry však záhy mizí. Mladík bankovku roztrhá a stařec hodí minci do řeky nebo to alespoň udělat chce: „Oblouk stříbrné mince mizející v stříbropěnné řece by mé vyprávění zajisté oživil, ale osud rozhodl jinak“.⁷⁶ Na závěr si muži domluví setkání na stejném místě, ale „každý z nás věděl, že ten druhý jen předstírá“. Spor tak končí oboustrannou rezignací, zničením důkazů, přiznáním nemožnosti pravého setkání.

Povídka „25. srpna 1983“ bere svůj název z času, v němž se podle svých slov nachází Borgesův dvojník. Nejpodstatnější rozdíl je vypravěčské povahy. Zatímco v povídce „Ten druhý“ je stařec vypravěčem a popisuje setkání s naivním, byť talentovaným mladíkem, v „25. srpnu“ je vypravěčem mladší z obou mužů. Datum je podstatné ještě z jednoho důvodu:

⁷³ *Spisy II. Kniha z písku. Shakespearova paměť*, s. 111.

⁷⁴ Tamtéž, s. 116.

⁷⁵ Tamtéž, s. 117.

⁷⁶ Tamtéž, s. 118.

o den dříve má Borges narozeniny a vypravěč tvrdí, že je mu jedenašedesát, což by znamenalo, že prožívá rok 1961. Tento nepochybný letopočet (který o osm let předchází snovému setkání z textu „Ten druhý“) však v povídce ani jednou nezazní.

Vypravěč se s dvojníkem setkává nejprve skrze jméno, pak skrze tělo, a teprve poté skrze hlas. Vstoupí do hotelu a majitel ho nepozná, podá mu knihu hostů a v ní Borges uvidí napsané své jméno. Vystoupá do pokoje. „V nemilosrdném světle jsem se poznal. Ten muž, který ležel na zádech v úzké železné posteli, již postarší, vyhublý, velice bledý a s očima ztracenýma ve vysokých sádrových štucích, to jsem byl já. Dolehl ke mně hlas. Ne sice přímo ten můj, ale jakoby z některé mé vlastní nahrávky, nepříjemný a bezbarvý.“⁷⁷ Poznává se s nechutí a strachem. Moderní doba dokáže poskytnout tuto fantastickou zkušenost, slyšet vlastní hlas, a vždy je nepříjemná, alespoň zpočátku. Právě kvůli oné dvojlomnosti. Poznáváme se nepochybně, ale zároveň pouze částečně.

Starý Borges praví: „Je to podivné, jsme dva, a přece jsme jeden. Ale ve snu je všechno možné.“ Mezi dvojníky opět nastane spor o snovou povahu jejich setkání a také o to, na jakém místě jsou a kdo sní. Stařec se ohradí: „Zřejmě si neuvědomuješ, jak je důležité ověřit, zda se to zdá jednomu, nebo oběma navzájem.“⁷⁸ Muži se pokoušejí svůj spor rozhodnout klíčovou otázkou po „nejhorším okamžiku jejich života“: „Naklonil jsem se k němu a oba jsme promluvili současně. Vím, že jsme oba lhali. Lehký úsměv ozářil zestárlý obličej. Vycítil jsem, že ten úsměv zrcadlí nějakým způsobem můj vlastní.“ A stařec praví: „Obelhávali jsme se, protože jsme se cítili jako dva a ne jako jeden. Pravda je, že jsme dva a že jsme jeden.“⁷⁹ Na rozdíl od povídky „Ten druhý“, kde přílišná podobnost zamezovala klamu, a tedy i porozumění, zde stojí v cestě právě odlišnost. A povahou dvojníka je právě znepokojivá směsice obojího. Mladý Borges se starce vyltá na svou budoucnost. Do odpovědi je vpletena pozoruhodná miniatura ve stylu Borgesových recenzí věnovaných fiktivním textům. Stařec hovoří o románu, o mistrovském díle, do něhož zapracoval všechna až příliš známá Borgesova témata „labyrinty, nože, člověk, který se pokládá za pouhý obraz, odraz vydávající se za skutečný, noční tygr, bitvy proměňující se v krev, osudový a slepý Juan Murana, Macedoniův hlas, loď z nehtů mrtvých, odpolední opakování staré angličtiny.“⁸⁰ Osud knihy je pozoruhodný. Toto „mistrovské dílo v tom nejhorším smyslu“ vyjde pod pseudonymem a je pokládáno za nevydařenou, povrchní napodobeninu. Borges zná sám sebe

⁷⁷ Tamtéž, s. 236.

⁷⁸ Tamtéž, s. 237.

⁷⁹ Tamtéž, s. 238.

⁸⁰ Tamtéž, s. 239.

až příliš dobře, ale čtenáři jej za smyšleným jménem nepoznají. Stařec tvrdí svému mladšímu já, že knihu skutečně napíše, a vyjadřuje úlevu nad nadcházející smrtí. Vnímá nechuť mladšího Borgese a vyptá se ho. Jeho odpověď hutně vyjadřuje onu tísnivou, odpornou zkušenost s dvojníkem, směsici důvěrné známosti a odstupu, stejného a jiného: „Protože se sobě příliš podobáme. Protiví se mi tvoje tvář, která je mou karikaturou, protiví se mi tvůj hlas, který je napodobeninou mého, protiví se mi tvé patetické věty, které jsou mi vlastní.“⁸¹ Tvář, hlas, jazyk: identita, která se stává protivnou jen tím, že ji vidíme *před* sebou.

Stařec chce chytit mladšího Borgese za ruku. Ten ucukne. Opakuje se tak motiv z povídky „Ten druhý“, kde se píše „rozloučili jsme se bez jakéhokoli dotyku“.⁸² Ani v jedné povídce se dvojníci nedotknou, zachovává se tím pomyslná hranice, přízračnost postav, nejasné, ale silně tušená linie, překonávaná pouze slovy.

Stařec pak odkazuje na schvalování sebevraždy u stoiků, říká, že „lenost a zbabělost“ jej vždy zadržely, ale při své nedávné přednášce o šesté knize *Aeneidy*, tedy té, kde Aeneas sestupuje do podsvětí a rozmlouvá s mrtvými, recitoval jeden hexametr a „náhle pochopil, která jeho cesta.“⁸³ Vypravěč vyslechne poslední dvojníkova slova a pak pochopí, že zemřel. Nakloní se nad postel a už jej nespátří. Prchne z pokoje.

Fantastické vyznění se násobí odkazem na povídku samotnou. Stejně jako „Ten druhý“, i „25. srpen“ má být zapsán teprve dlouho poté, co se odehraje. „Zůstane v hlubině tvé paměti, pod vlnobitím snů. Jakmile ji zapíšeš, budeš mít dojem, že jsi napsal fantastickou povídku. Nebude to ale zítra, ještě ti zbývá mnoho let.“⁸⁴ Povídka „25. srpna 1983“, jejíž vypravěč se domnívá, že se píše rok 1961, vychází ve sbírce *Shakespearova paměť* roku 1983.

Obě dvojníkové povídky vynikají stručnou, údernou a nikoli jednoznačnou pointou, která staví na snové povaze události. Jednoznačná pointa by byla na škodu a sen je jedno z nejrozlehlejších slov v Borgesově slovníku. Starý Borges prohlásí: „Sen toho druhého o mně však nebyl důsledný. Teď už chápu, že se mu zdálo o neexistujícím datu na bankovce.“⁸⁵ Mladý Borges vyjde z pokoje, kde přihlížel smrti svého dvojníka, a povídka končí slovy: „Venku mě očekávaly další sny.“⁸⁶

⁸¹ Tamtéž, s. 240–1.

⁸² Tamtéž, s. 119.

⁸³ Tamtéž, s. 241.

⁸⁴ Tamtéž, s. 241.

⁸⁵ Tamtéž, s. 119.

⁸⁶ Tamtéž, s. 242.

Borges vede rozhovor sám se sebou, se svými vzpomínkami, se svou minulostí i budoucností. Ale nejen to, skrze dvojníka nazírá také svou minulou budoucnost, své staré naděje a obavy, i hrozivou budoucí minulost, sžíravé, zklamané ohlédnutí muže, jenž se chystá vzít si život. Dvojník činí z tohoto abstraktního rozhovoru drama, z tiché reflexe hrozivé setkání a spor, z intelektuálního dobrodružství až nepříjemně tělesné střetnutí.

Žlutá květina, Horacio a Traveler

V Cortázarově povídce „Žlutá květina“ ze sbírky *Konec hry* vypravěč naslouchá příběhu bezejmenného muže, který se setkal se svým mladším dvojníkem. Rozpoznal jej typicky podle vzhledu: „postupně uznal, že se mu podobá vším, obličejem, rukama, pramenem vlasů padajícím do čela, očima posazenými daleko od sebe“. Muž si však hned všímá i dalších podobností, které nejsou čistě věcí vzhledu: „ještě více studem, způsobem, jak se ukrýval za obrázkový časopis, gestem, jímž si odhazoval vlasy, neohrabanými pohyby“.⁸⁷

Rozhodne se chlapce sledovat a zjišťuje, že se mu podobá i v jiných ohledech, v životním příběhu. Jako každého dvojníka, i tohoto určuje především to, v čem se liší. Životní příběh není stejný, nýbrž obdobný. „Luc byl já, to, co jsem byl já jako dítě, ale nepředstavujte si to jako kopii. Spíš jako analogickou osobu.“⁸⁸ Dalším zásadním rozdílem je chlapcův posun v čase, který si protagonista vykládá jako omyl: „malá mechanická závada, záhyb v čase, souběžné vtělení místo následného“.⁸⁹

Fascinace přechází v odpor, když si muž uvědomí, že „ze všeho nejhorší nebyl Lucův osud, nejhorší bylo, že Luc sám zemře a další člověk bude opakovat Lucovu osobnost a tím jeho [vypravěčův] vlastní osud až do smrti, aby pak zase další člověk vstoupil do tohoto kruhu.“⁹⁰ Spřátelí se s chlapcovou rodinou a stává se svědkem variace na svůj vlastní život, variace až příliš těsné. Zanedlouho jej překvapí smrt mladého hochy, avšak zároveň mu přinese štěstí, „v týdnech po pohřbu jsem poprvé cítil něco, co by se dalo nazvat štěstím. (...) Jako bych tonul v nádherné jistotě, že jsem první smrtelník, že cítím, jak můj život (...) uplývá a že nakonec někdy někde skončí, ale já budu opravdu mrtvý bez Luca, který by vstoupil do toho kruhu, aby hloupě opakoval jeden hloupý život.“⁹¹ Jedinečnost mu je navracena, ví, že žije jednou a že jednou také zemře.

⁸⁷ Cortázar, Julio. *Konec hry*. Přeložila Mariana Housková. Brno: Julius Zirkus, 2002, s. 89.

⁸⁸ Tamtéž, s. 91.

⁸⁹ Tamtéž, s. 90.

⁹⁰ Tamtéž, s. 95.

⁹¹ Tamtéž, s. 96–7.

Úleva se vytratí, když muž zahlédne krásnou žlutou květinu; radost ze smrtelnosti přemůže prostá krása. Náhle lituje, že musí zemřít, protože to znamená dát kráse navždy sbohem. Tak jako se prve hrozil při pomýšlení na chlapcovu obměnu jeho vlastního života, začne horečnatě hledat dalšího dvojníka, aby si nesmrtelnost opět potvrdil. Hledá marně, a tak se, poněkud paradoxně, ukazuje dvojník jako jedinečný a jeho předobraz coby „jediný smrtelník“.

Podobně jako u jiných Cortázarových povídek (například ve „Spojitosti parků“), i ve „Žluté květině“ lze snadno přehlédnout zásadní detail. Muž, který se stane ošetřovatelem svého nemocného dvojníka a důvěrníkem rodiny, hovoří o chlapcově chorobě: „Nakonec mě brali jako Lucova ošetřovatele a dovedete si představit, že v takových domácnostech, kam lékař vchází bez valného zájmu, si nikdo moc nevšímá, jestli příznaky vůbec odpovídají původní diagnóze...“⁹² Jsme tedy svědky zvláštní sebevraždy. Ze sebelítosti a z touhy učinit přítrž opakování svého fádního osudu muž mladého dvojníka zabije. Zabíjí tím však svou nesmrtelnost, a tak se dopouští nevšední a tragické vraždy a sebevraždy zároveň: její následky musí nést až do smrti.

Třebaže „Žlutá květina“ je působivým i dosti originálním ztvárněním dvojnického motivu, opravdovým protějškem Borgesových střetnutí je u Cortázara setkání Horacia Oliveiry s dávným přítelem Travelerem v románu *Rayuela*. I Travelerova partnerka Talita je jakousi variací na Horaciovu Bosorku, zdvojen je tu tedy vlastně pár. Cortázar, tak jako Borges, si je motivu ironicky vědom, oba přátelé se několikrát počastují německým oslovením *doppelgänger*.

Horacio se zavře v prázdné místnosti, z jejíhož okna je na dvoře vidět *rayuela*, skákací panák se svou symbolikou cesty ze země do nebe – *rayuela* tu nabývá plného významu právě tím, že není doslovná, ani symbolická, nýbrž obojí najednou –, oklopí se nataženými nitěmi a lavory s vodou, vybuduje obranu, která obranou není, a Traveler za ním přichází na souboj, který není soubojem, nýbrž dlouhým rozhovorem, kde vysvítají drobné rozdíly mezi nimi, zásadní rozdíly, jak tomu u dvojníků bývá. I zde je setkání záležitostí smrtelně (životně!) důležitá, možnost krvavého rozuzlení číhá pod každým slovem. Horacio políbil Travelerovu ženu Talitu, protože v ní spatřil svou Bosorku, navíc se nachází v koncích svého metafyzického hledání-bloudění, přičemž z jedné strany ho vyzývá dvojník Traveler a z druhé právě otevřené okno a pod ním *rayuela*, ustavičná možnost sebevraždy, která zaznívá v rozhovoru i mezi řádky. Svým způsobem je Horacio obklíčen smrtí, ta má ovšem různé masky, různé odstíny: vražda dvojníka, vražda dvojníkem, sebevražda, skok skutečný a

⁹² Tamtéž, s. 96.

symbolický zároveň, protože vrhnout se na políčko hry znamená hru překonat a zároveň vyhrát, stát se symbolem a zemřít kvůli smyslu.

Svár dvojníků má krom vraždy či útěku u Cortázara ještě jedno rozuzlení, vlastně jediné pravé rozuzlení, ke kterému vypravěč dvakrát odkazuje: jednotu.

Říci bdění proti spánku znamenalo připouštět až do konce, že neexistuje žádná vyhlídka na jednotu. Naopak se mohlo stát, že Travelerův příchod bude krajním bodem, v kterém bude možné ještě jednou se pokusit o vzájemný průnik obojího, ale právě ten průnik byl opakem srážky. [Nůž, pěsti nejsou schopné] překonat nepřekonatelnou vzdálenost od jednoho těla k druhému, kde jedno tělo začíná popřením druhého a druhé popřením prvního.⁹³

Problém dvojníka se může, tak jako jiné problémy, vyřešit jednotou, sjednocením, zrušením protikladů, svár se rozplyne, pokud se vytratí protivníci, pokud naleznou společnou půdu, teritorium. Vražda, smíření, útěk, hádka, vyjednávání, to všechno už znamená neúspěch, protože se to odehrává na rozpolcené půdě. Každé běžné rozuzlení dvojnického střetnutí je jen potvrzením hraniční čáry. Slovo území je také jakýmsi refrémem této závěrečné kapitoly. Oliveira sám obývá své území a nedokáže žít *tam*, neustále naráží na nesmiřitelný protiklad, kromě území se objevují i metafory dne a noci, bílého a černého pšče. Hledaná jednotu se na samém závěru přeci jen na okamžik vynoří:

Když se zas vyklonil z okna, osvěžený a klidný, uviděl, že Traveler stojí vedle Tality a drží ji rukou kolem pasu. Po tom, co Traveler právě udělal, v něm najednou převládá jakýsi zázračný pocit usmíření, a nebylo možné porušit ten soulad, snad nesmyslný, ale živoucí a skutečný, už ho nebylo možné padělat (...) Travelerův a Oliveirův pohled se setkaly, jako by na sebe v plném letu narazili dva ptáci a s propletenými křídly spadli na deváté políčko, nebo jim to tak aspoň připadalo. (...) Soulad kupodivu trval a Oliveirovi se nedostávalo slov, kterými by se odvděčil za dobrotu těch dvou, kteří se na něj dívali a mluvili s ním z obrazce hry na panáka, Talita totiž nevědomky zůstala stát na třetím políčku a Traveler měl jednu nohu na šestém, takže on nemohl udělat nic jiného než bojácně pohnout pravou rukou na pozdrav, hledět na Bosorku a na Manúa a říkat si, že koneckonců

⁹³ *Nebe, peklo, ráj*, s. 363.

nějaké setkání existuje.⁹⁴

Soulad, byť vratký a chvilkový, tedy nakonec nastává, jednota je možná, ale nemůže se podobat obyčejným řešením, nemůže být řešením v pravém smyslu slova. Jednota, pokud jí lze dosáhnout, není řešení, nýbrž zcela nová cesta, ne odpověď na otázku, ale návrat před její položení, jiný směr, způsob, jak se zbavit podvojnosti, rozpolcenosti, dvojníků a s nimi mnoha dalších obtíží včetně ironie.

Dvojník, smrtelná hrozba

Když pozorně přečteme řadu dvojnických příběhů, povšimneme si, že téměř vždy jde v plném smyslu slova o život. Neustále se vrací motiv vraždy, která je nevyhnutelně sebevraždou. Není to snad tak, že i sebevrah zápolí sám se sebou, stojí sám sobě v cestě, snaží se vypořádat se sebou a nedaří se mu to, tak se nakonec uchýlí k vraždě? V řadě dvojnických střetů jde o život, řada jich má tragický konec, Jekyll umírá i s Hydem, Goljadkin se noří do naprostého šílenství, Maupassantův hrdina v povídce „Horla“ páchá sebevraždu, sám sebe zahubí i Poeův „William Wilson“. Ve „25. srpnu“ sleduje Borges staršího dvojníka umírat, patrně vlastní rukou, den po narozeninách. Ve „Žluté květině“ méněcenný hrdina zavraždí mladšího dvojníka, Horacio a Traveler tančí na krok od smrti.

Možná (řeceno Kafkovými slovy) si člověk rozbíjí čelo o čelo, doslova nemůže dál, protože neustále naráží na sebe, stojí si v cestě, klopýtá o vlastní nohy.

Romantická subjektivita ironicky pozoruje sama sebe. Kromě dvojníka však skýtá i svobodnější, radostnější, hravější možnosti, to když se změna perspektivy ukáže jako záležitost tvořivosti, pružnosti, ba až rozpustilé libovůle.

⁹⁴ Tamtéž, s. 365, 366, 367.

Cesta ironie od Cervantese k Borgesovi

Schlegel a Borges, autoři tak rozdílní, sdíleli obdiv k Cervantesovi. Obdivovali i řadu jiných tvůrců, ale pro oba byl Cervantes zásadní.

Německá romantika obecně chovala k Cervantesovi velkou úctu a podstatně přispěla k tomu, že dnes *Quijote* zaujímá zásadní místo v kánonu evropské literatury. Cervantes do němčiny poprvé vstoupil s plnou silou díky romantikům. Roku 1799 uveřejnil Ludwig Tieck první úplný, nezkrácený německý překlad *Quijota*. Bratři Schlegelové jej recenzovali a Friedrich tento román zahrnul do svého pojetí ironie i dějin literatury.

V *Rozhovoru o poezii* (v oddílu „Epochy básnického umění“) vyložil velkolepé pojetí literárních dějin od počátku až k jejich (dosavadnímu) vrcholu. A tento vrchol je rozeklaný: Shakespeare a Cervantes, kteří byli podle Schlegela natolik významní, že vše, co předcházelo, bylo pouhou přípravou. Ač si mimořádně cení celého díla, dává přednost prvnímu dílu *Quijota*. K Cervantesovi se pak vrací v oddílu „Řeč o mytologii“, který vychází z myšlenky, že moderní básníci musejí pokaždé tvořit od samého začátku, neboť postrádají pevnou půdu mytologie, na níž mohli stavět staří a která propůjčuje antické poezii jednotu a celistvost. Příslibem řešení je stejná dvojice autorů:

Nacházím zde velkou podobnost s onou velkou vtipností romantické poezie, jež se nevyjevuje v dílčích zápasech, nýbrž v konstrukci celku, kterou nám náš přítel již tak často vysvětloval na dílech Cervantesových a Shakespearových. Ano, tenhle uměle vytvořený chaos, tato dráždivá symetrie rozporů, toto nádherné věčné střídání entuziasmu a ironie, jež žije dokonce i v nejmenších součástech celku, se mi již zdají být nepřímou mytologií.⁹⁵

Má to být mytologie uměle vytvořená a má v sobě zahrnout všechna umění a stát se zdrojem veškeré příští poezie.

Není snadné vystihnout, co měl Schlegel novou mytologií na mysli, když se ale přidržíme citované pasáže, vidíme, že přes rozdílný jazyk jisté pouto s Borgesovými zálibami nalézáme. Pokud jde o konstrukci celku, ta v *Quijotovi* zcela spočívá na souhře vypravěčském labyrintu, díky němu má román celistvost a díky němu také *působí* chaoticky.

Schlegelovu ironii nelze jistě omezovat pouze na reflexivitu nebo na autorské zásahy, z jeho myšlení se však ukazuje, že tyto postupy k ní bytostně náležejí.⁹⁶ Bohatství, život,

⁹⁵ Horyna, cit. dílo, s. 346.

⁹⁶ Srv. Garber, Frederick (ed.). *Romantic Irony*. Budapest: Akademia Kiado, 1988, s. 23.

nesmírnost, ustavičný pohyb dodává románu toto soustavné zrcadlení, ale nejen ono. Borgesovi se ale Schlegel nejvíce blíží právě tímto. V *Rozhovoru o poezii* se navíc přiznává hodnota dalším dílům patřícím do stejné rodiny: *Tristramu Shandyemu* a *Jakubu Fatalistovi*. Ač si jich mluvčí cení o poznání méně než dvou velkých mistrů, považuje je za jakousi přípravu (tentokrát čtenářskou). Pro tázání o ironii z toho vyplývá nejednoznačná odpověď. Vypravěčský labyrint, zrcadlení, změna perspektiv, to všechno k ironii nějakým způsobem patří či přispívá. Bytostně romantické je na ironii ale právě to, že se vzpírá zjednodušení na nějakou techniku, že se nemůže popisem změnit v předpis; je vždy obsáhlejší, bohatší, živější, tak jako romantika sama. Romantická poezie i romantická ironie se zkrátka rovná Cervantes a Shakespeare. Jednoznačně ji určit by znamenalo jednoznačně určit význam díla těchto dvou tvůrců. „Na Cervantesově románě lze výtečně doložit, jak chápali svět raní romantikové; to, co v *Quijotovi* interpretují, jsou oni sami.“⁹⁷

Ještě dva Schlegelovy fragmenty si zde zasluhují své místo. Právě ony totiž vedly pozdější interprety ke spojování, ba ztotožňování romantické ironie a určitých vypravěčských technik (například narativní metalepse). Oba pocházejí z časopisu *Atheneum*. Ve fragmentu 238 se píše:

Existuje poezie, pro niž je jedním a vším vztah ideálního a reálného a jež by se tudíž měla nazývat podle analogie s umělým filosofickým jazykem transcendentální poezie. Začíná jako satira absolutní rozlišeností ideálního a reálného, vznáší se jako elegie uprostřed a zakončuje se jako idyla v absolutní identitě obou. Tak jako bychom však přisuzovali malou hodnotu transcendentální filosofii, jež by nebyla kritická, nepodávala by s produktem zároveň i to, co je produkováno a neobsahovala by v systému transcendentálních myšlenek současně i charakteristiku transcendentálního myšlení; tak by měla patrně i tato poezie, která v moderních básnících nezřídka sjednocuje transcendentální látku a přípravu pro poetickou teorii básnické schopnosti s uměleckou reflexí a krásou sebezrcadlení, (...) spoluznázorňovat v každém svém znázornění i sebe samu a být všude současně poezií a poezií poezie.⁹⁸

Schlegel vychází z analogie s filosofickým myšlením. Poezie, dnes bychom řekli literatura, by měla podobně jako filosofie znázorňovat nejen svůj předmět, ale i sebe sama, vždy nejen tvořit, ale ukazovat tvorbu, nejen vyprávět, ale předvádět vyprávění. Literatura by měla být

⁹⁷ Berkovskij, cit. dílo, s. 109.

⁹⁸ Horyna, cit. dílo, s. 374.

vždy tématem literatury. Ve fragmentu 116 píše Schlegel o romantické poezii, o svém ideálu, a soudí, že má být progresivní a universální, tedy ustavičně živá a rozvíjející se a zároveň všeobecně platná. Romantická poezie se dokáže „vznášet na křídlech poetické reflexe uprostřed mezi znázorňovaným a znázorňujícím, nezávislá na jakémkoli reálném a ideálním zájmu, tuto reflexi neustále zesiluje a znásobuje ji jako v nekonečné řadě zrcadel.“⁹⁹

Vztah ideálního a reálného je pro *Quijota* skutečně vším a téměř neustále je předmětem příběhu vyprávění, předmětem slova písmo, předmětem knihy kniha. Soulad je velmi svůdný. Schlegel v *Quijotovi* našel svůj ideál. Borges svým způsobem také. A i když hovoří tak odlišným jazykem, všímají si často těchže rysů, přitahují je stejné hry.

Borges se ke *Quijotovi* vracel po celý svůj život a napsal na cervantesovské náměty řadu textů, povídek, básní i esejů;¹⁰⁰ v některých se zajímá právě o ironické rysy jeho díla.

Jeho intenzivní zájem o Cervantese a především o *Quijota* je podstatný mimo jiné proto, že měl k románovému žánru značně rezervovaný vztah, vyčítal mu rozvláčnost a sklon k beztvarosti. Nebyl však nikterak dogmatický: „Je zvykem stavět proti sobě kvalitu a kvantitu, vždy ve prospěch té první; jsou ale díla, která vyžadují to druhé, velkorysou délkou a rozsah.“ Jmenuje jich pouze několik, ale je to skupina veskrze romantická: *Tisíc a jedna noc*, *Orlando Furioso* a *Quijote*.

V textu „Když fikce přebývá uvnitř fikce“ se o Cervantesovi zmiňuje jen letmo a opomíná reflexivní, ironický ráz knihy. V eseji „Částečná magie v *Donu Quijotovi*“ píše:

Cervantes s potěšením mísí objektivní a subjektivní, svět čtenáře a svět knihy. (...)

V šesté kapitole prvního dílu farář a holič prohlížejí knihovnu dona Quijota; jednou z knih je kupodivu Cervantesova *Galatea*, a dovídáme se, že holič je jeho přítel, který si ho nijak zvlášť necení (...) Holič, Cervantesův sen nebo jedna z podob Cervantesova snu, soudí Cervantese... Dalším překvapením je zjištění na

⁹⁹ Tamtéž, s. 369.

¹⁰⁰ Jednu z vůbec neznámějších a nejkomentovanějších povídek „Pierre Menard, Autor Dona Quijota“, esej „Částečná magie v *Donu Quijotovi*“ ze souboru *Další pátrání*, báseň „Podobenství o Cervantesovi a donu Quijotovi“ a krátký text „Problém“ ze sbírky *Tvůrce* a „Skutek knihy“ (El acto del libro) ze sbírky *Šifra* (La cifra, 1981), „Alonso Quijano sní“ (Sueña Alonso Quijano) ze sbírky *Zlato tygrů* (El oro de los tigres, 1972), báseň „Čtenáři“ (Lectores) ze sbírky *Jiný, stejný* (El otro, el mismo, 1964), báseň „Nejsem ani prach“ (Ni siquiera soy polvo) ze sbírky *Dějiny noci* (Historia de la noche, 1977), přednáška „Můj přítel don Quijote“ (My friend Don Quijote) proslovená na Univerzitě v Austinu roku 1968, článek „Rozbor poslední kapitoly *Quijota*“ (Análisis del último capítulo del *Quijote*) vydaný prvně v časopisu *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, ročník 1, číslo 1, Leden-Březen 1956, s. 28-36; dále pak nepřeborné množství aluzí a drobných zmínek.

začátku deváté kapitoly, že celý román byl přeložen z arabštiny a že Cervantes získal rukopis na trhu v Toledu a dal si jej přeložit jedním Maurem. (...) Tato hra podivných nejednoznačností vrcholí v druhém dílu: protagonisté četli první díl, hlavní postavy *Quijota* jsou zároveň čtenáři *Quijota*.¹⁰¹

V přednášce z Austinu tuto myšlenku rozvíjí:

Ke svému překvapení zjišťujeme, že postavy četly první část a četly také nápodobu knihy napsanou literárním rivalem. A pronášejí celou řadu kritických komentářů a staví se na Cervantesovu stranu. Takže jako by Cervantes neustále nakukoval z knihy ven a zase dovnitř a samozřejmě se touto hrou musel velmi dobře bavit.¹⁰²

Zmnožení subjektivity, vtažení autora do dialogu s postavami, kniha, která odkazuje sama na sebe, odráží se sama v sobě, autor, který „vykukuje z knihy a zase nakukuje dovnitř“, to všechno alespoň zčásti odpovídá Schlegelovým myšlenkám. Jak daleko toto množování dochází, lze pochopit, když se na Borgesovy postřehy podíváme blíže.

Jedním takovým geniálním nakouknutím je stručná pasáž ve vložené novele o zajatci. Muž hovoří o rozmarné krutosti svého vězňatele a podotýká:

Jenom jeden španělský voják, jistý Saavedra, to s ním uměl, a ačkoli udělal, aby nabyl ztracené svobody, věci, na které si tam všichni budou dlouho vzpomínat, nikdy ho Hasan Aga neuhodil ani ho nedal zbít a zlého slova mu neřekl. Leckdy jsme se báli, že bude i za svůj nejnevinnější kousek naražen na kůl, a on sám se nejednou obával, že takto skončí; není k tomu teď právě vhodná chvíle, ale jinak bych vám rád vyprávěl, co tam v zajetí dělával, a zaujalo by vás to a pobavilo ještě víc než vyprávění o tom, co se v Alžíru přihodilo mně.¹⁰³

Zásadním tahem ve hře je zápleтка spočívající v samém srdci knihy: starý muž se rozhodne stát potulným rytířem, protože *příliš mnoho četl*. Na počátku je kniha. Pak se rodí hrdina a ten proměňuje svět v knihy.

¹⁰¹ Spisy III., s. 72, 73.

¹⁰² Borges, Jorge Luis. „Conferencia pronunciada por Borges en la Universidad de Austin, Texas, 1968“ [online]. [cit. 2020-1-31]. Dostupné z: <www.galeon.com/borges/confe.htm>.

¹⁰³ Cervantes, Miguel. *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha*. Přeložil Zdeněk Šmíd. Praha: SNKLHU, 1955, s. 508–9.

Stejně důležitý je vypravěčský labyrint.¹⁰⁴ Vstupujeme do něj v osmé kapitole prvního dílu, uprostřed souboje dona Quijota s Biskajcem. Vyprávění se náhle přeruší a vyslechneme si příběh o tom, kterak autor – tedy patrně čtenář onoho neúplného začátku – koupil na tržišti v Toledu několik sešitů psaných arabským písmem, které sepsal jistý Cide Hamete Benengeli, arabský historik.¹⁰⁵ Nechal si sešity přeložit. Tento autor, kupec arabského rukopisu, nás ujišťuje o pravdivosti vyprávění, vzápětí ale upozorní, že „o její pravdivosti lze snad pochybovat jen potud, že autorem této historie byl Arab, a lidé toho plemene mají lež v krvi.“¹⁰⁶ Pak se vrací na scénu don Quijote i Biskajec a pokračují v boji. O několik desítek stran dále zase tentýž vypravěč tvrdí, že „Sidi Hamet byl především dějepisec velmi důkladný a zároveň i přesný.“¹⁰⁷

Obě hlavní postavy (i řada jiných) a také všichni hlavní vypravěči se čas od času stávají literárními kritiky. Naslouchají nějakému příběhu či sledují představení a hodnotí, chválí, upřesňují, žasnou nebo zase opravují, ba se i rozčilují nad nedostatky v provedení, slovníku či formě. Poprvé se to stane v sedmé kapitole, kde farář s lazebníkem procházejí knihovnu dona Quijota, berou jeden svazek po druhém a rozhodují, které spálit a které zachránit, aby zachránili i svého přítele. Cervantesovu *Galateu* s výhradami ušetří. Kritiku však v románu provozuje především sám don Quijote a Sancho, ale také anonymní druhý vypravěč, nálezce rukopisu, pak sám Cide Hamete, který občas svou historii komentuje, a konečně také bezejmenný překladatel.

Jak podotýká Borges, všechny tyto hry dostoupí vrcholu v druhém dílu románu. V jeho druhé kapitole se don Quijote vyptává Sancha, jak o něm lidé smýšlejí, a zbrojnoš mu sdělí, že je o nich o obou napsána i vytištěna kniha. Přivede mu bakaláře Samsona Carrasca, „v naději, že z jeho úst uslyší novinky o sobě samém.“¹⁰⁸ Carrasco knihu četl a vypravuje donu Quijotovi, jak je v ní vyobrazen, načež rytíř zevrubně hodnotí pravdivost autorovy práce. Bakalář však nevypravuje pouze o knize, ale také o tom, jaký má ohlas u čtenářů, co se jim líbí a proti čemu mají naopak výhrady. Don Quijote kritik pak zaníceně polemizuje s autorem i se čtenáři.

¹⁰⁴ Vycházím z brilantního shrnutí Roberta Altera, kap. „The Mirror of Knighthood and the World of Mirrors“. In *Partial Magic. The novel as a self-conscious genre*. Los Angeles: University of California Press, 1978, s. 1–30.

¹⁰⁵ Adjektivum *aljamiado*, kterého se užívá v originále, znamená text v kastilštině arabskou abecedou pouze zapsaný.

¹⁰⁶ Cervantes, cit. dílo, s. 193.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 243.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 654.

Těžko říci, zda cílem, ale rozhodně výsledkem tohoto vypravěčského labyrintu je pocit závratě, dojem víření, chaosu, v němž rozdíl mezi fikcí a skutečností mizí, ba co víc, hranice není jen neostrá, ale stále se pohybuje. Je tu však ještě jeden důležitý rozdíl, na který Borges neupozorňuje: „V prvním [dílu] se všechno zobrazuje prostřednictvím dona Quijota a Sancha Panzy, všechno vychází z nich. Oni jsou diváky a svět je pro ně divadlem. Ve druhém díle, v němž se popisuje, jak se vévodský dvůr pohledem na oba hrdiny baví, se situace mění. Nedívají se don Quijote a Sancho Panza, ale sami se stali předmětem podívané.“¹⁰⁹

V druhém díle hraje důležitou roli také falešné pokračování *Quijota*, které skutečně vyšlo. Cervantes se proti němu vymezuje už ve věnování a předmluvě, neušetří je ale ani v románu samotném. Naopak, obratně je začlení do své hry. Quijote se setkává s jednou z postav falešného druhého dílu, s donem Álvarem Tarfem. Vyptává se ho, zda se podobá onomu druhému donu Quijotovi. Po záporné odpovědi dochází k jednoznačnému závěru, že skutečným donem Quijotem je on, nikoli ten druhý. Pravost je třeba vždy něčím poměřovat. Pravost falešné knihy posuzují postavy pravé knihy, přičemž porovnávají se sebou. Kniha je pravá, protože ji čtete.

Druhým dílem Cervantes znásobil hry, které rozehrál v dílu prvním. Schlegela pokračování románu rovněž podnítilo k inspirativním postřehům. Jako by Borgese odpovídal téměř jeho vlastním jazykem, když říká: „Hlavní postavou druhého dílu *Quijota* je díl první. Dílo se odráží v sobě samém.“ Vzápětí se však od Borgese odklání, když vyzvedá novely v prvním dílu: „Snad by se daly nalézt novely, které patří do druhého dílu. Ty v dílu prvním jsou nejmělejší, nejbystřejší, nejmlhavější, nejkrásnější.“¹¹⁰ Na jiném místě píše: „Román usiluje o dvě ohniska, což ukazuje, že každý román se chce stát absolutní knihou, že má mystický ráz. To mu propůjčuje mytologický ráz, proto se stává osobou.“¹¹¹ Zde však není řeč přímo o vztahu první a druhé části, ale obecně o vztahu básnického slova a jeho reflexe.¹¹² Básník pronáší slova, ale hned se vznáší nad nimi, slova vytvářejí svět, ale vracejí se sama k sobě a

¹⁰⁹ Berkovskij, cit. dílo, s. 105.

¹¹⁰ Schlegel, Friedrich. *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Svazek 16. Mnichov: Schöningh, 1981, s. 269. „Die Hauptperson in II D(on) Q(uijote) ist der erste Theil. Es ist durchgängig Reflexion des Werks auf sich selbst. Vielleicht lassen sich die Novelas auffinden, die in den II D Q sollten. Die im I sind die kühnsten, hellsten, dunkelsten, schönsten.“

¹¹¹ Tamtéž. „Daß der Roman zwei Centra wünscht, deutet darauf, daß jeder Roman ein absolutes Buch sein will, auf seinen mystischen Charakter. Dies gibt ihm einen mythologischen Charakter, er wird dadurch eine Person.“

¹¹² Galfione, María Verónica. „Autoconciencia e ironía. Una lectura acerca de los orígenes del pensamiento romántico de Friedrich Schlegel.“ *Revista de Filología Alemana*, 2014, č. 22, s. 53–71.

zkoumají, co vytvořila. Takto se dílo stává osobou, protože jako osoba není jen pouhou věcí, ale vztahuje se samo k sobě.

I velmi letný pohled na dílo Williama Shakespeara ukáže, proč jej romantici stavěli vedle Cervantese. Kromě hry ve hře *Hamlet* lze poukázat například na předeheru ke *Zkrocení zlé ženy*. Dráteník Christopher Sly usne v hospodě a jistý šlechtic se rozhodne, že si z něj vystřelí. Nechá jej převléct za boháče a sežene herce, kteří před ním sehrají drama tak, aby je považoval za skutečné. Dráteník je postavou (ovšem postavou, která svůj stav považuje za skutečnost) ve druhé hře, vlastním *Zkrocení*. Šlechtic a jeho druzi hrají na divadle divadlo *Zkrocení, které* na rozdíl od *Hamleta* zahrnuje téměř celé dílo.¹¹³ V *Hamletovi* má však představení mimořádný význam pro celou zápletku, protože *Hamletovi* poslouží jako nezvratný důkaz viny jeho strýce, protože se v něm zrcadlí děj samotné hry. Nejde zdaleka o pouhý technický trik, kterým nás chce Shakespeare ohromit, třebaže jistá závrať je téměř nevyhnutelná.

Shakespeare ale pro Borgese není tak důležitý jako Cervantes. Na nejcennější knize tedy panuje mezi Schlegelem a Borgesem částečná, ale důležitá shoda. S důvody už je věc složitější. Přesto se ale zdá, že vypravěčský labyrint byl přitažlivý pro oba. Ovšem Schlegel mluvil i o něčem dalším, o plnosti života. *Quijote* překypuje příběhy a postavami, kterých údajně obsahuje 669.¹¹⁴ Totéž platí pro svět Shakespeareových her. Výše citovaná Borgesova zmínka o knihách, u nichž je rozsah součástí jejich povahy, můžeme vztáhnout právě k této hojnosti a plnosti života. Dalším kanonickým básníkem, v němž se Borges se Schlegelem setkává, je Dante, který rovněž oplývá životem a nevyniká stručností. Také *Orlando Furioso* byl romantikům drahý. Zbývá otázka *Tisíce a jedné noci*, nesmírné knihy, kterou Borges přečetl (a opatřil předmluvou) v několika překladech. Schlegel vyhlíží v *Rozhovoru o poezii* budoucnost básnictví a zasněně hledí k Orientu. O pohádkách *Tisíce a jedné noci* se nezmiňuje.

Zůstaňme ale u *Quijota*. Nelze vyčerpát důvody podmanivosti určité knihy. A pro podmanivost často nelze uvést důvod. Pokud se tážeme německých romantiků, platí to tím výrazněji. Borgese snad don *Quijote* okouzluje i proto, že se mu podobá. Také jemu splývá knihovna se světem.

¹¹³ Borges v přednášce zmiňuje další dva příklady podobného rázu, jejichž nahodilost vlastně ještě pevněji potvrzuje, jak široce rozšířenou se ironie v moderní literatuře stala. Ibsenův Peer Gynt říká: „Jak mohu zemřít na konci třetího jednání!“ Bernard Shaw v jedné ze svých předmluv nedoporučuje romanopisci napsat: „V očích měla slzy, protože věděla, že jejímu synovi zbývá ze života už jen pár kapitol.“

¹¹⁴ Berkovskij, cit. dílo, s. 104.

Podle rozšířené interpretace evropské literatury jsou největší díla jakési sumy završující předešlá období. Tak má být *Božská komedie* sumou středověku, *Quijote* sumou renesance a v Goethově *Faustovi* se prý shrnuje drama moderní touhy po ovládnutí přírody. Cervantesův román však možná není součtem předchozích let, ale sumou budoucnosti.

Hledání ohniska

Odyseus (kniha VIII.) naslouchá u Fajáků z úst pěvce Démodoka svému vlastnímu příběhu a několikrát je dojat až k slzám; Helena v *Íliadě* (kniha III.) tká tapiserii s vyobrazením trójské války; Tristan se vydává za blázna před králem a Isoldou, která si od něj vyslechne svůj příběh. Aeneas (1.488) na zdech chrámu v Kartágu vidí vyobrazení trójské války a mezi bojovníky poznává i sám sebe. V *Rámajáně* poslouchá Valmiki svůj příběh, jež mu vyprávějí jeho synové. Příběh prozrazuje hrdinu, síla vyprávění vede k odhalení jeho skrývané či neznámé identity.

Působivé příklady divadla na divadle nabízejí barokní dramatici: Molièrova *Improvizace ve Versailles* (Impromptu de Versailles, 1663), Corneillova *Komická iluze* (*L'illusion comique*, 1636) nebo Johnsonova hra *Na svatého Bartoloměje* (*Bartholomew's Fair*, 1614). Ojedinelé případy lze nalézt i v poezii: Lope de Vegův „Sonet narychlo“ (*Soneto de repente*) popisuje krok za krokem svůj vlastní vznik i sonetovou formu.

U těchto příkladů jde však o jednotlivosti v rozsáhlém vyprávění nebo o rámec dramatu. Teprve *Quijote* a díla z jeho potomstva jsou na těchto kouzlech založená, jsou jimi prostoupena. Co bylo dříve jen jedním půvabným momentem, stává se principem. Vznikají knihy, které jsou zrcadly protkány, protože jinak by nebyly tím, čím jsou.

Robert Alter je autorem studie *Částečná magie* (*Partial Magic*), která přebírá název z Borgesova eseje o Cervantesovi. Alter ve své knize pečlivě studuje cosi, co nazývá „vědomým románem“ (*self-conscious novel*). Jde podle něj o jakousi paralelní vývojovou větev evropské literatury, která jen místy splývá s kanonickou románovou tradicí. Tato větev má své kořeny v Cervantesovi a sahá až k Borgesovi. Coby poctivý severoamerický kritik se Alter zaměřuje především na anglicky píšící Cervantesovy dědice. Nás jeho pátrání zajímá ze dvou důvodů. Jednak proto, že spojuje Borgese se Cervantesem, a jednak proto, že literární postupy, kterými se zabývá, mají leccos společného s romantickou ironií. Sám Alter tuto souvislost opomíjí, protože kvůli „svým kusým znalostem německého prostředí“ vědomě ponechává stranou „Sternovy napodobitele z řad německých romantiků“¹¹⁵, čímž má patrně

¹¹⁵ Alter, cit. dílo, s. xv.

na mysli Jeana Paula Richtera. Opomínají však i některé anglicky píšící spisovatele a Latinoameričany. Pokusíme se zde sledovat a doplnit jeho výklad s důrazem na autory, kteří byli pro Borgese obzvláště důležití. Svým způsobem budeme číst některá pozoruhodná díla vzniklá po Cervantesovi a před Borgesem, jako bychom v nich četli Borgesovy předchůdce. Předchůdce tak, jak o nich hovoří sám Borges v souvislosti s Kafkou. Zahlédnout v dřívějších dílech souvislost, společný rys, který můžeme spatřit jedině díky autorovi, který přišel po nich. Hledáme vlastně ohnisko, do něhož směřuje jak romantická ironie, tak typický odstín Borgesovy tvorby.

Sternův *Tristram Shandy* patří k nejsvébytnějším románům a také je jedním z nejzavršenějších románů ironických. Otevřeně se hlásí k Cervantesovu odkazu, avšak výrazně se od svého předchůdce liší. Sternův vypravěč ustavičně hovoří o vyprávění, a když už vypráví, často své vyprávění komentuje, vysvětluje, vrací se, uhýbá, opravuje. Je osobnější, niternější, vypravěč se zde mnohem více uzavírá do svého přemítání, mnohem více sleduje sám sebe přímo, Sterne postrádá onu širší reflexivitu, hru s autorstvím; s trochou nadsázky lze oproti rozšířenému názoru tvrdit, že *Tristram Shandy* je knihou bez odboček, protože se ani na okamžik neodklání od svého hlavního předmětu, kterým je lidské vědomí.

Vyprávěné dospěje sotva do hrdinova dětství (když je parodicky zahájeno okamžikem početí), zatímco vypravěčova promluva se rozroste na několik set stran.

Jedním ze způsobů, jak hledat bohatší význam romantické ironie, může právě být *Tristram Shandy*. Pokud byl Sternův román na nižší úrovni a *Quijote* pravým ztělesněním ideálu, v rozdílu mezi nimi je třeba hledat i širší romantické ironie. Tu totiž nelze ztotožnit s určitým literárním prostředkem, pokud nám něco sděluje atribut „romantický“, pak je to fakt, že máme co dělat s čímisi mnohotvárným a mlhavým, živoucím a životodárným, nikoli s „rušením iluze“, s „narativní metalepsí“, „mise en abyme“, abychom jmenovali jen ty nejčastější formule, na něž byla Schlegelova ironie vysoušena. První nám popisuje ironii pomocí jejího účinku, což není šťastné, iluze úspěšně ruší například nepohodlná židle, dospělost či účast ve volbách. Druhá dvě označení jsou přesná, ale chudá.

Nakonec je třeba uznat, že pokud vpravdě romanticko-ironickým dílem je *Quijote*, musí se mu někdo vyrovnat, aby dostal i měřítkům ironie. Ve snaze hledat romantickou ironii v pozdějších dílech budeme vždy nacházet jen odlesky, částečná setkání, stopy, vždy lze namítnout, že romantickou ironii příliš zužujeme; myslím, že je správné mít tuto námitku na mysli. Nutí nás hledat v romantické ironii bohatší, širší pojem než pouhou snadno napodobitelnou techniku. Zcela v souladu s německou romantikou musí být ironie, cosi velmi cenného, také nevyčerpatelná. V tomto vratkém prostoru se musíme pohybovat.

Pokud se vrátíme ke Sternovi, užitečný může být nejen Schlegelův nezájem, ale i Borgesův. Němec i Argentinec totiž *Tristrama Shandyho* zmiňují letmo a s nevalným zaujetím. V čem tedy spočívá rozdíl? Sternův vypravěč je sice nenechavý, hravý, hýří odbočkami a žerty, ale pohlcuje celý román. V *Quijotovi* slyšíme množství různých hlasů, u Sterna jako bychom naslouchali jedinému. Ztrácí se také cosi zásadního, svět fantazie, knih, rytířských románů, obrů, čarodějů, princezen i hrdinských činů, zkrátka svět imaginace. Jeho nejasná hranice meandruje celým *Quijotem*, kdežto v *Tristramu Shandym* posloucháme „o životě a názorech“ prostořekého vypravěče. U Cervantese potkáváme veliké množství různých postav, vyslechneme příběhy z maurského zajetí, pastorální tragédie, bocacciovské novely, slyšíme o Quijotově sestupu do podsvětí (byť parodického), o Sanchově zrcadlovém (a rovněž parodickém) výstupu do nebes na hřbetu Dřevochepa Rychlonohého. Mnohost, hojnost, neurčitost, přízračnost a podmanivost, dvojakost, rozpornost, to vše prosycuje *Quijota* takřka na každé stránce. O Tristramovi to říci nelze. O Borgesovi, je-li bráno jeho dílo jako celek, lze říci v zásadě totéž.

Nedochází pak k rušení iluze, nýbrž naopak k jejímu umocnění, k jejímu šíření z knih do čtenářova světa, takže pokud už bychom chtěli účinek výstižně popsat, lze říci, že romantická ironie neruší iluzi, nýbrž realitu.

Voltairův *Jakub Fatalista a jeho pán* (1785, 1796) je Tristramův štihlejší a méně úspěšný bratr, kterému Schlegel věnoval jen málo pozornosti a Borges žádou.

Dílo Ludwiga Tiecka se ze Schlegelových současníků k interpretaci romantické ironie nabízí asi nejvíce. Tieck byl velkým lyrikem a zručným prozaikem, také překladatelem *Dona Quijota*, ale prvky ironie se nejvýrazněji projevují v jeho dramatech. Hry *Kocour v botách* (*Der Gestiefelte Kater*) a *Převrácený svět* (*Die verkehrte Welt*), psal Tieck v době, kdy na překladu pracoval. V *Kocourově v botách* se na jevišti ocitá spolu s herci i publikum a autor, přičemž všichni hru průběžně komentují a vzájemně na sebe reagují. Objevuje se i postava divadelního kritika, který pobouřeně vyjadřuje z hledišť (ovšemže fiktivního) své znechucení.

Isaiah Berlin o Tieckových dramatech píše:

To má pochopitelně své obdoby: je to předchůdce Pirandella, dadaismu, surrealismu, absurdního dramatu – to všechno zde začíná. Cílem je co možná nejvíce smísit skutečnost a zdání, zbořit hradbu mezi iluzí a skutečností, mezi sněním a bděním, mezi vědomím a nevědomím, aby vznikl dojem zcela neohrazeného světa (...) a ustavičné změny, neustálé transformace, z níž může člověk se silnou vůlí utvořit cokoli se mu zlíbí, byť třeba jen dočasně. To je

ústřední doktrína romantického hnutí.¹¹⁶

Berlinova formulace se dosti blíží Borgesovým slovům o *Quijotovi*. Ukazuje se, jak úzce je spojena romantická ironie s podstatou romantismu vůbec, přinejmenším toho německého. Je tu však několik potíží. Tieckovo podání je až příliš křečovitě, hledané a schematické, co je ale výmluvnější, Schlegel si jeho dramata nijak zvlášť nevážil a nikdy je za ironická neoznačil. S Tieckem tak už spíše vstupujeme na půdu interpretační tradice romantické ironie. Překladatel *Quijota*, Schlegelův přítel a autor her, které mají technicky společné prvky se Cervantesovým vypravěčským labyrintem se stal oblíbenou oporou kritiků v jejich snaze prokrestit si cestu Schlegelovými fragmenty. Pozdější interpreti si naopak všimli Schlegelova nezájmu a snažili se vysvětlit, jak mohl opomíjet dílo, které zdánlivě odpovídá jeho estetice. Naše odpověď se znovu vrací k Cervantesovi. Odkazování díla na sebe samé, množství vypravěčů i rámců, takzvané rušení iluze, to vše k ironii jaksi patří, ale právě tak důležitý je život, hojnost, zdánlivý chaos a skrytý řád.

Toto zápolení o šíři interpretace je znamením všech sporů o význam Schlegelových myšlenek. Nelze popřít, že vypravěčské (či jevištní) hry s iluzí k ní patří, zároveň je zřejmé, že ji nevyčerpávají. Stejný problém číhá i u autora, který byl pro Borgese zásadní a o němž bylo řečeno, že spolu s *Tristramem Shandym* a Jean Paulovým *Titánem* patří mezi nejmýstižnější a nejkoncentrovanější příklady romantické ironie.¹¹⁷

Zalátné šaty německého ducha

Thomas Carlyle započal svou literární kariéru jakožto znalec německé kultury a filosofie přelomu století, byl čtenářem Fichtovým, editorem a překladatelem výboru *Německá romantika*, kde představil Fouquého, Jeana Paula Richtera, Tiecka, Musause a Hoffmanna; přeložil Goethova *Viléma Meistera*, Richterova *Quinta Fixleina*, sepsal životopis Friedricha Schillera a do časopisu *Fraser's Magazine* pravidelně přispíval studiemi o německé literatuře. V anglosaském světě sehrál spolu s De Quinceym při šíření německé kultury obdobnou roli jako ve Francii Madame de Staël. V románu *Sartor Resartus* ze svých znalostí bohatě čerpá. Rozehrává řadu protikladů, kontrastů, svárů a ironických dvojznačností.

¹¹⁶ Berlin, cit. dílo, s. 135.

¹¹⁷ *Romantic irony*, s. 284.

Borges v předmluvě ke sbírce *Fikce* glosuje marnost tlustospisů a pokračuje: „Lépe je předstírat, že takové knihy už existují, a podávat jejich obsah či komentář k nim. Takto postupoval Carlyle v románě *Sartor Resartus* a Butler ve spise *The Fair Haven*.“¹¹⁸

Ve své autobiografii přisuzuje Carlylovi roli muže, jenž ho za pobytu v Evropě inspiroval ke studiu němčiny, vzpomíná, jak byl jeho stylem ohromen a vyveden z míry, avšak později mu začal připadat nesnesitelný. V této proměně se zrcadlí Borgesovy názory na vlastní způsob psaní. Styl ale není vše a Borges se ke Carlylovi opakovaně vracel, napsal předmluvu k argentinskému vydání *Sartora*, později přeložil a předmluvou opatřil spis *Hrdinové*; zařadil Carlylea také do svých přednášek o anglické literatuře, které později vyšly pod názvem *Profesor Borges*. Kratičký úryvek ze *Sartor Resartus* se objevil v *Antologii fantastické literatury*, kterou Borges sestavil s Adolfem Bioy-Casaresem a Silvinou Ocampovou. Dnes už působí, jako by ho napsal Borges.

Může být něco opravdu zázračnějšího než skutečný, pravý duch? Angličan Johnson jej celý život toužil spatřit, ale nemohl, třebaže šel do Cock Lanu a odtud do kostelní hrobky a klepal na rakve. Pošetilý Johnson! Nepohlédl nikdy svým duchovním zrakem, právě tak dobře jako tělesným, do plného proudu lidského života, jež tak miloval? Nepodíval se nikdy třeba jen do vlastního nitra? Dobrý doktor byl duch tak skutečný a pravý, jakého si jenom lze přát; bezmála milion duchů jej míjelo na ulicích. Ještě jednou ti říkám: zbav se iluze času. Směstnej šedesát roků do šesti minut. Co byl on jiného a co jiného jsme my? Nejsme snad duchové, kteří přijali podobu těla, podobu zdání a kteří se zas vytrácejí ve vzduchu a v neviditelném?¹¹⁹

Lépe než se pokoušet výstižně román popsat, ocitujme Borgesova vlastní slova. Nikdo prý nevyložil filosofii idealismu

s větším přesvědčením, zoufaleji a satiričtěji než mladý Skot Thomas Carlyle ve svém zapeklitém díle *Sartor Resartus*. (...) Carlyle se dovolával autority imaginárního profesora Diogena Teufelsdroeckha (Syna Božího Ďáblova lejna), jenž údajně v Německu vydal rozsáhlou knihu o filosofii odívání. *Sartor Resartus*, čítající více než dvě stě stran, měl být pouhým komentářem a kompendiem k tomuto olbřímímu dílu. (...) Kniha obsahuje Teufelsdroeckhův pohnutý životopis, který je ve skutečnosti symbolickou a utajenou autobiografií oplývající posměšky.

¹¹⁸ *Spisy I. Fikce*, s. 9-10.

¹¹⁹ Carlyle, Thomas. *Sartor Resartus*. Přeložil Albert Vyskočil. Stará říše: Josef Florian, 1920, s. 306–7.

(...) Idealismus tvrdí, že vesmír je jen zdání, Carlyle prohlašuje, že vesmír je fraška. (...) Neznám knihu odvážnější, vášnivější a více poznamenanou zoufalstvím, než je *Sartor Resartus*.¹²⁰

Carlylova spisovatelská metoda v *Sartor Resartus*, této „vášnivě a výřečné mystifikaci“¹²¹, nabízí četné spojitosti jak s romantickou ironií¹²², tak s Borgesovou vlastní poetikou. Carlyle zde vytváří dvě hlavní postavy, nejprve fiktivního autora, Diogena Teufelsdröckha, profesora bádajícího v oboru „věcí obecně“, poté anonymního editora, načež jeho ústy rozebírá profesorovo průlomové dílo o filosofii oblékání a v druhé části také jeho autobiografické záznamy. Šaty zde fungují jako mnohvrstevná metafora všeho materiálního, smyslově vnímatelného, empirického, a tedy zdánlivého, ale zároveň symbolického.

Již bibliografické údaje obsahují silné kontrasty a působí značně nevěrohodně: Diogenes Teufelsdröckh: „z Boha zrozené ďáblově lejno“. Text vyšel ve Weissnichtswo (Nevím kde), v nakladatelství Stillschweigen a spol. (Mlčení a spol.) a na počátku se prezentuje jako edice či snad nebývale rozsáhlá recenze spisu *Šaty, jejich původ a působení* (Die Kleider, ihr Werden und Wirken), v níž učenec představuje svou přelomovou filosofii šatů. Vydavatel se ke knize dostal náhodou, podobně jako bezejmenný nálezce originálního rukopisu *Quijota*.¹²³ Název *Sartor Resartus* znamená v latině „zašitý krejčí“, a vzhledem k tomu, že šaty, oblečení, jsou její ústřední metaforou, význam se znesnadňuje. Můžeme jej chápat jako odkaz k editorské práci, při níž se vyspravuje neuměle ušitý text původní práce. Lze v něm spatřovat také reflexivní povahu díla, jeho odkazování na sebe sama; představuje myšlenky, které zároveň kritizuje a rozebírá, počíná si jako krejčí, který sám sobě zhotovuje šaty.

Vydavatel s textem knihy zápolí a ačkoli je očividně zaujat jejím obsahem, opakovaně se ostře vymezuje proti jejímu jazyku a formě¹²⁴. Proti nadšenému, entuziastickému hlasu profesora filosofie staví vydavatel svůj skeptický, kritický, analytický hlas. Připomeňme si Schlegelův ustavičný protiklad entuziasmu a ironie a také povahu filosofických prací v Borgesově Tlönü: „Filozofická díla obsahují vždy tezi a antitezi, přesné argumenty svědčící pro i proti jedné doktríně. Kniha, která neobsahuje také svou antiknihu, je považována za

¹²⁰ *Spisy V.*, s. 41–42.

¹²¹ Borges, Jorge Luis. *Introducción a la literatura inglesa*. Editorial Columba, 1965, s. 37.

¹²² Barfoot, C.C. (ed.). *Victorian Keats and Romantic Carlyle. The Fusions and Confusions of Literary Periods*. Rodopi, Amsterdam 1999, s. 169.

¹²³ Stark, Susanne (ed.). „Behind inverted commas“. *Translation and Anglo-German Cultural Relations in the Nineteenth Century*. Multilingual Matters, 1999, s. 3.

¹²⁴ Mellor, Anne. *English Romantic Irony*. New York: Harvard University Press, 1999, s. 119.

neúplnou.“¹²⁵ Jako řada jiných rysů tohoto díla, ani tento protiklad není zdaleka tak jednoznačný, jak se zprvu jeví. Vydavatel zápolí s chaotickým jazykem i uspořádáním Teufelsdröckhova díla, německého autora obdivuje, nazývá se jeho přítelem, jedním z mála blízkých, v mnohém přitaká jeho vizi a mnohdy se mu podobá i svým vlastním stylem. Stojí také před obdobným úkolem: jako se německý profesor pokouší zachytit podstatu chaotického univerza, anglický vydavatel chce uspořádat chaos profesorových poznámek. Vše je však nespolehlivé, vše přeludné. Vydavatel se v druhé části knihy snaží z nepřeborné sbírky deníkových záznamů sepsat životopis. Dokumenty dostal v šesti vacích označených šesti znameními zimní půle zvířetníku. Není však jasné, zda jsou pravé a úplné. Profesorův život vyhlíží značně románově: sirotek odložený u prostých rodičů vyrůstá v nevinnosti dětství, již přeruší pedantské a neúrodné prostředí škol, skrze lásku, ovšemže nešťastnou, spatří nekonečno, upadá do zoufalství, projde očištnou krizí a dospěje ke kontemplativnímu životu filosofa.

Sartor Resartus svým pojetím skutečně odpovídá metodě, kterou Borges vystavěl řadu svých próz.¹²⁶ Borges se však od Carlylea – a téměř od všech ostatních podobných autorů – liší tím, že tento nápad uskutečňoval na ploše několika stran a usiloval o vyváženou formu. Carlyleova metoda ukazuje jednak vpřed k Borgesovi, jednak se často vyjadřuje jazykem romantické přírodní filosofie. Příroda je živoucí, ustavičně činný celek, v němž vše vzájemně souvisí:

Teufelsdröckhova domněnka o přírodě nikoliv jako o pouhém agregátu, nýbrž jako o celku. (...) „Myslíš, že je něco, v čem není pohyb ani síla, něco nadobro mrtvého? (...) Je onen ohníček osamocená, odloučená skvrna, odříznutá od celého Vesmíru, nebo je nerozlučně spjata se vším? (...) Odděleno, odloučeno! Pravím, taková odloučenost není: nic až dosud nebylo vyvrženo na břeh, pohozeno stranou, ale všechno, třebaže to byl jen zvadlý list, je činné vespolek, je unášeno bezedným, bezebřehým proudem činnosti a ožívá nekonečnou metamorfózou. Zvadlý list neodumřel, není ztracen; v něm a kolem něho jsou síly, činné třeba i zpětným pořadem. Jak jinak by mohl tlít? Neposmívej se hadrům, z nichž člověk vyrábí papír, ani hnojišti, z něhož země dá vyrůst obilí. Správně posouzeno, ani nejmenší věc není bez významu. Všecky věci jsou jako okna, jimiž filosofické oko

¹²⁵ *Spisy I. Fikce*, s. 27.

¹²⁶ Později obdobně postupoval například Stanisław Lem ve sbírce *Dokonalá prázdnota*, která obsahuje také recenzi knihy *Dokonalá prázdnota*. Srv. Lem, Stanisław. *Dokonalá prázdnota / Golem XIV*. Praha: Svoboda, 1983.

vyhlíží v samotné Nekonečno.“¹²⁷

Vše je neustále v pohybu, vše ožíváno jedinou silou a vše je symbolické, vše vnímatelné jen ukazuje, byť nedokonale, k nekonečnu. Vše, včetně člověka samotného. Člověk a příroda nestojí proti sobě, v ničem podstatném se neliší. A to je romantická myšlenka, která je velmi důležitá i pro Borgese. Svět je kniha, kterou píšeme, ale také kniha, jíž jsme součástí, v níž jsme psáni.

Filosofickým idealismem, literárním zpracováním i jazykem se Carlyle dá zařadit k zásadním romantickým ironikům anglicky psané literatury a na jistou dobu také k posledním. Nejen v anglickém jazyce, ale i v jiných literaturách je druhá půle devatenáctého století poněkud chudá na ironická díla. Toto slábnutí je zajímavou kapitolou literárních dějin a snad souvisí s rozmachem realismu. Zdá se nemožné nalézt dílo, které by se mohlo v tomto ohledu vyrovnat německým romantikům, Sternovi či Carlylovi. Oživení zrcadlových her, komických a smrtelně vážných, přichází v období evropských avantgard a později v postmodernismu. Výjimkou může snad být Butlerův spis *Klidný přístav* (Fair Haven, 1873), ironická obhajoba křesťanství, napsaná tak přesvědčivě, že byla mnohými považována za obhajobu křesťanství, nebo Browningovo vrcholné dílo *Prsten a kniha* (The Ring and the Book, 1868), jež nám tutéž událost velkoryse představuje ústy deseti vypravěčů. Náročné dílo, které však mělo své potomstvo v Akutagawových prózách a Kurosawově *Rašomónovi*.

Ironické pojetí se vrací v době anglického modernismu a evropské avantgardy. Ve Španělsku hlavně s Miguelem de Unamuno. Lze pro to uvést řadu důvodů: Unamuno je založením filosof, a zůstává jím i při psaní románů. Unamuno je navíc jedním z nejurputnějších čtenářů *Quijota*; věnoval mu značnou část svého díla a interpretoval skrze něho mentalitu i osud španělského národa.

A konečně, Unamuno se intenzivně zajímal o Thomase Carlylea.¹²⁸ Přeložil do španělštiny jeho objemné *Dějiny francouzské revoluce* a jako předmluvu k nim napsal text s názvem *Maese Pedro*, kde jej přirovnal k mistru Pedrovi, loutkáři z *Quijota*, protože „obyčejně neodolá touze vstoupit mezi loutky, které ovládá, a ocitnout se na jevišti.“¹²⁹ Svě postavy rozmisťuje, vodí, sleduje je umírat, rozmlouvá s nimi, oplakává je a staví se na jejich místo. Skrze studium dějin, ustavičné proměny, plynutí času, pochopil, že „věčnost je podstatou času a nikoli souhrnem minulosti, současnosti a budoucnosti“.¹³⁰

¹²⁷ Carlyle, cit. dílo, s. 89.

¹²⁸ Clavería, Carlos. „Unamuno y Carlyle“. In *Cuadernos Hispanoamericanos* X, červen-srpen 1949, s. 51–87.

¹²⁹ Unamuno, Miguel. *La dignidad humana*. Madrid: Espasa-Calpe, 1961, s. 91.

¹³⁰ Tamtéž, s. 104.

Jedna z postav románu *Láska a výuka* (Amor y pedagogía, 1902), filosof Fulgencio Entrambosmares je autorem vědeckého pojednání o skládkách z papíru, v němž se cituje z románu *Sartor Resartus*. Rozkolísanost, mlhavost, ustavičný dialog, směs žánrů, směs filosofie a vyprávění. Kromě Cervantese právě Carlyle, a především skrze *Sartor Resartus*, pomohl Unamunovi nalézt literární formu pro filosofické úvahy a sdílel s ním touhu po věčnosti a vášň pro tragické postavení člověka.

Jeden z nejcitovanějších a také nejpůsobivějších případů autorského zápolení s postavami a skutečností nalezneme v románu *Mlha* (Niebla, 1914). Hlavní hrdina Augusto směřuje k rozhodnutí vzít si život a chce své pochybnosti probrat s Unamunem (kap. 31), autorem článku o sebevraždě, který Augusto četl. Unamuno Augustovi vyjeví, že je fiktivní postavou, a že se tedy ze své svobodné vůle zabít nemůže. Augusto zpochybní skutečnost Unamunovy existence a podotkne, že i on může být postavou v Božím snu. Krátce před touto scénou pronáší hrdinův přítel Víctor slova svrchovaně romantická:

Je třeba podřývat. Je třeba mísit. Hlavně mísit, mísit všechno. Mísit sen a bdění, fikci a skutečnost, pravdivé a lživé; všechno smísit do jediné mlhy. Žert, který nenahlodává a nemísí, není k ničemu. Dítě se směje tragédii; stařec pláče při komedii.¹³¹

Ironie: rozkolísání identity jednak ustavičným zkoumavým dialogem, jednak narušením hranice mezi literární fikcí a zkušeností, a konečně lomeným, nepřímým zpochybněním skutečnosti autora Unamuna, který se stává postavou, jakmile je zatažen do rozhovoru se svým hlavním hrdinou. Unamuno tak skrze svou postavu zpochybňuje skutečnost své osoby. Celá rozprava získává na síle ještě tím, že se týká sebevraždy. Fiktivnost já odnímá sebevraždě její tragičnost a gesto rozervaného zoufalství. Na druhou stranu povyšuje existenciální úzkost ještě výše: otázka totiž nezní „Mohu si sám odejmout život, mohu sám sebe zničit?“, nýbrž: „Žiji vůbec doopravdy, jsem skutečný?“. Zdá se jen těžko uvěřitelné, že se Borges o této pasáži, tak podobné některým jeho povídkám, básním a ústřední myšlence eseje „Částečná magie“, nikdy nezminil. K Borgesovu mlčení se ještě vrátíme, zbývá však zmínit několik dalších autorů.

Pirandellova příliš slavná hra *Šest postav hledá autora* pochází z roku 1921. Diváci na jevišti bez dekorací přihlížejí zkoušce ansámblu, již přeruší příchozí postavy; režisér ani herci je neznají. Postavy se dožadují života, přejí si žít, chtějí autora, jenž by ztvárnil jejich osudy. Hájí svou nevšední existenci, nevěrohodnou, avšak pravdivou.

¹³¹ Unamuno, Miguel. *Mlha*. Přeložila Alena Ondrušková. Praha: Odeon, 1971, s. 240.

Pirandello byl sice Ital, ale duchovně pevně spjatý s německou kulturou. Během studií v Bonnu, kde i promoval, se důkladně začel do německého klasicismu i romantismu.

Drama *Šest postav* je u Pirandella pouze nejznámějším, nikoli však jediným příkladem ironie. Hry *Dnes večer improvizujeme* a *Každý po svém*, jakož i *Jindřich IV.* tak či onak využívají obdobných postupů. *Šest postav* se stalo emblémem této techniky, protože se v nich projevuje nejvýrazněji (na rozdíl od ostatních her je znát už v názvu) a nepochybně také proto, že je první. Pirandello v předmluvě k této hře hovoří jazykem romantiky a zároveň se od ní pokouší distancovat. Chce ukázat, že jeho dílo je ve skutečnosti satirou romantických postupů.

Drama působí divoce a nikdy se nerozvíjí uspořádaným způsobem. Nemá žádný logický rozvoj, události nejsou nijak vzájemně propojeny. To je velmi přesné. I kdybych pátral s lampou v ruce, nemohl bych nalézt více neuspořádaný, bláznivý, nahodilý, spleťtý, zkrátka romantický způsob, jak předvést toto drama. (...) Ale já jsem tento organický a přirozený chaos chtěl předvést. A předvést chaos není vůbec totéž jako předvést něco chaoticky, tedy romanticky.¹³²

Pokud bychom nahlíželi na dílo Schlegelovými očima, svým způsobem nejde o satiru romantismu, ale spíše o romantismus dovedený *ad absurdum*. Pirandello tvrdí, že sice předvedl chaos, ale předvedl jej uspořádaně a přehledně. Když mluví o tom, že události nejsou vzájemně propojeny, naráží na další souvislost ironické hry perspektiv. Ono vědomí, které samo sebe pozoruje, vystupuje nad sebe a proti sobě, vytváří fikci a vzápětí se nad ni povznáší, je paradoxním strůjcem roztržitosti a jednoty. Roztržitost je dána právě tímto neustálým přerušováním, přepínáním perspektiv, překonáváním napsaného či jeho zahrnutím do širšího celku, jeho obsazením v širším pohledu. Jenomže právě tento pohyb vědomí, tento těkavý duch je pevným podložím celého díla a propůjčuje mu paradoxní jednotu. *Quijote* vyniká mnoha přednostmi, ale harmonické proporce, forma – ve smyslu rozvržení jednotlivých částí vzhledem k celku – k nim nepatří. Borges podotýká: „Dojem, že veliké romány jako *Quijote* a *Huckleberry Finn* v zásadě postrádají formu, posílil mou náklonnost k povídkám, jejímiž nepostradatelnými prvky jsou úspornost a jasně vypracovaný začátek, prostředek a závěr.“¹³³ Mohou postrádat formu, a přesto mít jednotu, a ta je dána ironií. Stejně

¹³² Pirandello, Luigi. „Prefazione dell'Autore“. [online]. [cit. 2020-2-21]. Dostupné z:

<<https://www.pirandelloweb.com/sei-personaggi-in-cerca-dautore-prefazione-dell-autore/>>. Publikováno s třetím vydáním hry roku 1925.

¹³³ Borges, Jorge Luis. *Autobiografía*. Buenos Aires: El Ateneo, 1999, s. 99–100.

tak příběh *Šesti postav* je, přes všechnu chaotičnost, příběhem bytostí, které chtějí vpravdě žít, do té míry, do jaké jim to dovoluje jejich povaha. Celé dílo prostupuje duch ironie, ustavičné tškání, nedourčenost, pochybnost nejen nad povahou skutečnosti, ale také nad její hodnotou. V jednom smyslu ale tyto postavy skutečné jsou: *působí*.

Důležité místo zaujímá v tomto literárním rodokmenu také André Gide a jeho román *Penězokazi* (1925). Také v něm nalezneme postavu spisovatele, který píše stejnojmenný román. Větší význam ale měly Gidovy teoretické úvahy v *Denících*, kde pro svou metodu použil označení *mise en abyme*. Tento výraz, přejatý z heraldiky, kde označoval zmenšené opakování hlavního motivu erbu v erbu samotném, se stal podnětem bohaté teoretické tradice a také mnoha nedorozumění, zkreslení, způsobených snad také obraznou silou slova *abyme*. Střízlivý Lucien Dällenbach dějiny těchto nedorozumění sleduje v knize *Zrcadlené vyprávění* a pokouší se nalézt přesnější tvar tohoto pojmu. Rozděluje vnitřní opakování na tři základní druhy: opakuje se obsah (Hamlet), tvorba (psaní, čtení), nebo princip, poetika díla. Takové formulace se blíží romantické ironii, ale postrádají její bohatství, protože jsou založeny na rozboru textu a teorii vyprávění, kdežto Schlegel stavěl na půdě filosofie.¹³⁴ Gidův význam spočívá v tom, že k těmto teoretickým výkonům poskytl podnět. Ačkoli Borges napsal k *Penězokazům* předmluvu, o formě románu se jen stručně zmiňuje a nijak ji nekomentuje.

Poněkud odlehlá, nicméně zajímavá souvislost pojí romantickou ironii i Borgese s Bertoldem Brechtem. Borges se o Brechtovi zmiňuje jen velmi zřídka, s úctou, ale vždy jako o básníkovi, divadlo bylo mimo jeho horizont. Brechtova divadelní estetika, poukazování na iluzornost, umělost jevištního dění (mimo jiné pomocí odkazování na dílo samotné), však nese četné paralely s romantickou ironií a s romantickým i Borgesovým čtením Cervantese.

Když umělec pozoruje sám sebe, což je umělý a umělecký akt sebeodcizení, nedovolí divákovi vcítit se natolik, že se zcela zřekne sebe sama, a vytváří velkolepý odstup od události. Od divákova vcítění se tu však přesto neupouští. Divák se vcítuje do herce jako do pozorovatele: tak se kultivuje jeho pozorovací, divácký postoj.¹³⁵

¹³⁴ Zdá se, že probíhají dvě souběžné rozpravy, jedna vychází z romantické ironie, druhá z naratologie, respektive z pojmů metafikce, *mise en abyme* a narativní metalepse. Obě rozpravy se vedou o velmi podobné skupině děl v čele se Cervantesem a upozorňují na příbuzné prvky, jako by však o sobě nevěděly; vzájemné zmínky jsou zřídka a letmé. Teoretická práce o vztahu těchto dvou rozhovorů chybí.

¹³⁵ Brecht, Bertold. *Myšlenky*. Přeložil Ludvík Kundera. Praha: ČS, 1958, s. 41.

Vcíťování je tedy povýšeno na úroveň reflexe. Divák se nevcíťuje do scény, ale do pozorování scény. Zcizení se dosahuje řadou prostředků, přerušováním děje, písněmi, ukazovacími tabulemi, které názorně popisují scénu, ale ruší její realističnost.

V eseji *Pouliční scéna* Brecht výstižně ilustruje své pojetí divadla na způsobu, jakým lidé běžně předvádějí příběhy druhým, jak předávají svá očitá svědectví. Nespátřuje mezi tímto základem a rozvinutým uměleckým dílem žádný podstatný rozdíl.

Snáze lze jako prvek libovolného výjevu demonstrovaného na ulici poznat *bezprostřední přechod od zobrazování ke komentáři*, který je pro epické divadlo charakteristický. Pouliční demonstrátor přerušuje svou imitaci při každé příležitosti vysvětlivkami. Chóry a promítané dokumenty epického divadla, to, že se jeho herci přímo obracejí na diváky, to vše není v podstatě nic jiného.¹³⁶

I v pozdějším dramatu najdeme samozřejmě díla, která s tímto principem pracují: *Marat-Sade*, divadelní hra Petera Weisse z roku 1963, v níž chovanci psychiatrické léčebny pod vedením Markýze de Sade inscenují hru o zavraždění Marata. Ačkoli Brecht používá obdobných prostředků, jeho cíle jsou přeci jen odlišné. Zcizovací efekt má umění eticky zachraňovat: zabránit divákovi, aby se nechal ovládnout iluzí: „Nesmí vzniknout iluze, že demonstrátoři jsou opravdu demonstrovanými lidmi.“¹³⁷ Hra musí být sestavena a podána tak, aby ji divák vždy nahlížel zvenčí a tedy kriticky, ve vztahu ke svému vlastnímu světu a k příčinám, které děj podmiňují. Divadlo má bavit, nemá však okouzlovat, pohlcovat a uchvacovat, má umožňovat poznání.

Na závěr si zasluhuje alespoň letmou zmínku Nabokovův román *Bledý oheň*¹³⁸ (*Pale Fire*, 1962), jenž je rafinovanou literaturou literatury, ale zároveň bohatým a živoucím dílem. Kniha obsahuje báseň – devět set devadesát devět veršů ve čtyřech zpěvech, napsaných jistým Johnem Francisem Shadem těsně před smrtí – a předmluvu i podrobný komentář básně z pera básníkovy přítelky a kolegy Charlese Kinbota. Skrze zevrubný rozbor rozkrývá Kinbote životní osud tvůrcův i svůj vlastní, jejich vzájemný vztah a dokládá tvůrčí sílu slova.

¹³⁶ Tamtéž, s. 57. Kurzíva je má.

¹³⁷ Tamtéž, s. 59.

¹³⁸ Tento román posloužil Cortázarovi jako jeden z popudů k napsání *Modelu k sestrojení*. Viz níže.

Ironické mlčení

V těchto stručných dějinách Borgesových předchůdců patří místo také dílům, v nichž ho spatřujeme, ale k nimž se autor, obdivovaný pro svůj rozhled a známý svou zvědavostí a všetečností, nikdy nevyslovil.

Těžko vysvětlitelná je například absence Abbottovy *Plochozemě*. Z několika důvodů: zaprvé jde o stručnou, hutnou knihu, jakým dával Borges přednost. Pak je tu téma, fantastické a zároveň matematické: svět v pouhých dvou rozměrech. Borges o geometrii psal poměrně často a věnoval několik článků Charlesi Hintonovi, který vypracoval teorii čtvrtého rozměru a ztvárnil ji i ve fantastických povídkách. Ty Borges zařadil do své *Osobní knihovny*. Důvod třetí: pohyb od dvou rozměrů ke třem, obohacení, rozšíření, zahrnutí menšího, nižšího světa ve světě vyšším, to je motiv řady Borgesových textů, cosi, co jej očividně fascinovalo. Důvod náš: Abbottův pohyb mezi rozměry má leccos společného s romantickou ironií. A konečně je tu snad důvod nejpádnější. Abbottova kniha je napsána anglicky v devatenáctém století. Z tohoto jazyka a času pochází snad nejvíce Borgesovi milých autorů, které hojně zmiňuje po celý svůj život: Poe, Whitman, Stevenson, Kipling, Wells, Henry James, Hawthorne, Melville, Dante Gabriel-Rosetti a další.

Laguna druhá: James Hogg, *Zpověď ospravedlněného hříšníka*. Útlá kniha, nalezený rukopis, zápletky s teologickým základem, zlovolný dvojník, nesnadno předvídatelný, leč přísně budovaný fantastický příběh, vypravěčsky pozoruhodná forma: stejný příběh podaný dvěma hlavními postavami a rámovaný komentářem nálezce rukopisu. Anglická literatura devatenáctého století. Téměř všechny důvody uvedené u Abbotta bychom mohli zopakovat.

Ani *Sylvie* Gérarda de Nerval se u Borgese neobjevuje. Kniha svým odkazem sice patří surrealismu, ale okouzila i řadu analyticky založených osobností, například Umberta Eca. Borges dobře znal rod, do něhož Nerval náleží. Znal a ctil Poeta, znal a odmítal Baudelaira. *Sylvie* navíc jako výše zmíněná díla vyniká formálním mistrovstvím, suverénním, přesným jazykem a koncentrovaností, přitom popisuje snový, šerosvitný svět uhnětený z tvárné, unikavé látky a vypráví nám o hrdinovi, který je podivuhodně obsažen ve svém erbovním výroku: „Pronásleduji obraz. Nic víc.“

Nenalezneme ani George MacDonalda. Byl přítelem Marka Twaina, Lewise Carrolla a zásadním zdrojem pro Lorda Dunsanyho a G. K. Chestertona, autory, které Borges četl a ctil. Jeho fantastické světy na pomezí alegorie a pohádky (*Snílci*), jeho obrazotvornost, jeho místo v anglicky psané literatuře, to vše činí z Borgeseva mlčení naléhavou otázkou.

Rozdíl se ale nakonec stírá. Některé předchůdce nám Borges sám ukazuje (Carlyle, Hawthorne, Melville, Stevenson), jiné s úžasem a potměšilou radostí vytváříme sami.

Takovou knihou je poslední z tohoto prozatímního výčtu, román *Krotký přítel* (El amigo manso) španělského realisty Benita Péreze Galdóse. Autor vstoupil do dějin především sugestivním a podrobným vykreslováním španělské každodennosti, minulé i současné, v tomto textu si se skutečností naopak pohrává, ba dokonce ji rázně popírá, jako už v první větě románu: „Neexistuji.“¹³⁹ A zatímco nás hrdina důkladně a neodbytně přesvědčuje – „A kdyby snad nějaký nedůvěřivý, umíněný či zlomyslný člověk mým tak jasným slovům nevěřil nebo by vyžadoval nějakou přísahu, aby uvěřit mohl, pak tedy přísahám na svou čest, že neexistuji.“¹⁴⁰ –, nutně pomyslíme nejen na *Quijota*, ale také na Pirandella a Unamuna a především na Calvinova *Neexistujícího rytíře* (Il cavaliere inesistente).¹⁴¹ Pérez Galdós si však počáteční radikálnost neudrží dále než do třetí kapitoly a k motivu se vrací opět až v závěru, kdy hrdinu nechá zemřít a ten pak pozoruje z limbu svůj někdejší svět.

Tuto sympatickou drobnost Borges minul a není obtížné dovtípit se proč. Představuje výjimku v díle muže, jehož pravidlem je mimesis, skutečnost, každodennost. V době, kdy *Krotký přítel* vyšel, vyrůstal v Argentině muž, který se později stal Borgesovým mentorem, mýtem i literárním výtvozem, mistr mluveného slova, odevzdané askeze a filosofické rozpravy.

Románové muzeum argentinského Sókrata

Třebaže Macedonio Fernández (1874–1952) z několika důvodů představuje Borgesova předchůdce (filosofický idealismus v literatuře, konceptuální humor, generační rozdíl), byla by jistě chyba vykládat Borgesovo dílo jen skrze něho. V případě romantické ironie ale Fernández ukazuje cestu, dokonce si počíná o poznání radikálněji, byť ne šťastněji než Borges, a to ve svém románu *Muzeum Románu o Eterně* (Museo de la Novela de la Eterna), který Borgesovo dílo podivuhodně předznamenává i komentuje. Vznikal totiž téměř po celý Fernándezův umělecký život, začal jej psát v roce 1925, vyšel však poprvé teprve patnáct let po jeho smrti, v roce 1967; tou dobou už Borgesovy texty četli čtenáři v Argentině i po celém světě. Anglický překlad *Muzea* vyšel teprve roku 2010.

¹³⁹ Pérez Galdós, Benito. *El amigo manso*, [online]. Dostupné z: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-amigo-manso—0/>

¹⁴⁰ Tamtéž.

¹⁴¹ Na tento a další podobné momenty u Péreze Galdóse upozorňuje Robert C. Spires. Viz *Beyond the metafictional mode: directions in the modern Spanish novel*. Lexington: University Press of Kentucky, 1984, s. 25–32.

Kromě *Quijota* lze ve španělsky psané literatuře jen stěží najít knihu, která by tak silně ztělesňovala některé rysy romantické ironie. Bezmála polovinu textu tvoří série padesáti sedmi předmluv, které se zabývají nejen románem, jemuž předcházejí, ale románovým uměním a literaturou obecně. Nejde však o předmluvy nikterak obvyklé. Rozdíl mezi předmluvou a samotným románem se v nich stírá; v předmluvách vystupují postavy, Fernández s nimi hovoří, pře se s nimi, hodnotí je, a jinak vstupuje do světa svého románu; píše o předmluvách, obrací se k literárním kritikům, k různým druhům čtenářů, dokonce i sám k sobě. Jednou román hájí, jindy před ním důtklivě varuje, hořekuje nad náročností tvorby či vítězně (a ironicky) vychvaluje. Přízračný začátek románu se neustále odkládá, ale zároveň už vlastně minul.

Vzniká tak fascinující a mnohdy vágní a nesnesitelný chaos. Ten je však nejen záměrný, nýbrž podstatný: „Neuspořádanost má kniha sdílet s každým lidským životem a zdánlivě uspořádaným uměleckým dílem.“¹⁴² Chaoticky ustrojená kniha je vlastně v plném slova smyslu realistická, odpovídá skutečnosti, tak jak ji chápe Fernández. Pevně věří, že jeho román nenalezne jediného čtenáře, který by jej dokázal číst souvisle. Autor této disertace doznává, že takovým čtenářem rovněž nebyl. Fernández neprosazuje pořadí kapitol, počítá s přeskokováním, přerušováním, vracením se. I v tom se odráží jednak chaotické pojetí skutečnosti, jednak tvůrčí role čtenáře. Ostatně v „Předmluvě pro věčnost“, jedné z prvních, se dočteme, že „věci nezačínají nebo nezačínají, když jsou stvořeny, anebo byl svět stvořen starý.“¹⁴³ Fernándezův román má tedy přísně vzato pouze takový začátek a konec, jaký mu propůjčí jeho čtenáři.

Celou knihu prostupuje základní myšlenka Fernándezovy estetiky (a vlastně i etiky), že skutečnost a mysl jsou úzce provázané, ba téměř totožné. Proto i tvořit znamená uvádět v život, a konec románu s sebou nutně nese konec postav. Ovšem právě smrt, ztráta milované manželky, je zdrojem celého díla. Složitá struktura, metafyzické myšlenky, barokní, meandrující próza, subtilní, intelektuální humor, to vše má nemálo smělý cíl: zrušit skutečnost, a tak přemoci smrt.

I proto se Fernández zásadně staví proti tradičně pojatému románovému realismu. Kromě místa, jež nese název Román, k tomu využívá abstraktních a nepravděpodobných jmen postav – Laskavá osoba, Možná génie, Ojednělá se – a neustálých poukazů k snové povaze toho, čemu jsme si uvykli říkat skutečnost. Cílem je nevěrohodnost, zřetelná, neustále pociťovaná fiktivnost, která je ovšem skrytým a opravdovým realismem. Kromě „dobyty Buenos Aires

¹⁴² Fernández, Macedonio. *Museo de la novela de Eterna*. España: Archivos, CSIC, 1993, s. 95.

¹⁴³ Tamtéž, s. 8.

pro Krásu“¹⁴⁴ je vědomí, zakoušení vlastní přeludnosti hlavním cílem Prezidenta, který shromáždil postavy ve svém sídle zvaném Román. Prostor románu (i Románu) je vlastně jakousi školou znicotnění a stává se jím i pro čtenáře – a Čtenáře, který nemůže chybět.

Na Fernándezovu knihu navazuje rovněž nesnadný román Ricarda Piglii *Nepřítomné město* (La ciudad ausente), který natolik vyrůstá ze svého předchůdce, že mu bez něj téměř nelze porozumět. Jak se patří, Fernández zde vystupuje coby postava, která se vynálezem přístroje na výrobu lidských replik pokouší překonat smrt a přivést zpět k životu svou zesnulou manželku Eleny.¹⁴⁵

Daniel Attala v práci *Macedonio Fernández, autor Quijota; se stálým zřetelem k Borgesovi* ukazuje, jak důležitou roli hrál *Quijote* ve Fernándezových představách o literatuře, konkrétně o románu. Attala si všímá dvou velmi rozdílných textů. Jedním je Borgesův dopis Jacobu Suredovi z roku 1929, druhým slavný esej „Částečná magie v *Donu Quijotovi*“. Obojí podle Attaly obsahuje jádro Macedoniovy interpretace *Quijota*. Podle ní jsou don Quijote a Sancho jediné skutečné postavy. Borges k nim ve zmíněném dopise přidává ještě Samsona Carrasca. Tak či onak jde o epizodu, kdy se don Quijote a Sancho dozvídají, že o nich byla napsána kniha, vyptávají se na ni a hodnotí ji. Čtenářem této knihy je právě Samson Carrasco. Attala

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 194.

¹⁴⁵ Ve španělské i latinskoamerické literatuře lze nalézt bohatství děl, která stavějí labyrinty a vybavují je zrcadly. Vynikají mezi nimi následující: v Latinské Americe *Adam Buenosayres* (Adán Buenosayres, 1948) Leopolda Marechala; *Prázdná kniha* (El libro vacío, 1958) Josefiny Vicens; *Falešný zápisník Narcise Zrcadla* (El falso cuaderno de Narciso Espejo, 1959) Guillerma Menesese; *Farabeuf, aneb zpráva o jednom okamžiku* (Farabeuf o la crónica de un instante, 1965) a *Tajné hypogeum* (El hipogeo secreto, 1968) Salvadora Elizonda; *Obscenní pták noci* (1970, česky 2019) Josého Donosa; *Kobra* (Cobra, 1972) Severa Sarduye; *Avalovara* (1973) a *Královna řeckých žalářů* (A Rainha dos Cárceres da Grécia, 1976) Brazilce Osmana Linse; *Já, nejvyšší* (Yo, el supremo, 1974, česky 1982) Augusta Roy Bastose; *Terra Nostra* (1975) Carlose Fuentes; *Umělé dýchání* (Respiración artificial, 1980, česky 2014) a *Nepřítomné město* (La ciudad ausente, 1992) Ricarda Piglii; *Zkrotit božskou volavku* (Domar a la divina garza, 1988) Sergia Pitola; tisícistránková *Historie* (La historia, 1999) Martína Caparróse; *Odpad* (Basura, 2000) Héctora Abada Faciolinceho; *Divocí detektivové* (Los detectives salvajes, 1998, česky 2008) a *2666* (2004, česky 2012) Roberta Bolaña a v poslední době například *Kniha noci* (The Night, 2016, česky 2018) Rodriga Blanca Calderóna nebo *Žít pod zemí* (Vivir abajo, 2019) Gustava Faveróna Fabriaua). Ve Španělsku drama *Světlik* (El tragaluz, 1967) Antonia Buera Valleja; romány Juana Goytisola počínaje *Znaky identity* (Señas de identidad, 1966); *Sága/fuga pana J.B.* (La saga/fuga de J.B., 1972) od Gonzala Torrenta Ballestera; rozsáhlá tetralogie s názvem *Antagonie* (Antagonía, 1973-1981) od Juana Goytisola; *Larva: bábel noci svatojánské* (Larva: Babel de una noche de San Juan, 1983) od Juliána Ríose a v zásadě všechny knihy Enrika Vily-Matase, zejména mistrná miniatura *Bartleby a spol.* (Bartleby y compañía, 2000, česky 2006). Více viz bibliografie o španělsky psané metafikci (Samuel Amago, Catalina Gaspar, Francisco Orejas, Catalina Quesada Gómez, Robert C. Spire).

se pozastavuje nad tím, že Borges nazývá Sancha, Carrasca a dona Quijota jedinými skutečnými, živými lidmi, kdežto Fernández hovoří o postavách. V Borgesově světě má však obojí k sobě velmi blízko. Poukázat na to, že Quijote je pouhým výtvozem imaginace, znamená přiznat mu paradoxní reálnost. Ve světě, který je celý výsledkem snící mysli, se hranice mezi literární postavou a živou osobou téměř stírá. Obojí je utvořeno z matérie snu, rozdíl je nanejvýš ve stupni, nikoli v podstatě.

Důraz na onen moment, kdy se stává don Quijote v pravém slova smyslu postavou, na chvíli, kdy se dozvídá o tom, že je postavou v knize, důraz na tento moment jako zásadní pro hodnotu a přitažlivost celého románu převzal Borges patrně od Fernándeze. O několik desetiletí později se objevuje v eseji „Částečná magie“, ale především ožívá v koncentrovaném, formálně vybroušeném, cudném, evokativním jazyku jeho povídek a básní. Idealismus, Carlyle, don Quijote a Fernández naučili Borgese popírat skutečnost, nebo, lépe řečeno, stvrzovat sen. Touha po významové a básnické tresti a vášně pro formu jej dovedly k originalitě, o niž neusiloval.

Taková je stručná historie Borgesových předchůdců. Nyní je na řadě otázka, jak s nimi naložil, co to vlastně je, co nám umožňuje, abychom tato díla vnímali jako duchem borgesovská. Hledali jsme Borgese v minulosti, pokusíme se najít minulost v Borgesovi.

Cortázar před zrcadlem a jistý pan Morelli

Julio Cortázar napsal čtyři pozoruhodné povídky, v nichž se ironická reflexivita výrazně uplatňuje. „Bárka, aneb nová návštěva Benátek“, „Deník jedné povídky“, proslavená „Zvětšenina“ a „Spojitost parků“. Poslední jmenovaný text je jedinečný, zbývající trojice má společné východisko, které k reflexivitě přirozeně vede: zápolení s básnickým slovem, pociťovaná neschopnost, ba nemožnost vyjádřit to, co je podstatné. Cortázar tuto potíž překonává různými způsoby, vždy se ale zákonitě obrací k vyprávění samotnému, jeho možnostem a omezením. V „Bárce“ údajně přepisuje starý text, v „Deníku“ píše text neuskutečnitelný (východisko je podobné jako u Weinerovy „Prázdné židle“), ve „Zvětšenině“ se k nevyjádřitelnosti přidává otázka literárního uchopení obrazu, protože ústředním motivem je fotografie.

„Spojitost parků“ v Cortázarově díle zaujímá jedinečné místo. Cortázar v ní totiž obratně kombinuje vypravěčský trik s kriminální zápletkou, navíc v jednom ze svých nejstručnějších povídkových textů. Je to mistrovská miniatura. Muž čte v křesle román a sleduje přípravy na úkladnou vraždu. Teprve v závěrečných větách se ukazuje, že obětí je on sám. V povídce se nachází kniha, jejíž události ústí do povídky samotné. Tento přechod je pozvolný a rafinovaný. Čtenář se „uvelebil ve svém oblíbeném křesle zády ke dveřím, protože jimi mohlo přijít vyrušení“.¹⁴⁶ Tím se již naznačuje čtenářova zranitelnost – dveřmi může přijít i cosi horšího než pouhé vyrušení. Muž se ponořil do četby a „podléhal románové iluzi, vychutnával si téměř zvrácené potěšení z toho, jak řádku po řádce uniká svému okolí.“¹⁴⁷ Uniká však pouze zdánlivě, ve skutečnosti se pomalu blíží sám sobě.

Výsledkem je zborcení pevných hranic mezi světem fikce a světem skutečnosti (byť také literární). Závratný dojem vzniká z neřešitelné pozice čtenáře, o němž povídka pojednává. Nachází se totiž zároveň vně i uvnitř knihy, kterou právě čte. Vypravěč nás nechá nahlédnout do příběhu a vede nás k pointě: vrah s nožem v ruce stane na prahu místnosti a spatří čtenáře usazeného v zeleném sametovém křesle. I my ale právě čteme, a dost možná jsme navíc usazeni v pohodlném křesle, takže se nás neblahý osud této literární postavy významně týká.

Výjimečné postavení této povídky je trochu překvapivé: nápad, na němž je založena, tedy proboření hranice mezi čtenářem a příběhem, není jedinečný. Ale v žádné jiné Cortázarově (ani Borgesově) povídce s ním není naloženo tímto způsobem. Text je vystavěn tak, že se četba *de facto* stává sebevraždou. Čtenář je pachatelem i obětí zároveň.

¹⁴⁶ Cortázar, Julio. *Konec hry*, s. 5.

¹⁴⁷ Tamtéž.

Do textu je však také vpravena znepokojivá nesrovnalost, na niž upozorňuje samotný název. Volný, plynulý přechod mezi světem románu a světem čtenáře je narušen: muž se k četbě usadil do křesla s „výhledem na duby v parku“¹⁴⁸, a přestože byl pohlcen četbou, stále cítil, „že venku za velkými okny pod duby tančí podvečerní vzduch.“¹⁴⁹ Když se však vrah blíží k domu, „v nafialovělém šeru rozezná topolovou alej vedoucí k domu“.¹⁵⁰ Topol a dub jsou stromy, které si lze jen stěží splést, a to dokonce i v nafialovělém šeru. Prozradí se svým obrysem. Spojitost parků tak není úplná. Ale vzhledem k tomu, že lze tuto drobnost snadno přehlédnout, vzhledem k tomu, že všechny ostatní detaily souhlasí – zelené sametové křeslo, denní doba, umístění křesla zády ke dveřím – čtenář se pravděpodobně přikloní ke skutečné, plné, byť paradoxní a znepokojivé, spojitosti mezi oběma rovinami příběhu. Teprve druhé či další čtení odhalí nesrovnalost. Text tak v sobě obsahuje možnost dvojí transgrese. Nejprve naruší hranici mezi světem fiktivního čtenáře a románu, který čte, a při bližším čtení zpochybní toto narušení samotné.

Povídka má ještě jednu zajímavou spojitost: podobá se Möbiově pásu, geometrickému útvaru, který má tři rozměry, ale pouze jednu stranu, zdánlivě však dvě. Cortázar napsal povídku právě s tímto názvem, který by u „Spojitosti parků“ musel působit až příliš návodně: co se jeví jako podvojný, je ve skutečnosti jedním neobvyklým celkem. Tento celek se však při dalším čtení rozlomí. Přesto si nějak ponecháváme ono první ohromení, máme jakoby dvě verze povídky.

Čtenářova samota má své kouzlo. Noří se do příběhu, usazen v křesle uprostřed rozsáhlé budovy, obklopen nábytkem, knihami, chodbami a zahradou s dvojznačnými stromy. Samota však ukáže svou věrolomnost. Číst zcela o samotě nelze, četba je riskantní počínání a důkazem může být i smrt. Na druhé čtení už pak není příležitost.

„Deník povídky“, je vlastně Cortázarovou poslední povídkou, uzavírá totiž poslední soubor *Míjení* (Deshoras) z roku 1982. Zde se vypravěč ocitá před námětem, který chce zpracovat, ale není toho schopen. „Bolestně si uvědomuji, že jsem nikdy neměl a nikdy nebudu mít přístup k Anabel jakožto k Anabel a že psát o ní teď povídku, povídku určitým způsobem její,

¹⁴⁸ Tamtéž.

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 6.

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 7. Tento důležitý detail (v detailech se, jak známo, skrývá bůh, nebo ďábel, záleží na perspektivě) opomíjí jak Gérard Genette, tak i autoři, kteří z něho čerpají. Srv. Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Le Seuil, 1972, s. 244. Cohn, Dorrit – Gleich, Lewis. „Metalepsis and mise en abyme“. In *Narrative*, Volume 20, Number 1, Leden 2012, s. 105–114.

je nemožné.¹⁵¹ Úvahy o spisovatelském řemesle se zákonitě vynořují tam, kde se tvůrce setkává s nevyhovitelným. Když totiž čelí úkolu, který se zdá být nad jeho síly, nezbyvá mu než buď přestat psát, nebo alespoň zrcadlit svůj nezdar, ukázat nám šrámy, které při marných pokusech utržil. Text vskutku sestává z popisu obtíží, jimž vypravěč čelí; zároveň však mimoděk vyslechneme i samotný příběh. Text, který nelze napsat je předmětem textu, který se píše, ale částečně se s ním kryje. „Anabela mě nenechá povídku napsat; za prvé proto, že to nebude žádná povídka, a pak taky proto, že Anabela se už postará (...), abych tu zůstal před zrcadlem sám. (...) Snaží se dostat mě do středu zrcadla, v němž bych chtěl spatřit ji.“¹⁵² Zatímco „Bárka“ je text o existujícím (třebaže fiktivním) textu, zde čteme o psaní textu nemožného. Nemožného však pouze pro vypravěče, který se svěřuje se svým přesvědčením, že Bioy (tedy Adolfo Bioy Casares) by takový text napsat dokázal.

Moc bych si přál, abych dokázal napsat o Anabele tak, jak by to udělal on, kdyby ji poznal a napsal o ní povídku. Bioy by o Anabele vyprávěl jinak, než svedu já; ukázal by ji zblízka a zevnitř, ale zároveň s oním odstupem, s onou neúčastí, které někdy úmyslně klade (a nemohu se domnívat, že nejde o úmysl) mezi některé své postavy a vypravěče.¹⁵³

Máme zde zajímavý případ: komentář k textu, který neexistuje, ne však jako u Borgese, který píše o fiktivních textech. V tomto případě text neexistuje ani ve světě fikce, není skutečný ani v tomto odvozeném smyslu, pouze možný. Zatímco Borges často předstírá existenci nějakého textu a připojuje k němu komentář, Cortázar zde naopak vychází z neexistence, ba nedosažitelnosti textu, zamýšlí se nad ním a snaží se ji pochopit a překonat.

Anabel je prostitutka, jíž vypravěč překládá dopisy pro milence z řad námořníků – děj se odehrává v Buenos Aires, přístavním městě – a později se sám stane jejím zákazníkem. Dozví se o tvrdých sporech, které mezi sebou prostitutky vedou o klienty; Anabel chce svého milence požádat o dodání jedu, aby své přítelkyni pomohla odstranit rivalku, vypravěč se pokusí vraždě zabránit, ale marně. Jeho sebevědomá víra, že na ně má vliv, se ukazuje coby klam, podobně jako povídka není povídka o Anabele, ale nedobrovolné zrcadlo. Vypravěč nedokáže ukázat Anabel zblízka, ale zároveň nemá ani odstup. „Deník povídky“ je konkrétním případem věkovitého problému, který přesahuje literaturu. Jak vůbec dospět na druhou stranu, k věcem, k druhým? Jak uchopit to, co je zásadně odlišné? Jak překročit své

¹⁵¹ *Změna osvětlení*, přeložili Kamil Uhlíř, Bohumila Zimová a Hedvika Vydrová. Praha: Odeon, 1990, s. 437.

¹⁵² Tamtéž, s. 445.

¹⁵³ Tamtéž, s. 434.

vlastní vidění nebo alespoň sklenout most, který je spojí s druhým břehem? Vypravěč této povídky, která není povídkou, ukazuje tyto otázky z perspektivy toho, kdo selhal.

Méně okázalý, ovšem v mnohém obdobný tvar, má „Zvětšenina“. Mezi Cortázarovými povídkami zajímavá tím, že jejím tématem je vidění. Název českého překladu se shoduje s názvem filmu Michelangela Antonioniho, který byl povídkou jen velmi volně inspirován. Vhodnější by ale bylo přeložit jej jako „Babí léto“ nebo „Pavučiny“. Jemná a lehounká pavoučí vlákna, která se objevují právě v tomto období, na sklonku léta, dala název i originálu: „Las babas del diablo“. Ve španělštině se jim však říká doslova „ďáblový sliny“, což je podstatně zlověstnější. V názvu se rozhodně má setkávat několik významů: prchavá, jemná látka, která téměř není vidět, ale může nám lehce zastříť zrak, zároveň odkaz k pavučině jako pasti, do níž se chytá nic netušící kořist. Pavučina polapí nejprve náš zrak, a poté i nás samotné. Jemně a nenápadně.

Povídka skutečně pojednává o vidění, o pozorování, o úhlu pohledu. A perspektiva, její nutnost, její svoboda i její meze představují jeden z podnětů romantické ironie. Text se k vidění vztahuje hned několika způsoby. Za první, hlavní postavou je fotograf jménem Robert Michel, muž, který se prochází městem s aparátem, aby zachytil zajímavou scénu. Pozoruje pro samu radost z pozorování, jako každý člověk, pozoruje však také proto, že chce fotografovat, předjímá už to, co by mohl vyfotografovat, dívá se jakoby předem skrze pomyslný objektiv, přijímá perspektivu aparátu. Omezenou, dílčí perspektivu pozorovatele pak také sdílí s každým člověkem, pozoruje pouze úzkou výseč, jen to málo, co mu dokáže sdělit jeho smysly, znalosti, formování, místo ve světě. Vidění se tak stává několikanásobným tématem povídky. K oku a fotoaparátu se přidává ještě vidění literární. Michel není pouze člověkem, veyeuem a fotografem, nýbrž také vypravěčem, který svou pozorovatelskou zkušenost překládá do slov. A protože jde o zkušenost výjimečnou, děsivou a nepochopitelnou, celou povídku uvozuje další pohled: shlíží na svůj cíl, na vyprávění, sleduje jeho zákonitosti a možnosti a pokouší se nalézt způsob, jak vyprávět, nebo alespoň sdělit onen nepříjemný pocit, že vyprávět nelze, ale zároveň je to nezbytné, pokud už se však vyprávět musí, je třeba přiznat, že výsledek bude mnohé postrádat, že mu bude scházet ne jeden důležitý rys zkušenosti, která vyprávění vyvolala, a co je možná nejhorší, přiznat, že se vyprávění dost možná mine s vůbec tím nejdůležitějším. Vypravěč se rmoutí nad omezeností svého jazyka a jazyka vůbec, jako by se nutil, jako by se k vyprávění musel nejprve propsat přes své pochyby.

Nikdy se nebude vědět, jak tohle správně vyprávět, jestli v první nebo v druhé osobě, či v třetí osobě množného čísla, nebo jestli neustále vymýšlet tvary, které

nebudou k ničemu. Kdyby se dalo říci: já viděli vycházet měsíc, nebo: my mám tlak v očích, a obzvláště: ty plavovlásky byly mraky, které stále plují před mými tvými jeho našimi vašimi jejich tvářemi. K čertu!¹⁵⁴

Tuto prvotní pochybnost následují další: kdo má vyprávět? Nejraději by přenechal svůj úkol psacímu stroji, ale musí vyprávět. Proč vlastně? Nedokáže říci proč, ale cítí, že je to nezbytné. Postupně se dovídáme první údaje, vypravuje fotograf, jsme v podzimní Paříži. Opět se ale objevuje pochybnost: není jasné, kdo vlastně mluví. Otázka perspektivy, pohledu, osoby, je tedy od začátku zásadní.

Po úvodní záplavě pochybností se přece jen dozvídáme, že Michel na náměstí Louise Aragona zahlédl dospělou ženu a zhruba čtrnáctiletého chlapce. Všiml si, jak si s ním žena svůdně pohrává, jak jej má v hrsti, všiml si ale také jeho očividného strachu. Celá scéna má ráz němého filmu, i zde je hlavní vidění, obraz, Michel z rozhovoru neslyší nic, jen si jej domýšlí. V určité chvíli se rozhodne stisknout spoušť; tím scénu naruší, rozlítí ženu i muže, kterého si až dosud nevšiml a který seděl opodál v zaparkovaném vozu. Během nastalé hádky se mladíkovi podaří utéct.

Vypravěč shlíží na postavu s ironickým nadhledem. Střídá se totiž Michelova promluva a vypravěčovy poznámky. Povídka kolem hlavní postavy jakoby krouží, těká mezi první a třetí osobou (občas i první osobou plurálu) a nasvěcuje fotografa zvnějšku i zevnitř, jedna perspektiva vyvažuje druhou a doplňuje ji.

Michel doma vyvolává snímky, bez zjevného důvodu pořídí několikanásobnou zvětšeninu výjevu z Aragonova náměstí (ostatní snímky mu připadají zdařilejší) a pověsí si ji na zeď. Dostáváme se do jiné situace: fotograf nepozoruje scénu, ale její obraz. Následuje několik překvapení. Michel si uvědomí, že „když se díváme na fotografii zepředu, naše oči zaujmají přesně stejnou polohu a opakují tentýž záběr jako objektiv. (...) V tu chvíli mi hlavou bleskla myšlenka, že jsem se umístil přesně do zorného úhlu objektivu.“¹⁵⁵ Při práci pozoruje zvětšeninu, aniž ví proč, další překvapení je znepokojivější, zahlédne jemné zatřepotání listů, usoudí, že tak rozměrná zvětšenina připomíná filmové plátno, poté ale přijde pohyb ženiny ruky a zároveň nejobtížnější místo povídky: „Nezbylo ze mě nic, psací stroj, který padá na zem, židle, která se chvěje a vrže, mlha.“¹⁵⁶

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 326.

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 337.

¹⁵⁶ Tamtéž, s. 338.

Oko a objektiv sice spolupracují, ale rovněž spolu bojují. Snímek vyvolaný v temné komoře se stává novou scénou. Fotograf sleduje pouhý obraz scény, ale paradoxně v něm zahlédne více než prve, když byl událostem přítomen. Odstup od zprostředkované scény, kdy oko pozoruje svůj dřívější pohled, se převrací, oko se stává objektivem a přichází hlubší, bezprostřednější setkání. Vypravěč si uvědomuje, že žena je pouze zástupce, že je návnadou muže sedícího ve voze a že on tentokrát nemůže vůbec nic dělat, neboť „není nic víc než objektiv svého aparátu, cosi nehybného, neschopného zasáhnout“. Přesto se mu podaří vykřiknout a dát se do pohybu, dvojnásobná existence člověka a kamery pokračuje: „trochu jsem se otočil, totiž aparát se trochu otočil“. Podruhé přeruší znepokojivou scénu, chlapec podruhé uteče a on, zvláštní bytost mezi člověkem a strojem, sleduje, jak se k němu přibližuje rozzuřený muž, pak zavře oči, přikryje si obličej a rozpláče se.

Závěr povídky je předjímán v závorkách téměř od samého začátku. Pár slov o plujících mračnách a létajících vrabcích tu a tam přerušuje vyprávění, ale vyjasní se teprve na konci, byť jen částečně. Když vypravěč otevřel oči, spatřil nebe, „naprosto jasný obdélník přišpendlený na zeď pokoje“. Klidná scenerie kontrastuje se zlověstným vyzněním ostrovní scény a s podivnou existencí na hranici živého a mrtvého, člověka a stroje. Aparát jako by zůstal na místě, kde byla fotografie pořízena, muž jako by převzal nehybnost a netečnou receptivitu aparátu. Chlapci se podařilo dvakrát utéct, ale vypravěč je mrtvý, jak říká hned v úvodu povídky, aby vzápětí prohlásil, že „si není co nalhávat, žiju“. Hlubinná, nezrušitelná dvojnásobnost je rozuzlením povídky. Právě tak jako při prvním chlapcově útěku, kdy se dozvídáme, že se ztrácel z dohledu „jako nitě Panny Marie v ranním ovzduší. Ale nitě Panny Marie se také říká ďáblovy sliny“.¹⁵⁷ Jsme ponecháni ve stejném rozpoložení, které vypravěč vyjadřuje na začátku povídky. Není jasné, kdo se dívá a nač, není jasné, kdo mluví, není jasné, jak obstát ve střetu se zlem, fotoaparátem a psacím strojem.

Motiv vidění se u Cortáзара vrací v povídce „Solentinamská apokalypsa“, kde se vyvolané fotografie také vzbouří proti svému tvůrci a místo idyly mu ukazují hrůzný masakr spáchaný Národními gardami diktátora Somozy. O síle pohledu pojednávají také povídky „Co vidí kočky“ a „Konec etapy“. V obou případech je hlavním motivem výtvarné umění, prostorem výstava obrazů. Vypravěč první povídky sleduje partnerku, která sleduje obrazy v galerii. V závěrečném obratu před jedním z obrazů pochopí, že to, k čemu nemá přístup, a co žena vidí na plátně, je to, co ona spatří, když se dívá na něho. V „Konci etapy“ mladá žena v liduprázdném městečku navštíví výstavu – povídka je připisována katalánskému hyperrealistovi

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 335. V překladu je správně použito výrazu „babí léto“. Upravuji jej, abych zdůraznil zlověstný kontrast ústředního motivu.

Antonimu Taulému a vypravěčovy popisy dosti přesně odpovídají Taulého dílům – a později nalezneme dům, který se obrazům nevšedně podobá. Když už jede po silnici k dalšímu městu, cosi ji nutí vrátit se a prozkoumat dům; najde místo, které přesně odpovídá poslednímu plátnu z výstavy, s jedinou výjimkou, na plátně byla sedící žena. Hrdinka zaujme její místo, zopakuje scénu z plátna a znehybní.

Perspektiva, která je buďto nedostupná, nebo svého pozorovatele atakuje či pohltí, všechny tyto povídky spojuje. „Zvětšenina“ je literárně nejpropracovanější, nejvíce otevřená dalšímu čtení, nejvíce znepokojivá.

V „Bárce“ se autor pokouší vyrovnat s jedním svým údajným starším textem, ukázat, že „je špatně napsaný, protože je falešný“.¹⁵⁸ Odmítá možnost povídku přepsat, raději ji odstavec po odstavci kriticky komentuje. Volí k tomu hlas jedné z postav, Dory. Ta jako by se ocitala částečně mimo povídku, když ji může kritizovat coby text, autorův hlas ale toto podezření hbitě vyvrací a dodává tím celému rozvržení na dvojznačnosti:

Kdyby Dora vzpomněla na Pirandella, od začátku by hledala autora, aby mu vytkla jeho nevědomost nebo jeho neustálé pokrytectví. Ale jsem to já, kdo teď jde k ní, aby konečně vyložil karty. Dora nemůže vědět, kdo je autorem povídky, a její kritika se obrací pouze k tomu, co se v povídce děje z pohledu zevnitř, tam, kde existuje ona. Ale i když to dění je text a ona je postavou, nemění to nic na jejím stejně textovém právu vzepřít se líčení, které považuje za nedostatečné a záludné.¹⁵⁹

Narážka na Pirandella je téměř povinná, když se Cortázar chystá dát slovo postavě své povídky, aby vyprávění okomentovala. Nápadná je však nepravdivost následujících vět. Když vypravěč říká, že se kritika provádí zevnitř, klame nás. Postava povídky se může k povídce – tedy ne k vyprávěnému, ale k vyprávění – vztahovat pouze zvenčí, tedy jako k textu. Dora hovoří zevnitř, protože je postavou, a zvenčí, protože mluví o povídce. Nemůže vědět, kdo je autorem povídky, nicméně hovoří právě k autorovi, ale k postavě autora. Jako by Cortázar spíš propůjčil své vlastní pochybnosti jedné z postav; ale právě v tom je literárnost jeho pojetí. V tom, že kritiku povídky zapracuje do povídky samotné. Jasně oddělení „původního“ textu a komentáře – Dořiny promluvy jsou odsazeny a psány kurzívou – jako by ještě posilovalo dvojznačný odstup. Dora je uvnitř i vně, fiktivní i skutečná, je i není hlasem vypravěče. Vypravěč vypráví o ní, ale také ona o něm.

¹⁵⁸ *Ten, kdo chodí kolem*. Přeložila Mariana Housková. Brno: Julius Zirkus, 2004, s. 92.

¹⁵⁹ Tamtéž.

Jednoznačné typografické rozlišení přímo vybízí k dvojí četbě: nejprve si přečíst původní, špatnou verzi, pak teprve text rozšířený o Dořiny glosy. V přepracované verzi se z podružné postavy stává postava zásadní. Autorský hlas z úvodu povídky už se znovu neozve, odpověď na jeho otázky, proč je text špatný a proč se mu líbí, si tedy musíme s Dořinou pomocí poskytnout sami. Původní text je falešný v tom smyslu, že ponechává stranou stinnou, skrytou, ale zásadní část příběhu, jejíž hlavní protagonistkou je právě Dora. Dora vnáší do milostného bloudění čerstvě rozvedené Valentiny důležitý motiv: svou lesbickou touhu. V její verzi se dozvídáme o každém letmém dotyku, společném usínání, o Dořině subtilním zápolení s dvěma mužskými rivaly. Nic z toho z původního textu nevysvítá. V něm se Dora jeví jako náhodná povrchní známost z cest, kamarádka nadmíru zaujatá architekturou a výtvarným uměním.

Dora svou kritiku pronáší na dvou rovinách. Opírá se do postav coby živých bytostí, vyčítá jim jejich sentimentální, dětinské chování; obrací se ale také proti textu, který vnímá jako falešný, plný zámlk, nepřesností, kýčovitého lyrismu a frází. Kritizuje literaturu i život (byť literární). Dora ale není jen literárním a morálním kritikem, nýbrž také strůjcem. Ona zařídí, aby se oba Valentinini milenci střetli v Benátkách. Co se v původní verzi jeví jako shoda okolností, ukazuje se jako záměr. Dora sice ví, že střet hrozí katastrofou, snaží se však vyvolat jakoukoli pozornost: „Valentino, ta rozkoš, že bys mi to vytkla, že bys mě urážela, že bys tu byla a nadávala mi, že bys na mě křičela, ta útěcha znovu tě spatřit, Valentino, cítit tvé rány, tvé sliny na tváři.“¹⁶⁰

Valentina je s Dořiným přičiněním zahrnuta do kouta a jen kvůli ní se odehraje závěrečná scéna, výjev poetický svým rozvržením, svou geometrií: gondola s rakví vyjíždí ke hřbitovu, řídí ji jeden z milenců. Valentina stojí s druhým z nich na mostě. V okamžiku, kdy gondola podplouvá oblouk, Valentina fantasticky, nepochopitelně uniká a pluje vstříc smrti.

„Bárka“ je spolu s „Pronásledovatelem“ zdaleka nejrozsáhlejší z Cortázarových kratších próz. Nejednoznačnost, dvojí čtení dané ironickou formou a také množství témat (turistika, záletnictví, rozvod, homosexualita, literatura, ryzost a faleš, znásilnění, smrt) činí z „Bárky“ výjimečný svět v rozsáhlém díle, z něhož kritika komentuje spíše prózy o dost méně bohaté a mnohotvárné.

¹⁶⁰ Tamtéž, s.150.

Morelli – psát o život proti literatuře

V „Návodu k četbě“ románu *Rayuela* se píše: „Svým způsobem sestává tato kniha z celé řady knih, především však ze dvou.“¹⁶¹ První se čte obvyklým způsobem, popořadě, ale končí ve dvou třetinách svazku kapitolou 56. Následuje už jen oddíl „Postradatelné kapitoly“. Druhá kniha, lépe řečeno druhý způsob četby postradatelné kapitoly zahrnuje v určeném pořadí, které nutí čtenáře listovat tam a zpět. Román sestává z celé řady knih, jednou z nich může být i kniha o Morellim, kterou se zde pokusíme přivést k životu. V prvním způsobu čtení končícím kapitolou 56 je Morelli téměř nepostřehnutelný. Objevuje se v letmé zmínce v kapitole 4 jako autor, „o kterém tak často mluvili a obdivovali se mu, [který] chce ze své knihy udělat křišťálovou kouli, v níž by se makro- a mikrokosmos spojily v jedinou zničující vidinu.“¹⁶² Ve dvaadvacáté kapitole je hlavní hrdina Oliveira svědkem dopravní nehody. Jakéhosi staříka srazí auto; kolemjdoucí poznamená, že muž nemá rodinu, neboť je spisovatel. Tím zde Morelliho přítomnost končí. Ani souvislost těchto dvou zmínek nemůže být čtenáři zřejmá. Totožnost Morelliho a sraženého staříka se vyjeví teprve při čtení postradatelných kapitol. Tam se také dočteme o jeho smrti, především ale o jeho knihách a myšlenkách. Obraz Morelliho, který z těchto kapitol vyvstává, je zhruba následující: Starý muž italského původu, který se před nedávnem přistěhoval z Vierzonu do Paříže, žije o samotě a je posedlý hledáním nového, autentického jazyka, překonáním konvenční, esteticky založené literatury. V knize vystupuje jednak jako téma v rozhovorech postav, jednak skrze svá vlastní slova, citáty z deníků a nedokončených děl a později dokonce jako postava. To když se za ním Oliveira se svým přítelem Etiennem vypraví do nemocnice – den po pohřbu syna své družky jde navštívit svého duchovního otce – kde proběhne krátký rozhovor, načež jim Morelli dá své poslední rukopisy a klíč od bytu. Oliveira se tam s přáteli vydá a následuje průzkum mistrovny knihovny. Jako lazebník a holič zkoumají knihovnu dona Quijota, pařížští obdivovatelé se prohrabují knihovnou pana Morelliho, který mezitím v nemocnici umírá. Zvláštní scéna, v níž se popel hromadí v popelnících, připomíná symposion bez mistra, onoho pařížského Sókrata, ale také pohřeb bez mrtvého.

Morelli přebývá v *Rayuele* paradoxně. O jeho přítomnosti rozhoduje čtenář. Pokud čte román včetně postradatelných kapitol, vyvolá starého Morelliho k životu. Podobně jako Dora v povídce „Bárka“, i on je možností četby.

¹⁶¹ *Nebe, peklo, ráj*, s. 13.

¹⁶² *Tamtéž*, s. 47.

Starý muž je těkavý, myslí nesouvisle, roztržštěně, sice je prý autorem řady knih, ale jeho spisy nebo to, co z nich vidíme, jsou pouhou kopou citátů, fragmentů a komentářů, jakýchsi příprav k budoucímu dílu, které má být rovněž fragmentární významově i skladebně. Má být útokem na ustavenou literaturu, tedy i na psychologii postav, kauzální zřetězení událostí, obvyklé, zažité plynutí jazyka.

Útok na literaturu je zároveň pokusem nově ji pochopit. K tomu je však třeba nejprve ji opustit: „Nic není možné odhalit, zůstaneme-li uvnitř systému, k němuž to patří.“¹⁶³ Tvůrce musí vystoupit z literárních, jazykových, tedy i životních jistot, aby je mohl nahlédnout a přetvořit. A každé své slovo a rozhodnutí neustále podrobuje kritice, je nesmírně podezřívavý, ba paranoidní. Literární reflexe nejenom připravují, hledají knihu, ale zároveň k ní patří: „Část jeho díla nutně musely představovat úvahy o tom, jak je napsat.“¹⁶⁴ Neustále odmítá, přezkusuje jednotlivé možnosti, cizí i vlastní, postupuje negativně, spíše ukazuje, co odmítá, než k čemu spěje. Proto také jeho dílo není sumou, nýbrž „neúprosným odčítáním.“¹⁶⁵ Jako by Morelli probíral jednotlivé možnosti, zvažoval je a u každé říkal: „toto ne“. Ostatně, ve vynikajícím překladu Vladimíra Medka by se dal možná pozměnit převod Morelliho novotvaru *describir*, kterým opakovaně charakterizuje svou tvorbu. Místo *protipsaní* by mohlo jít o *odepisování*.

V osmdesáté šesté kapitole se dočteme, že „až na dvě výjimky členové Klubu tvrdili, že Morelliho je snazší pochopit na základě citátů v jeho díle než z jeho vlastních zákutí.“¹⁶⁶ Další zmínka o Morellim se objevuje v kapitole 102, která obsahuje citáty z Roberta Musila a z „Dopisu Lorda Chandose“ Huga von Hoffmansthal. A skutečně, fragmentárnost a sebekritika vyvstávají právě tak z Morelliho citátů (na rozdíl od Borgese zde nikdy nejde o citáty fiktivní) jako z jeho vlastních textů. V kapitole 136, uvedené slovy „Morelliho posedlost citáty“, čteme úryvek z díla Georgese Bataille a už jeho název, „Nenávist k poezii“, zrcadlí starcovu zášť k literatuře. „Těžko bych vysvětloval, proč jsem v jedné a téže knize uveřejnil verše a popření poezie“¹⁶⁷, a nelze nepomyslet na to, že Cortázar uveřejnil v jedné knize román i popření románu, ačkoli právě on to vysvětluje dosti jasně, mimo jiné právě skrze Morelliho slova. „Dopis Lorda Chandose“ je zde dvojnásob zajímavý. Jde o výraz nejen bytostné nemožnosti psát, ale vůbec myslet, vyjadřovat se slovy. V kapitole 102 Morelli cituje

¹⁶³ Tamtéž, s. 475.

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 468.

¹⁶⁵ Tamtéž, s. 557.

¹⁶⁶ Tamtéž, s. 438.

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 556.

mimo jiné: „Všecko se rozpadalo v zlomky, které se hned zase rozpadaly dál; ani jedinou věc se mi nedařilo vtěsnat do hranic nějakého pojmu.“¹⁶⁸ Krom této příbuznosti ve vnímání jazyka je tu však ještě něco dalšího. Morelli i Lord Chandos jsou souputníci, neboť jde v obou případech o heteronymy, tedy výtvořky na hranici mezi literární postavou, z níž mají fiktivnost, a pseudonymem, se kterým sdílejí spřízněnost s tvůrcem, jež spočívá přinejmenším v tom, že jsou rovněž tvůrci.¹⁶⁹ Morelli je rafinovaný svou unikavostí, právě tím ustavičným popíráním sebe sama, Lord Chandos zase svým kontextem, Hoffmannsthal, rakouský spisovatel, v něm vytvořil Angličana a odeslal jej do tři sta let vzdálené minulosti. U obou ale platí, že jejich tvůrce nevytvořil pouze text, ale také autora.

Poslední Morellioho citát, který si zasluhuje zmínku, se objevuje v kapitole 145 a pochází z Gombrowiczova románu *Ferdydurke*: „Toto jsou tedy ty zásadní, kapitální a filozofické argumenty, které mě přiměly vybudovat dílo na základě jednotlivých částí – dílo míním pojímat jako část díla a člověka jako soubor částí, zatímco celé lidstvo pojímám jako směsici částí a kousků.“¹⁷⁰ Dodává, že kdyby mu někdo vytkl, že celá jeho koncepce je pouhý nesmysl a žert, musel by jedinečně souhlasit. Narozdíl od Lorda Chandose, který rozpad jazyka prožívá jako trýznivou zkušenost, Gombrowicz si fragmentárnost volí, a to přímo rošťácky a s řehotem. Přesto je však meta Cortázarových hrdinů ještě dál. Gombrowiczův postup je pouhou přípravou. Cílem je nakonec cosi dalšího, nového, nevinného a autentického, metafyzická ryzost, předpodstatnění člověka. Ostatně Morelli, inspirován moderní vědou, nehovoří o kouscích a částech, nýbrž o prvcích.

Rayuela se skrze Morellioho vztahuje sama k sobě, a navíc tak činí kriticky, popírá se a problematizuje, zpochybňuje své vlastní postavy, jazyk, stavbu i cíle, krátce: činí tak ironicky. Navíc je Morelli zvláště dvojnáčný, protože v knize je a není přítomen. Jednak skrze volbu čtenáře, jednak proto, že knihu nepřímou komentuje, zároveň je však čten jejími postavami, objevuje se i jako postava z masa a kostí (z písmen masa a kostí) a i on sám je zase ironizován postavami románu, svými čtenáři a obdivovateli.

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 485.

¹⁶⁹ Heteronymy sice k největší propracovanosti dovedl Fernando Pessoa, v různých podobách je ale nalzáme před ním: Martinus Scriblerus, Kuzma Prutkov, Fradike Mendes, Kierkegaardovy heteronymy v *Bud', anebo*, Allaisův *Kapitán Kap*; u jeho současníků: Machadův Juan de Mairena; i po něm: Brechtův pan Keuner, Život a dílo básníka Aneliho Josefa Hory, samotný Morelli, Pierre Menard i Honorio Bustos Domecq, jakož i fiktivní autoři, které Borges propašoval do svých antologií, například I.A. Ireland, a konečně i náš Jára Cimrman.

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 574.

Dvojnásobný je tedy Morelli jak formálně, jako postava, tak obsahem svých slov, a neustálý sebezpyt, vystupování *nad*, je patrný například z následujícího úryvku z kapitoly 79:

Dráždit, vytvořit ledabylý, nesouvislý a nesourodý text, důsledně protirománový (ačkoli ne protiromaneskní). Neodpírat si velké efekty žánru, pokud si je situace vyžaduje, pamatovat však na gidovskou radu, *ne jamais profiter de l'élan acquis*. Jako všechny vyvolené dítky Západu spokojuje se i román s uzavřeným řádem. Postavit se rozhodně proti, hledat i tady otevřenost, a důsledně tudíž vymýtit všechnu soustavnou stavbu charakterů a situací. Metoda: ironie, neustálá sebekritika, nesourodost, představivost, která nikomu neposluhuje.¹⁷¹

Vést nás mohou už jen shody ve slovníku: nesouvislost, rozpojenost jsou hodnoty, které připisoval ironii Schlegel. Pevnost textu, jeho architektoničnost, je dána mimo jiné jistou mírou předvídatelnosti, souvislosti. Změna rejstříku a nesouvislost je v *Rayuele* přítomná neustále, ať už v řazení kapitol a v nutnosti listování, skákání od kapitoly ke kapitole, které narušuje souvislost poměrně lineárního vyprávění, znemožňuje hluboké ponoření do textu a evokuje hru, která dává románu jméno (a to včetně frustrující zkušenosti neustálých přešlapů-přehmatů) nebo v omezeném rozsahu jednotlivých kapitol, které navíc neustále mění styl, formu i hledisko. Morelli se v tomto úryvku také staví proti systematickosti, „uzavřenému řádu“, i zde souzní jak s Schlegelovou teorií, tak s praxí romantických děl, námátkou Bonaventurových *Nočních vigilií*, které jako by se měly každou chvíli rozpadnout, protože je žádný systém ani pevná forma nedrží pohromadě. Nejde však o čirou beztvarost, spíš dílo, které se neustále pohybuje na hranici rozpadu, ukazuje k němu a zahrává si s ním, ale zároveň mu nechce zcela podlehnout, tak jako nechce podlehnout ani přísné, jasné a pevné formě. Nejde ale ani o jakousi usebranou rovnováhu mezi dvěma krajnostmi, spíše ustavičné těkání, nezáměrné a nepředvídatelné kolísání.

Myšlenku nesouvislosti rozvíjí Morelliho úvaha v kapitole 94:

Próza se může zkazit zrovna tak jako biftek z roštěnce. Už léta pozoruji ve svých dílech známky rozkladu. (...) Konec konců rozklad znamená skoncovat s nečistotou sloučenin a vrátit chemicky čistým prvkům, sodíku, uhlíku a hořčíku, jejich přirozená práva. Má próza se skladebně rozpadá a postupuje – i když s obtížemi – k prostotě. Myslím, že proto už nedovedu psát „souvisle“; vzpurná slova mě setřesou po několika krocích. *Fixer des vertiges*, proč ne. Ale já mám

¹⁷¹ Tamtéž, s. 424.

dojem, že je třeba zachytit prvky. (...) Mám nejasný pocit, že prvky, které mám na mysli, znamenají konec skladby.¹⁷²

Nesouvislost plyne ze soustavného, záměrného přerušování, ustavičné sebeironie, sebekritiky, každé vyslovené slovo se samo hned čte a láme, žádný diskurs nelze udržet a vydržet dlouho, protože se dříve či později vlastní vahou zhroutlí. Ironie je sebedestrukce, destrukce jazyka i literatury, ovšem chtěná, protože jediná možná. Přísná souvislost, koherence, udržena být jen krátce, znamená budování jednoty, jednoho hlediska, čehosi pevného, závazného, hotového; proto je třeba přerušovat, rozpojovat a měnit hledisko. V kapitole 141 se o Morellim píše:

Nezdálo se, že by vycházel z nějaké teorie a intelektuální úvahy nebyly jeho silnou stránkou; ze všeho, co napsal, však s nekonečně větší působivostí, než by mohlo mít jakékoli prohlášení a rozbor, čísel hluboký rozklad světa, jehož lživost tu odhaloval, útok ne cestou ničení, ale co největšího nahromadění a téměř d'ábelská ironie, kterou bylo možno vytušit za nejhusarštějšími kousky, v dokonale vystavěných epizodách a ve zdánlivém pocitu štěstí z literatury, který mu už léta dodával věhlasu mezi čtenáři povídek a románů.¹⁷³

Zde se spíš vrací onen motiv „odčítání“ i „odepisování“, tedy vyčerpávání možností, snaha upotřebit a vzápětí opustit všechny spolehlivé prostředky. Jeden z členů Klubu o jeho stylu praví:

Určitě sis všiml, že ho čím dál míň zajímá spojení jednotlivých částí, požadavek, aby z jednoho slova vyplývalo druhé... Když čtu Morelliho, mívám dojem, že se snaží, aby jednotlivé prvky, s kterými pracuje, působily jeden na druhý méně mechanicky a příčinně; to, co už napsal, nijak zvlášť nepodmiňuje to, co píše teď. Ostatně myslím, že po těch stovkách stran si starý pán už leckdy nepamatoval, co napsal.¹⁷⁴

Přetržitost, rezignace na vazbu částí, hledání prvků. Přerušování a přetržitost znamená ironii: ani jedno nepřipouští jednoznačnost a přímočarost. Ironie ustavičně těká, nikdy se nenachází na nějakém místě, všechno stabilní a pevné pro ni musí být minulé, takže jakékoli zdání linie, zřetězení, odvíjení, musí být okamžitě přeškrtnuto, roztrženo, přestřiženo.

¹⁷² Tamtéž, s. 457.

¹⁷³ Tamtéž, s. 565–6.

¹⁷⁴ Tamtéž, s. 472.

Ve své krajní podobě to není fragmentárnost, protože ta přece jen předpokládá nějaký celek, byť třeba ztracený, tušený či nedosažitelný, přetržitost se odehrává v přítomnosti, nahrazuje započatý pohyb jiným, mění kontext, hledisko, téma, rejstřík.

Morelliho myšlenky můžeme číst jako výpověď o románu, v němž jsou obsaženy, jako zrcadlo zabudované do knihy. Je tu však ještě jedna možnost, kterou nabízí sám Cortázar ve svém následujícím románu, *62. Model k sestrojení* (62. Modelo para armar). Číslice odkazuje ke kapitole *Rayuely*, kde Morelli hovoří o chystaném literárním experimentu. *Model* je pokusem uskutečnit starcův troufalý plán, napsat román proti psychologii, proti příčinné souvislosti, a tím pádem i proti času.

Pohyb probouzení: spáč, hráč, stvořitel, tvůrce

Z fragmentů, v nichž Schlegel hovoří o ironii, nelze opomenout především dva, jednak pro jejich plodnost vzhledem ke čtení Borgese, jednak proto, že se jedná o fragmenty nejhojněji citované a nejkonzentrovanejší. Fragment 69 z *Idejí* zní: „Ironie je jasné vědomí věčné oživenosti, vědomí chaosu v jeho nekonečném bohatství.“¹⁷⁵ Zásadní je zde především pojem chaosu, který odkazuje k možnosti. Svět možného byl pro romantiky velmi cenný, cennější než skutečnost.¹⁷⁶ A právě chaos, prvotní nerozlišenost, rezervoár možného, znamenal vtělení principu možnosti, navíc se jednalo o pojem, jenž rezonoval mytologickými a básnickými ozvuky. Ironie jako vědomí chaosu tedy znamená příklon k možnému oproti skutečnému, oslavu možnosti v její mnohosti a nevyčerpatelnosti. Prostřednictvím pojmu chaosu můžeme přečíst celý fragment (ostatně i poetika fragmentu samého odkazuje k možnému, hledanému, vytouženému, avšak vždy nepřítomnému celku). Věčná oživenost, nekonečné bohatství, to jsou rysy chaosu.

Právě v tomto okamžiku se nabízí jistý most. Pokud nějakého spisovatele fascinuje možnost oproti skutečnosti, je to Borges. Není jistě jediný, výjimečný však ano. Prvním, obecnějším dokladem, který nalezneme i mnoha jeho krajanů i současníků, je sama povaha fantastické literatury, její – a tedy i Borgesova – opozice k realismu. Další důkazy najdeme v tématech, motivech, ba i v jazyku konkrétních textů, který je protkáán výrazy jako „snad“, „třeba“, „možná“, vyjadřujícími zkusnost, pravděpodobnost, domněnku.

Svědkiem nám mohou být povídky „Babylonská knihovna“ a „Pierre Menard, autor Quijota“,¹⁷⁷ neboť v první povídce se ukazuje nekonečnost – z lidského, nikoli matematického hlediska, možná je proto lepší hovořit o nesmírnosti – psaní a ve druhé četby. Podívejme se nejprve na to, jak je knihovna vystavěna. Nachází se v ní každá kniha, která je možná. A možná je každá kniha, která je kombinací dvaadvaceti znaků abecedy, mezer, teček a čárek. Povídka nám tedy ukazuje závratné místo, kde jsou uskutečněny všechny možnosti. Není to pouhá provokace, spíš se jedná o evokaci, protože k nesmírnosti knihovny, kde je každá možná kniha, odkazuje text, jenž je poměrně stručný. Skutečnost knihovny se tedy zjevuje jako cosi vzdáleného, tušeného, jako pojem, ale i jako zkušenost nesmírnosti – v obou

¹⁷⁵ Berkovskij, cit. dílo, s. 72.

¹⁷⁶ Tamtéž, s. 26–7.

¹⁷⁷ Je výmluvné, že Borges si za téma svého nejpropracovanějšího cervantesovského textu zvolil problém autorství. V *Quijotovi* samotném je autorství značně spleťotou otázkou, zde k propletenci autorů, komentátorů a překladatelů přibývá ještě dokonalý plagiátor.

případech však nepřítomná a nezakusitelná, unikavá. Lineárně plynoucí čas, k němuž je odsouzen jazyk, rovněž lineární, se zde nachází v jakémisi chaotickém (sic!) zhuštění jednoho místa, v němž je zcela vyčerpán, a tím i v jistém smyslu přemožen. Nutí nás myslet mimo jiné i na to, co je podle Borgese jedním ze základních rysů fantastické literatury: vytváření textu, který odkazuje sám na sebe.¹⁷⁸ Pakliže knihovna obsahuje všechny možné texty, musí obsahovat i Borgesovu povídku i tento pokus o její interpretaci (žel, včetně všech jeho zdařilejších verzí). Z chaosu pětadvaceti znaků musí povstat uspořádaný text, který tento chaos a toto povstávání popíše v podobě povídky. Chaos, náhoda a čas dokáží dohromady vytvořit svůj vlastní popis. Je-li text možný, pak se nachází v knihovně. A text „Babylónské knihovny“ je možný, protože ho čteme. Z chaosu může vzejít zrcadlo, které jej odráží.

Závrať z chaosu i z možností může snadno přejít v melancholii, a citát z Burtonova tlustospisu na toto téma, který celou povídku uvozuje, se může jevit jako nanejvýš nenáhodný nejen proto, že zmiňuje kombinaci písmen. Nezměrnost a neomezená možnost knihovny, její „věčně oživený chaos“ dokáže snadno vzbuzovat právě tak nadšení jako melancholii. Z podstaty je totiž drtivá většina textů pouhou změť znaků. I proto síla povídky jakož i romantická ironie v ní postřehnutelná působí nejsilněji právě jako „vědomí chaosu“, nikoli jako meditace nad obsahem. Obojí snadno přechází jedno v druhé a chaos tak ukazuje svou destruktivní tvář. Vědomí, že knihovna může obsahovat „knihu, která nám ušetří četbu jiných knih“ je rušeno téměř naprostou jistotou, že nalézt ji by znamenalo nesmírné štěstí. Chaos možností je tedy bytostně dvojznačný.

Podobně je tomu u povídky „Pierre Menard, autor Quijota“, kterou lze číst jako protiváhu k „Babylónské knihovně“, rovněž pohledem romantické ironie. Zatímco v případě „Babylónské knihovny“ máme všechny možné knihy,¹⁷⁹ všechny možné kombinace, v „Pierru Menardovi“ pouze jednu knihu, jednu řadu znaků. Závrať možností je tentokrát ukryta v čase, který zaručuje, že význam nikdy neovládnu pouze znaky, že totéž na rovině znaků nikdy nebude totéž na rovině čtení. Proto je zlomové, když v knize stojí „V jednom kraji La Manchy“ a nikoliv „V jednom kraji La Manchy“. Zatímco „Babylónská knihovna“ nám ukázala nesmírnou možnost znaků a jejich kombinací, „Pierre Menard“ ukazuje nesmírnost

¹⁷⁸ Vrhel, František. „Svět Borgesových povídek“. In Borges, Jorge Luis. *Zrcadlo a maska*. Přeložil Kamil Uhlíř, Josef Forbelský, František Vrhel. Praha: Odeon, 1989.

¹⁷⁹ „Kniha z písku“, Borgesova pozdní povídka, je variací na jazykovou nesmírnost, jakoby rozvedením poznámky pod čarou, která uzavírá „Babylónskou knihovnu“. V „Knize z písku“ se nesmírnost zhmotňuje v podobě jediného svazku, který vypravěč zakoupí od neznámého cizince. Svým způsobem je ale kniha z písku oblednější než knihovna, protože je skutečně nekonečná.

čtení, chaos, po němž znaky plují, kterým jsou unášeny. V knihovně se znaky mohou neustále přeskupovat a vytvářet mnoho kombinací, „Pierre Menard“ nám ukazuje, že i jedna jediná kombinace může v sobě obsahovat příslib nekonečna, plynutí chaosu totiž lze chápat jako plynutí dějin, kterým jsou znaky přes svou solidnost a tíživou přítomnost vydány napospas. Tlustý svazek, ležící v knihovně, neustále bují, roste a proměňuje se, v tichosti, ve tmě. První povídka znamená zrušení času kombinatorikou, druhá exaltaci nekonečných dějin čtení, dějin, které nepotřebují apokalypsu.

K této interpretaci je třeba dodat několik důležitých skutečností: na prvním místě fakt, že Pierre Menard byl ironik. Jedna z položek katalogu jeho „viditelného“ díla: „Invektiva proti Paulu Valérymu, uveřejněná v *Listech pro potlačování skutečnosti*, vydávaných Jacquesem Reboulem. (Mimochodem řečeno tato invektiva je přesným opakem jeho skutečného mínění o Valérym, který ji také tak pochopil, takže jejich staré přátelství nebylo nijak ohroženo.)“¹⁸⁰

Valéry ovšem věděl, chápal. Poměrně vzácná podoba ironie, chvála prostřednictvím urážky, zafungovala jako šifrovaná zpráva mezi přáteli. Ke konci povídky se Borges k tomuto motivu vrací, když se nabízí vysvětlení Menardova příklonu k válečnictví ve sporu knihy a meče (jehož verze se objevuje také v *Quijotovi*, kde hrdina rovněž volí meč). Uvádí tři cizí výklady a nabízí svůj vlastní, který „se velmi dobře shoduje s téměř božskou skromností Pierra Menarda: mám na mysli jeho rezignovaný či ironický způsob, jakým hlásával názory, které byly přesným opakem názorů, k nimž se přikláněl. (Připomeňme si znovu jeho prudký výpad proti Paulu Valérymu v efemérním surrealistickém plátku Jacquese Reboula.)“¹⁸¹ Uzavírá výmluvnými slovy: „Text Cervantesův a text Menardův se doslovně shodují, ale druhý text je téměř nekonečně bohatší. (Dvojsmyslnější, řekli by Menardovi pomlouvači; jenže dvojsmyslnost je bohatství.)“¹⁸² Ironie se však může vztahovat i na samotný text *Quijota*. Doslovně stejný, ve svém smyslu naprosto odlišný. Menardův *Quijote* je dvojníkem toho Cervantesova. Stejný zjevem, v jádru jiný. V „Pierru Menardovi“ tak nalezneme jak oživený chaos romantické ironie, tak hru s opačným významem, která je vlastní ironií rétorické.

V úplném závěru povídky najdeme ještě jednu pasáž, která zajímavě souvisí se Schlegelem, romantickou ironií i s Borgesovou poetikou: „Menard (možná mimoděk) obohatil ubohé a nedokonale rozvinuté umění četby pomocí nové techniky úmyslného anachronismu a chybného přisuzování autorství. Tato technika (...) nás vede k tomu,

¹⁸⁰ *Spisy I. Fikce*, s. 40.

¹⁸¹ Tamtéž, s. 47.

¹⁸² Tamtéž.

abychom pročitali *Odysseu*, jako by vznikla později než *Aeneida*, a knihu *Zahrada kentaurova* od madame Henri Bachelierové, jako by byla od madame Henri Bachelierové. Tato technika naplní dobrodružstvím i zcela poklidné knihy.¹⁸³ Podobná pasáž se objevuje i v povídce „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“: „Kritika si obvykle autory vymýšlí: vybere dvě odlišná díla – například *Tao-te‘ting* a *Tisíc a jednu noc* – přisoudí je jednomu autoru a potom svědomitě popíše psychologii tohoto zajímavého *homme de lettres*...“¹⁸⁴ Zaujmut svobodný, tvůrčí čtenářský postoj a číst knihu s libovolně zvoleným hlediskem, které ji zásadně promění, je počínání blízké svévolné změně perspektiv, romantické ironii. Berkovskij líčí, jak se Schlegel „posmívá *Pamětem* napsaným slavným historikem Gibbonem. Paměti by mohly okouzlovat, soudí [Schlegel], jakmile bychom připustili, že byly napsány záměrně jménem vymyšlené osoby se stejnou duševní a myšlenkovou skladbou, jako má Gibbon. Je nutné si umět představit napsané a pak samotného spisovatele.“¹⁸⁵

Připomeňme, že ve fragmentu 55 z *Lycea* Schlegel vyzdvihuje svobodné zaujetí perspektivy a z něho plynoucí proměnu pozorovaného předmětu. Ačkoli nemluví výslovně o ironii, důraz na změnu perspektivy, snaha překročit omezenost jednoho pohledu, vyplývající z jiných fragmentů, se zde opět vyjevuje.

Skutečně svobodný a vzdělaný muž musí být schopen naladit se po libosti [willkürlich] filosoficky nebo filologicky, kriticky nebo básnicky, historicky nebo rétoricky, starověce nebo moderně, zcela svévolně, zrovna tak, jako se ladí hudební nástroj, v každé chvíli a v každé míře.¹⁸⁶

K myšlence se vrací ve fragmentu 121 z *Athenea*, ale formuluje ji radikálněji, nárok na změnu perspektivy sahá hlouběji, zasahuje celého člověka a zcela v romantickém duchu také hraničí s tím, co je vůbec možné:

Avšak svévolně [willkürlich] vstupovat tu do jedné, tu do druhé sféry, jakoby do

¹⁸³ Tamtéž, s. 50.

¹⁸⁴ Tamtéž, s. 26–27.

¹⁸⁵ Berkovskij, cit. dílo, s. 46. Poněkud překvapí, že v *Rozhovoru o poezii* se Berkovským zmíněná pasáž vůbec nevyskytuje, trefně však vystihuje ducha romantické ironie. Berkovskij se stal dokonalým plagiátorem Friedricha Schlegela. Srv. Schlegelův fragment 231 z *Athenea*: „Protestantské křesťanství postrádá snad již jen ironii. Parodovat některé biblické příběhy do podoby homérského eposu, jiné znázornit s Hérototovou otevřeností a s Tacitovou přísností ve stylu klasického dějepisectví, anebo recenzovat celou bibli jako dílo Jednoho autora.“ Horyna, cit. dílo, s. 374.

¹⁸⁶ Schlegel, Friedrich; Ernst Behler (ed.). *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Band 2. Paderborn: Schöningh, 1967, s. 154.

jiného světa, a to nikoli jen rozumově a ve fantazii, ale celou duší, [zřící se hned té a hned oné části své bytosti a zcela se omezit na jinou] hledat a nacházet svůj počátek a konec tu v jednom, tu v druhém individuu a na všechna ostatní záměrně zapomínat, to může jen duch, jenž jako by v sobě obsahoval většinu duchů a celý systém osob, a v jehož nitru vyrostlo a dozrálo celé univerzum, které, jak se říká, má klíčit v každé monádě.¹⁸⁷

Borgesova povídka „Pierre Menard“ těmto fragmentům odpovídá, nabízí nám svévolnou, tvůrčí změnu perspektivy a je vystavěna způsobem, o němž hovoří Berkovskij. Borges vytváří nejprve autora s jeho životopisem, vkusem, estetikou, seznamem děl i jejich charakteristikou, načež mu připisuje pokus napsat dílo již dříve vzniklé, nabádá nás tedy vlastně číst *Quijota*, představit si četbu *Quijota* jako díla francouzského symbolisty počátku dvacátého století. Pouhým chybným, respektive *svévolným* připsáním díla jinému, svobodně stvořenému tvůrci, vytváří dílo nové nebo to stávající přinejmenším obnovuje. Osvobozuje text od dějin. U Borgese i Schlegela jde vlastně o způsob, jak čelit nátlaku čtenářského očekávání, předsudečnosti. Předsudek nelze nikdy odstranit, je však možné jej ovládnout, utvářet svá očekávání a skrze ně podstatně proměňovat i význam textu samotného. Čtení a psaní, obyčejně chápané jako protiklady, se tím k sobě výrazně přibližují. Pokud textu dokáží svobodně připsat kontext, přepisují i text; slova neodolají tlaku a jejich smysl se stane značně tvárným. Proto je druhý *Quijote* „nekonečně bohatší“. A snad také proto, že odhaluje možného třetího *Quijota* a celou řadu dalších. Vzácná shoda formulace: pro Schlegela je přece ironie „vědomím chaosu v jeho nekonečném bohatství.“ A nejde jen o řečnický obrat: nekonečno, nezměrnost, nevyčerpatelnost ironika (i romantika) silně vábí.¹⁸⁸

Na moc čtenářské perspektivy Borges upozorňoval neobvyklým čtením některých autorů, žánrů či celých oborů. Přisuzoval větší váhu tomu, co přečetl než svému vlastnímu dílu. Prohlašoval se za dobrého čtenáře a nezajímavého spisovatele. A ve čtenářství, v jeho povýšení, zdůraznění, v ukázaní jeho tvůrčí povahy a překvapivé, radostné svobody, spočívá také jeden z půvabů Borgesova díla.

Tak jako Schlegel a romantika vůbec vyzdvihuje svobodu jednotlivce, svobodu, která často nabývá podoby libovůle, volného střídání postojů a hledisek, i Borges – třebaže ke svobodě se

¹⁸⁷ Horyna, cit. dílo, s. 370.

¹⁸⁸ V Borgesově hře brilantně pokračoval znalec a překladatel argentinské literatury Michel Lafon ve svém románu *Život Pierra Menarda*, kde přepisuje a komentuje úryvky z údajného Menardova životopisu napsaného jistým Mauricem Legrandem, z nichž vysvítá, že Borges byl ve skutečnosti Menardovým žákem.

vyjadřuje značně skepticky jako k nutné iluzi – ukazuje, že čtenář může zaujmout originální postoj.

Předpoklady, očekávání, s nimiž se pouští do knihy, jsou až příliš často považovány za dané a nezměnitelné; žánr, rok vydání, autorství, to vše se jeví jako pevná součást textu samotného a předznamenává čtenářský zážitek. Borges však věděl, že právě tyto kategorie nejsou zdaleka tak pevné, nebo být pevné *nemusí*, a že neúcta k nim není vždy jen pouhým rozmarem nebo trucováním, ale výrazem svobody, hledáním radosti z četby.

O setkání s texty Martina Bubera říká, že „je pokládal za nádherné básně. Po návratu do Buenos Aires jsem četl knihu svého přítele Dujovneho a z ní jsem se ke svému údivu dozvěděl, že Martin Buber je filosof a že veškerá jeho filosofie je v knihách, které jsem četl jako poezii.“¹⁸⁹ Jiným, známějším a také provokativnějším příkladem jsou Borgesovy výroky o teologii a metafyzice, nejšířejí rozvedené v recenzi na Weatherheadovu knihu *After Death*:

Před časem jsem uspořádal antologii fantastické literatury. Připouštím, že patří ke knihám, jež by případný druhý Noe měl zachránit před druhou potopou, přiznávám však, že jsem trestuhodně opomenul netušené mistry tohoto žánru: Parmenida, Platóna, Jana Scota Eriugenu, Alberta Velikého, Spinozu, Leibnize, Kanta, Francise Bradleyho.¹⁹⁰ Čím jsou Wellsovy nebo Poeovy podivuhodnosti – květina, jež nás navštěvuje z budoucnosti, mrtvý muž v hypnóze – ve srovnání s vynalezením Boha, s namáhavě vytvořenou teorií o bytosti, která je jaksi třemi a která samotářsky přetrvává *mimo čas*? (...) Čím jsou všechny Šahrazádiny noci vedle jediného Berkeleyho důkazu?¹⁹¹

Filosofie se mění v poezii, teologie ve fantastiku. V přednášce o detektivní povídce Borges vyzdvihuje mimo jiné jeho zásluhu na vytvoření nového druhu čtenáře. A navrhuje provést experiment: představit si, jak bude člověk uvyklý tomuto žánru vnímat začátek Cervantesova *Quijota*:

Co tedy čte? ‚V jednom kraji La Manchy, na jehož jméno si nechci vzpomenout‘, a je rázem plný pochybností, protože čtenář detektivek čte s nedůvěrou, podezřívavě, se zvláštním druhem podezřívavosti. Když si například přečte ‚V jednom kraji La Manchy‘, samozřejmě usoudí, že v La Manche se příběh neodehrál. A dále: ‚na jehož jméno si nechci vzpomenout‘, proč si Cervantes

¹⁸⁹ *Ars poetica*. Přeložila Mariana Housková. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 28.

¹⁹⁰ V Borgesově výčtu přirozeně převažují idealističtí filosofové.

¹⁹¹ *Spisy IV. Diskuse*, s. 317.

nechtěl vzpomenout? Protože vrah, viník byl bezesporu Cervantes.¹⁹²

O něco dříve Borges tvrdí, že „literární žánry závisí méně na textech než na způsobech četby.“¹⁹³ A jestliže je žánr čtenářské hledisko, horizont očekávání, a jestliže je možné jej volit, pak čtení a psaní skutečně není vzájemně tak vzdálené. Borges byl skeptický ke svobodné vůli a jeho čtení vždy znamenalo pojímat vše jako poezii nebo fantastickou literaturu, tedy dva druhy, které Borgese nejsilněji definují. Přesto však má tento přístup v sobě cosi svobodného, suverénního, jakousi částečnou převahu čtenáře nad textem, nebo přinejmenším krok směrem k rovnoprávnosti.

Jeden ze Schlegelových fragmentů o ironii lze uvést do zvláště plodné souvislosti s Borgesovou poetikou a konkrétně s jedním jejím rysem, který jej očividně velmi zajímá. Fragment 668 zní: „Ironie je ustavičná parabasis.“¹⁹⁴ I zde je třeba nejdříve se pozastavit u fragmentu samého. Parabasis je pojem z teorie antické komedie a označuje část díla, v níž se slova ujímá chór, komentuje proběhlý děj, hodnotí jej, obrací se k divákům. Konkrétní obsah není však tak důležitý jako právě onen pohyb stranou (nebo vzhůru, záleží na úhlu pohledu), při kterém jako by sbor částečně vystupoval z díla a zvenčí se k němu vztahoval, přitom v něm však zároveň setrval na jakési nové rovině. Celý fragment je pochopitelně zkomplikován hlavně adjektivem „ustavičná“. Paradox je u Schlegela všudypřítomný a cílený, ostatně i jeden z fragmentů o ironii říká, že se jedná o formu paradoxu.¹⁹⁵ Zde je zvláště dráždivý, neboť ustavičné má být něco, co je z principu jednorázové, okamžité, zlomové – právě ono přerušení děje (respektive dramatické akce), vystoupení z něj či z ní. Adjektivum můžeme tedy chápat různými způsoby, buď jako neustálou možnost parabasis, neustálý náznak, nebo právě jako pouhý nepřímý, fragmentární poukaz k neuzavřené parabasis, což je varianta, která se nabízí u pozoruhodné skupiny Borgesových textů, k nimž patří zejména básně „Golem“, „Šachy“, „Kdosi sní“, ale také povídky „Kruhové zříceniny“ či „Averoovo hledání“.

K odhalení souvislosti mezi zmíněným fragmentem a těmito texty je třeba přistupovat k nim z hlediska vyprávění. Vypravěčsky se totiž ve všech případech jedná o stejný pohyb, který můžeme zkusmo nazvat pohyb *probouzení*, za užití tradičnějšími termíny pak obrácení principu rámcového vyprávění. Všechny tyto texty mají společné to, že spoléhají na motivy

¹⁹² *Borges oral*. Madrid: Alianza Editorial, 2008, s. 64.

¹⁹³ Tamtéž, s. 63.

¹⁹⁴ Schlegel, Friedrich – Ernst Behler (ed.). *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Band 18. Paderborn: Schöningh, 1963, s. 85.

¹⁹⁵ Horyna, cit. dílo, s. 362.

s rekurzivní strukturou, totiž na motivy, do nichž lze vkládat zmenšené verze jich samotných nebo, jdeme-li opačným směrem, které lze zahrnovat do rozsáhlejších verzí jich samotných. Potud nejsou z hlediska světové literatury nikterak zvláštní. Důležité je zde východisko – zatímco v pohádkách *Tisíce a jedné noci* je Šeherezáda východiskem, u Borgese jako by byla pointou. Hrdina „Kruhových zřícenin“ se rozhodne vysnit člověka. Do posledního detailu vysní, vlastně stvoří člověka a v závěru povídky čteme: „Vykočil vstříc cárům ohně. Nezakously se mu do těla. Polaskaly a pohltily ho bez žáru a bez spalování. S pocitem úlevy, pokoření i zděšení si uvědomil, že také on je přeludem, o kterém někdo druhý sní.“¹⁹⁶ Významný je náznak otevřenosti směrem k nekonečnu – je-li tu řada snivců, může pokračovat. Každý ze snů je uzavřen, obklopen, pojmut a obejmut snem větším, širším.

Stejně je tomu u básně „Golem“. První část rozehrává vztah rabiho a jeho díla – Golema, podobnosti i rozdíly: podobnost je nevyhnutelná, neboť rabi tvoří bytost pro svůj svět a jeho úkoly; rozdíl je dán nedokonalostí a přirozenou podřadností stvořeného vůči stvořiteli, je to rozdíl stupně. Teprve v závěru, v posledních verších, se nám ukazuje rovina božího pohledu, jenž shlíží na rabiho s obdobným smutkem jako on na svého Golema. I zde se naznačuje řada se svou neuzavřeností, i zde se postupuje jakoby nazpět, pohybem probouzení.

Další strukturou, která umožňuje tento pohyb, je hra. I hra se může vkládat do hry. „Šachy“¹⁹⁷ jsou dvojice sonetů:

I.

Ve vážném zákoutí svém hráči řídí
pomalé figurky. Šachovnice
je zdržuje až do svítání v přísném
prostoru, v němž se barvy nenávidí.

S magickou přesností se do řad staví
tvary: homérská věž a jezdec hbitý,
královna ve zbroji, král vzadu skrytý,
útoční pěšci, střelec vyhýbavý.

Jednoho dne se oba hráči ztratí

II.

Slabý král, rovná věž, nepřímý střelec,
krutá královna, pěšec zchytralý
bojovat do pole se vydali,
kde střídá se černý a bílý čtverec.

Nevědí o ruce hráče, jež vládu
má nad veškerým jejich osudem,
nevědí, že jejich vůle a den
podléhají neoblomnému řádu.

Hráč sám se ale nevymaní více

¹⁹⁶ *Spisy I. Fikce*, s. 58

¹⁹⁷ *Spisy VI. Tvůrce*, s. 55–56.

v čase, z něhož se nikdo nenavrátil,
ten obřad ale bude trvat věčně.

(jak píše Omar) z jiné šachovnice,
kde černá noc a bílý den se střídá.

Na Východě se tahle bitva vzňala,
jevištěm jejím je dnes země celá.
A ta i ona hra jsou nekonečné

Bůh hráčem, ten zas figurkami táhne.
Jaký bůh za Bohem téhle hře vládne,
v níž střetává se prach, čas, sen a bída?

Oba vyprávějí o hráčích a přísné, přesné šachové hře, která je přetrvává; v závěru toho druhého se nám ale opět nabízí perspektiva vyššího hráče, k němuž jsou hráči lidští ve stejném vztahu jako figurky k nim. Řada je znovu ukončena pouze zdánlivě, neboť se naznačuje její možná neukončenost, její závrtné množení. Zatímco v rámcovém vyprávění víme, kdo vypráví a v jakém vztahu je ke svému příběhu dříve, než začne, a jestliže se v jeho vyprávění objeví další vypravěč se svým příběhem, můžeme se stále snadno zorientovat, noříme se jaksí směrem dolů, dovnitř, směrem k menším z imaginárních soustředných kruhů, zde se odehrává opačný pohyb. Naznačuje se tím i jistá spřízněnost hry, vyprávění, snu a tvorby, která spočívá právě v možnosti tohoto pohybu tím či oním směrem. Ale právě v neuzavřenosti, iminenci, hrozbě neustálého šíření těchto kruhů vypravěčů, snivců, hráčů-figurek, stvořených-stvořitelů lze spatřovat souvislost s oním adjektivem „neustálá“ ve Schlegelově fragmentu. Neustálá parabasis je zde naznačena a evokována podobně jako závrtná nesmírnost knihovny nebo nekonečné bohatství možných interpretací v „Pierru Menardovi“.

Hra jako metafora života umožňuje ironii, protože u hry předpokládáme, že má hranice v čase i prostoru. Předpoklad se tak přenáší i na náš svět tak, jak jej vnímáme. V metafoře se tedy skrývá možnost spatření hranic našeho světa, našeho života, a jejich překročení, byť pouze imaginárnímu.

Zvláštní variace doznává tento postup v povídce „Averroovo hledání“. Ta sleduje muslimského filosofa při řešení obtížného problému: ve spisu, k němuž píše komentář, v Aristotelově *Poetice*, se „zarazil nad dvěma slovy. Byla to slova tragédie a komedie. Před lety se s nimi setkal ve třetí knize *Rétoriky*. V islámském prostředí neměl nikdo ani potuchy, co znamenají.“¹⁹⁸ Averroes se snaží záhadu vyřešit a mezitím se nevědomky – třebaže si pomyslí, že „to, co hledáme, bývá obvykle na dosah ruky“¹⁹⁹ – opakovaně setkává právě s

¹⁹⁸ *Spisy I. Fikce*, s. 288.

¹⁹⁹ Tamtéž.

tím, co nemůže rozpoznat ani pochopit, totiž s divadlem. Nejprve na dvorku před svým domem spatří tři chlapce, kteří si hrají na minaret, muezzina a věřící. Téhož dne večer se v domě vykladače Koránu Faracha setkává s Albukásimem, cestovatelem, jenž prý „dorazil až do království patřících k říši Sín (Čína)“.²⁰⁰ Muži hovoří o tajemných růžích, na jejichž okvětních lístcích je napsán verš z Koránu, o stromu, jehož plody jsou zelení ptáci. Abulkásim pak přichází s vlastním podivuhodným vyprávěním o tom, co viděl v Sín Kalánu (Kantonu). Zavedli jej do domu, který se „dá těžko popsat. Byla to spíš jedna místnost, v které byly nad sebou řady skříní ve zdi nebo řady balkonů. V těch dutinách seděli u jídla a pití lidé. Lidé byli taky na podlaze místnosti i na jakési terase. (...) Ti lidé byli zavíráni do vězení, ale kobku nebylo vidět. Jezdili na koních, ale ty koně nikdo nespatriil. Bojovali, ale meče byly z bambusu. Umírali a potom opět vstávali.“²⁰¹ Nikdo z přítomných vyprávění nerozumí. Albukásim se pokouší vysvětlit, že dotyční příběh nevyprávějí, nýbrž ukazují. Když se Farách dozví, že lidé mluvili, k uspokojení všech přítomných uzavře, že „nebylo zapotřebí *dvaceti* osob (...), jeden zkušený vypravěč může popsat sebesložitější věc.“²⁰² Tak se Averroes podruhé setkává s divadlem, které potřebuje pochopit a zároveň je pochopit nemůže. Mužové poté vychvalují arabský jazyk a poezii, přičemž Averroes prohlásí, že „čas ohlodává hrady, ale obohacuje verše“.²⁰³ Co je však snad pravdivé pro poezii, může být velmi zrádné pro vědu, tedy v jeho případě pro filosofii, která se s časem snadno stává nepochopitelnou. Tento kontrast mezi poezií a filosofií se završuje ke konci vyprávění, když Averroes už brzy zrána opět usedne ke svému dílu. „Něco mu odhalilo význam oněch dvou temných slov. Pevným, pečlivým krasopisem připojil k rukopisu následující řádky: ‚Aristú (Aristotelés) nazývá tragédií chvalozpěvy a komedií pak satiry a anatémata. V Koránu i v posvátným mull‘akkách se najde spousta obdivuhodných tragédií a komedií.“²⁰⁴ Závěr povídky nabízí variaci na náš pohyb:

Jak se však příběh rozvíjel, cítil jsem, co musel pociťovat Bůh, o němž se zmiňuje Burton a jenž si předsevzal, že stvoří býka, a stvořil buvola. Cítil jsem, že se mi dílo posmívá. Cítil jsem, že Averroes, který si chce představit, co je drama, aniž má potuchy, co je divadlo, nepočíná si o nic absurdněji než já, který si chci představit Averroa a mohu přitom použít jen několika kvintlíků z knih Renana,

²⁰⁰ Tamtéž, s. 289.

²⁰¹ Tamtéž, s. 293.

²⁰² Tamtéž, s. 294.

²⁰³ Tamtéž, s. 295–6.

²⁰⁴ Tamtéž, s. 297.

Lanea a Asína Palaciose. Na poslední stránce jsem cítil, že mé vyprávění je symbolem člověka, kterým jsem byl, pokud jsem to vyprávění psal. Abych mohl vyprávění napsat, musel jsem být tímto člověkem, a abych mohl být tím člověkem, musel jsem to vyprávění napsat, a tak donekonečna. („Averroes“ zmizí v okamžiku, kdy v něho přestanu věřit.)²⁰⁵

Čtenář této povídky stojí před nevyhnutelnou otázkou, zda ji lze pochopit, aniž by jej lapila do své paradoxní logiky. Averroes nemohl pochopit Aristotela, Borges Averroa, proč bychom se nám mělo vést jinak?

Text „Kdosi sní“ z Borgesovy poslední knihy *Spříseženci* sice využívá stejného pohybu, ale v mnohém je také jedinečný. Borges jako by si tu pohrával s alegorií, hlavní postavou je totiž Čas, zosobněný velkým písmenem. První věta zní: „O čem asi snil Čas do této chvíle, která je jako každé nyní vyvrcholením?“²⁰⁶ Pokračuje dlouhým, meandrujícím výčtem předmětů a také obrazů, událostí, myšlenek a postav z celých světových dějin, ale i z literárních děl:

Vysnil meč, jehož nejpříhodnějším místem je verš. (...) Vysnil víru, vysnil kruté křížové výpravy. Vysnil Řeky, kteří objevili dialog a pochybnost. Vysnil zničení Kartága ohněm a solí. (...) Vysnil etiku a metafory nejpodivuhodnějšího z lidí, toho, jenž jednou navečer zemřel na kříži. Vysnil chuť bolehlavu v Sókratových ústech.²⁰⁷

Výčet zaujme svou střídavou souvislostí a nesouvislostí: nečekaný krok od křížových výprav k Řekům a u Borgese – ale i v tradici – časté srovnání mezi Kristem a Sókratem; některé řádky mají pro nás zvláštní důležitost: „Vysnil výčet, pisatelé traktátů jej nazývají chaotickým, a ve skutečnosti je kosmický, protože všechny věci navzájem poutají tajné vazby.“²⁰⁸ Text se tu obrací sám k sobě a vybízí k zahlédnutí řádu ve zdánlivě chaotickém výčtu. Zrcadlení je jiného druhu, protože text uvnitř sebe sama obsahuje popis své formy a odhalení jejího smyslu, pobídka k interpretaci. Krom anaforických začátků vět se v textu snad nejčastěji vyskytuje právě slovo zrcadlo, jako předmět i metafora: „Vysnil ony dva podivuhodné sourozence, ozvěnu a zrcadlo. Vysnil knihu, to zrcadlo, jež nám pokaždé ukáže jinou tvář. Vysnil zrcadlo, v němž se naposledy spatřili Francisco López Merino a jeho obraz.

²⁰⁵ Tamtéž.

²⁰⁶ *Spisy VI. Spříseženci*, s. 197.

²⁰⁷ Tamtéž.

²⁰⁸ Tamtéž, s. 198.

(...) Vysnil život zrcadel. Vysnil znaky, které napíše sedící písař. Vysnil kouli ze slonoviny ukrývající v sobě další koule.“²⁰⁹ V textu, který zrcadlí sám sebe, nás pronásledují zrcadla, přirovnaná navíc ke knize, celý text je tak zrcadlem, které se neustále přetváří, žije. A ona koule ze slonoviny obrazně vyjadřuje volné vkládání jednoho světa do druhého. Celý výčet však vzhledem ke své chaotičnosti – byť jen zdánlivé – vyžaduje nějakou pointu, která nepřipustí další pokračování, nějaký sen jiného řádu. V poslední větě čteme: „Snil o tom, že Kdosi o něm sní.“²¹⁰ Uzavírá se kruh: Snící Čas krom všech snů dějin, literatury a jednotlivých životů vysnil i svého vlastního spáče. Otevírá se zde opět prostor k nekonečnu: Čas snil, že Kdosi o něm sní, snil tedy i o tom, jak Kdosi sní o Čase, který sní, že Kdosi o něm sní, *ad infinitum*. Nejde ale o úplně stejný pohyb jako u „Golema“ či „Kruhových zřícenin“. Nekonečno zde číhá dvakrát, v kruhu i v linii. Postava sní o svém vypravěči/stvořiteli a uzavírá kruh, zároveň naznačuje i možnost, že onen Kdosi, je rovněž postavou v nekonečné stupnici.

Pomyslná hierarchie, po které se zde stoupáme, se objevuje u Borgese (především v jeho poezii) jakožto motiv zvířat, rostlin a věcí, které spočívají nejnižše, pod člověkem, Bohem či bohy. Básník se sklání nad věcmi, rostlinami a zvířaty a vnímá jejich nepřekonatelnou odlišnost. Ta spočívá především v tom, že nejsou oduševnělé, nemají vědomí, nevědí o svém působení: strom „nám nevědomky skýtá stín a chlad“,²¹¹ „záhadná růže hýří barvou, ale nevidí ji“,²¹² nevědí o své situaci: bengálský tygr si vykračuje za mřížemi a „netuší, že jsou jeho vězením“,²¹³ ani o nás: věci „se nikdy nedozvědí, že jsme odešli“,²¹⁴ přesto mají v sobě cosi lidského, „záhadnou lásku věcí/ které nevědí o nás ani samy o sobě“.²¹⁵ Na rozdíl od předmoderní hierarchie jsou nebeská tělesa v tomto smyslu postavena na roveň ostatním věcem: „Luna neví, že je pokojná a svitná“.²¹⁶ Přes vzájemný rozdíl jsou si věci a rostliny ve vztahu k lidem podobné: „meč si nevzpomíná na své bitvy“, „je nehybný jako rostlina“,²¹⁷ píše Borges v básni „Osud meče“. Ale i zde se objeví náznak onoho pohybu: „já možná nejsem o nic méně nevědomý“. Podřadnost věcí a rostlin se částečně ruší pochybností, zda se

²⁰⁹ Tamtéž.

²¹⁰ Tamtéž, s. 199.

²¹¹ *Poesía completa*. Buenos Aires: Debolsillo, 2013, s. 326.

²¹² Tamtéž, s. 249.

²¹³ Tamtéž, s. 380.

²¹⁴ Tamtéž, s. 310.

²¹⁵ Tamtéž, s. 530.

²¹⁶ Tamtéž, s. 410.

²¹⁷ Tamtéž, s. 454.

jim přeci jen nepodobáme mnohem více, než si myslíme, navíc právě v jejich nevědomosti, omezenosti perspektivy, vydanosti silám osudu a kosmu.

Dvojnáčný je také pobyt věcí a tvorů v čase. V básni „Jedné minci“ se píše: „slepá mince (...) spočíváš, jako my, v času a jeho labyrintu a nevíš o tom“.²¹⁸ Mince, pouhá věc, existuje v čase, ale zvíře jako bizon „nezná čas člověka (...) je nečasový, bezpočetný, nicotný, poslední bizon, a také první“,²¹⁹ kočku básník oslovuje „nacházíš se v jiném čase, panuješ prostoru uzavřenému jako sen“,²²⁰ kojota zase „ta skrytá látka, čas, k tobě nedoléhá, vlku; tobě patří čisté bytí.“²²¹ Pobyt v čase nakonec spadá v jedno s nevědomostí. Zvíře či věc nemají vědomí vůbec, tedy ani vědomí času. Existují v radikálně jiném světě, na jiné úrovni, na jiném stupni, my na ně shlížíme a snadno se v nás zrodí pochybnost, že se jim podobáme, že jsme také omezení a lišíme se jen dosahem svých hranic, nikoli jejich existencí. Kromě toho ona podřazenost je dvojnáčná, protože dvojnáčné břemeno je i samotný čas. Zvíře žijící mimo čas se jeví jako nicotné, může mu ale také patřit čisté bytí, čistá přítomnost, tedy cosi cennějšího než čas. Ostatně v básni o minci se píše: „občas mi tě bylo líto, občas jsem ti záviděl.“²²² Vědomí je tíživý dar, protože nelze odmítnout.

Ať už ale shlíží básník na věci, rostliny či živočichy, vždy je zde podobný motiv jako v textech, kde jsme mluvili o pohybu probouzení: náhlé tušení, že hierarchie pokračuje stále výš.

²¹⁸ Tamtéž, s. 248.

²¹⁹ Tamtéž, s. 394.

²²⁰ Tamtéž, s. 377.

²²¹ Tamtéž, s. 379.

²²² Tamtéž, s. 248.

Hvězda, která neví o Velkém vozu

Možná nad námi existuje nějaký zákon, nějaký absolutní řád, neomylný hodinový stroj planet a světů, který nás střeží. Ale pro nás, pro lidské bytosti, jako by tyto vzdálené souzvuky neexistovaly. Hurikán, který bičuje naše břehy, možná dokonale zapadá do vyšší harmonie; má-li však zrnko písku, které jím je unášeno, nějaké vědomí, svět pro ně bude pouhý chaos.²²³

Saint-Beuve

V jakémisi dokumentárním filmu jsem viděl kresby vyryté do pouštní planiny v Peru – pavouka, ptáka, páva – , tak rozměrné, že je rozpoznáme jedině ze značné výšky, z ptačí perspektivy. Člověk může celý život kráčet po těchto brázdách a nikdy ho nenapadne, že dohromady dávají harmonický tvar, který někdo záměrně vytvořil. Pokoušeli se snad ti, kdo vymysleli a do kamenité půdy vyryli tyto znepokojivé obrazce, které bychom nikdy nemohli zahlédnout bez křidel, naznačit, že absence smyslu v uměleckých dílech i v životě může pramenit z našich hranic?²²⁴

Osman Lins

Cortázar byl prý člověk posedlý překračováním svých hranic.²²⁵ Jeho postavy se různými způsoby pokoušejí uniknout samy ze sebe: směřují k nějakému absolutnímu cíli (saxofonista Carter pronásleduje dokonalý zvuk, výherci se snaží dostat na nedosažitelnou zád' lodi); dochází k tomu také přeryvem ve vědomí, které si zachovává proud svých vjemů i paměť, ale přemísťuje se do jiného těla (někdy i zvířecího), prostoru nebo i času („Nocí nznak“, „Vzdálená“, „Axolotl“, „Jiné nebe“); konečně dochází k úniku spíše vypravěčskému, překročením literární postavy a jejím zahlédnutím jakožto součásti širší soustavy motivů: jde o vypravěčský přesah, protože nová, širší perspektiva se nabízí pouze čtenáři, postavy si souvislostí své role (až na výjimky) vědomy nejsou.

Cortázar nazýval tuto konstelaci motivů slovem figura. Myšlenka, k níž jej inspiroval Jean Cocteau výrokem o hvězdě, která neví, že tvoří součást Velkého vozu, se poprvé objevuje u

²²³ Sainte-Beuve, Charles Augustin. *Volupté* [online]. [cit. 2020-2-14]. Dostupné z: https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Sainte-Beuve_-_Volupt%C3%A9.djvu/86.

²²⁴ Lins, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986, s. 43.

²²⁵ Filer, Malva. „Las transformaciones del yo“. In *Cuadernos Hispanoamericanos*, 242, únor 1970, s. 334.

metafyzicky zadumaného Persia v románu *Výherci* a Cortázar ji vysvětlil v rozhovoru s Luisem Harsssem:

Persio pohlíží na svět z výšky jako vlaštovka. Jeho perspektiva je celková a sjednocující. Tehdy jsem měl poprvé tušení, které mne pořád pronásleduje, hovoří se o něm v *Rayuele* a chtěl bych je teď důkladně rozvinout v další knize. Nazývám ho figura. Je to pocit – nepochybně ho zažívá mnoho z nás, ale já jím trpím velmi silně – že kromě svých osobních osudů jsme také součástí figur, o nichž nevíme. Myslím, že všichni utváříme nějaké figury. (...) Figura je vlastně vyvrcholení motivu dvojníka, protože ukazuje nebo má ukázat jakousi provázanost, vztah mezi různými prvky, který je z hlediska logiky nemyslitelný.²²⁶

Figura je skutečně rozšířením motivu dvojníka. Jeden z nejuvýstižnějších příkladů představuje povídka „Všechny ohně oheň“²²⁷ ze stejnojmenné sbírky, v níž se střídají výjevy z obyčejného života mladého pařížského páru a ze starého Říma, kde prokonzul s manželkou sleduje gladiátorské zápasy. Scény z obou světů jsou kladeny za sebe bez jakéhokoli uvození, nejsou odděleny typograficky ani vypravěčsky. V závěru milenci před usnutím neopatrně uhasí cigaretu a v bytě vypukne požár. Zároveň, tedy ve stejném místě textu, oheň zachvátí i římský amfiteátr. Nejde o zmnožení subjektu, jako u dvojníka, ale spíše osudu, události. Figura do jisté míry existuje pouze jako umělecká vize, tušení, které klade dva časoprostorově oddělené osudy do stejného ohně. Poukazuje tak na omezenou perspektivu člověka, suspenduje jeho svobodnou vůli nebo ji předvádí coby iluzi, přičemž instance, která má v rukou tyto nadprostorové a nadčasové události, je značně mlhavá, bez tváře a tvaru; stejně nejasné jsou i její cíle či záměry. Motivace, psychologie postav, příběhy jednotlivců, vše je upozaděno ve prospěch nadosobní souvislosti. Člověk je vydán čemusi napospas; nemůže to poznat, nemůže se vzepřít, zbývá mu jedině ono vágní tušení, že je pěšcem v čísi hře.

U figur je podstatné především to, že si jejich existence nejsou vědomi ti, kteří je utvářejí. Figuru lze zahlédnout pouze z odstupů, z dálky, jako souhvězdí, z oné vlaštovčí perspektivy, z *nadhledu*. Právě tuto perspektivu Cortázar hledá, ztvárňuje a nabízí čtenáři. Umění ji dokáže předvést, ukázat její možnost, svůdnost i hrůzu. Výstižně ji vyjadřuje báseň s příznačným názvem „Veliká hra“.

²²⁶ Harss, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969, s. 277–8, 289, 292.

²²⁷ Srv. Hartmann, Joan. „La búsqueda de las figuras en algunos cuentos de Cortázar“. In *Revista Iberoamericana*, Vol. XXXV, No. 69, Septiembre-Diciembre 1969, s. 543.

Už rozpoznám pár karet,
ale nevím, z jakého balíčku pocházejí,
jak vypadá líc medailonu,
z jehož rubu vyhlíží má tvář.
Na odvrácené straně měsíce
dřímají šifry map;
hravě se hledám na těchto kartách,
jež mne mimoděk ztělesňují.
Ze vší té veselé potrhlosti
vzniká písek prahu
do časomíry věcí, které jsem miloval,
jenomže nevím, zda listy
míchá náhoda či andělé,
zda jsem hráč, anebo karta.²²⁸

Figury nabývají různých podob. Ve zmíněné povídce ale stále ještě jde o podoby poměrně průhledné, symetrické a jednoduché. Onou chystanou knihou, o které Cortázar mluví, je *Model k sestrogení*, kde hrají figury ústřední roli a nabývají o poznání složitější podoby. Ještě než se pokusíme ukázat jak, je třeba stručně načrtnout neobvyklé vlastnosti tohoto textu.

Ve předmluvě Cortázar potvrzuje, že román má být uskutečněním myšlenek, které Morelli vyložil v 62. kapitole *Rayuely*, má podrývat psychologii postav i dějovou kauzalitu, *Model* se však ke svému předchůdci vztahuje také kontrastně. Přes širokou a pochopitelnou shodu ve stylu, poetice a tématech je totiž *Model* v některých ohledech protikladem své předchůdkyně. Postrádá její otevřenost a rozevlátost, svou sevřeností a přísností se blíží spíše Cortázarovým povídkám. Encyklopedičnost *Rayuely*, přesycenost citáty, narážkami, jmény literátů, výtvarníků a hudebníků je v *Modelu* vystřídána nápadnou skoupostí, text se uzavírá do sebe, prozrazuje se jen vypravěčsky nutnými odkazy na osoby, místa či události.²²⁹

Několik postupů v románu slouží k překonávání subjektivity, k vyvolání či zobrazení onoho vlašťovčího nadhledu: soustavné a často prudké či naopak nesnadno postřehnutelné

²²⁸ Cortázar, Julio. *Último round*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2014, s. 92–3.

²²⁹ Srv. Cortázar, Julio. „Muñeca rota“. *Vuelta al día en ochenta mundos*, svazek první, s. 48–71. Cortázar v tomto textu potvrzuje, že se odkazům v *Modelu* vyhýbal záměrně a nabízí nám je dodatečně, rozepisuje se o momentech inspirace. Do psaní promluvila značně nesourodá skupina hlasů: Nabokovův *Bledý oheň*, Hölderlin, Butor, Aragon, Felisberto Hernández, Vigny, Bhairav Tantra, Merleau-Ponty, Bachelard, Rimbaud.

přechody mezi vypravěči nebo gramatickými osobami, virtuální prostor (Město) a postava (*paredro*) a samotné figury. Střídání vypravěčů a osob nepotřebuje komentář, další tři prvky už ano.

Město, jakýsi stínový prostor, v němž se všechna města nejasně mísí a kříží, je „oblast nekonečně odkládané smrti, tápavého hledání a neuskutečnitelných schůzek“,²³⁰ místo, kudy téměř všechny postavy občas chodí, do něhož vstupují nečekaně, kdykoli, odkudkoli a hlavně nechtěně, ba proti své vůli. Má svá poznávací znamení: náměstí s tramvajemi, ulici s vysokými chodníky, hotely s letními verandami, výtahy ujíždějící vodorovně mezi domy, podloubí s trhovkyněmi, které prodávají ryby, ustavičný soumrak, kanál protínající město v polovině, a lodice bez stěžňů, které po něm plují.

Kromě města se zmiňuje další zvláštní prostor, jemuž se říká zóna; ten je vymezen ještě mlhavěji, jde o místo, kde se postavy skutečně setkávají a hovoří spolu o svých dobrodružstvích, jeho středem se zdá být pařížská kavárna Cluny. Není však natolik důležitý pro celkové vyznění románu.

Významnější je ona virtuální, putovní postava, kterou ostatní nazývají evokativním novotvarem *paredro*. Cortázarův překladatel do angličtiny Gregory Rabassa poukazuje na podobnost s řeckým výrazem πάρεδρος, jehož doslovným významem je „ten, kdo sedí po boku“.²³¹ V egyptské mytologii označuje mimo jiné jakéhosi strážného ducha. Souvislost s dvojníkem se zde nabízí, německý výraz *Doppelgänger* má obdobnou skladbu. Slovo má ve španělštině ale také čistě zvukové rezonance, podobnost s výrazy padre (otec), pared (zeď) a s vlastním jménem Pedro. Město je jakýsi prostor mimo prostor, město přidané k běžným městům coby jejich přesah a rozšíření, *paredro* je v obdobném vztahu k postavám.

Paredro se zprvu jeví jako role, která ožívá tím, že je někomu přisouzena, „žolíková karta“ mezi postavami. V této podobě by šlo pouze o sofistickou hru mezi přáteli. Má ovšem zvláštní vlastnost, občas „jako by už nebyl střídavě někým z nás, jako by ve výjimečných chvílích vystupoval sám o sobě a sledoval nás zvenčí“.²³² Vnější pohled, který paradoxně patří postavám, „podoba jejich ostychu“, se může občas zhmotnit v postavu. Skrze něj pozorují sami sebe.²³³

²³⁰ Cortázar, Julio. „Ahí, pero dónde, cómo“. *Cuentos completos 2, 1969-1983*. Buenos Aires: Alfaguara, 2018, s. 94.

²³¹ Rabassa, Gregory. *If this be treason. Translation and its dyscontents*. New York: New Directions, 2006, s. 56.

²³² Cortázar, Julio. 62 / *Modelo para armar*, s. 18.

²³³ Podobnou povahu má Němáček, ústřední postava románu *Obscenní pták noci* od Chilana Josého Donosa.

Prvních zhruba třicet stran románu prolíná neokázalé, jakoby mimoděk podané vysvětlení těchto výrazů, označené odsazenými odstavci; *Model* se odráží sám v sobě, obsahuje svou vlastní teorii.

Město a *paredro*, varianty přesahu, jsou vzájemně spjaty:

Všichni jsme už někdy kráčeli městem, vždycky nechtěně, a po návratu jsme o něm mluvili, porovnávali jsme ulice a pláže, když přišel čas na Cluny. Město mohlo nastat v Paříži, mohlo se přihodit Tell nebo Calacovi u piva v Oslu, jeden z nás už zažil přechod z města do postele v Barceloně, jestli to tedy nebylo naopak. Město se nedalo vysvětlit, jedině zažít; vynořilo se jednou z rozhovorů v zóně, a třebaže první nám o městě vyprávěl můj *paredro*, naše střídavá přítomnost a nepřítomnost ve městě se nám stala téměř denní rutinou.²³⁴

Kromě *paredra* a města má v *Modelu* zásadní postavení figura, která je sice složitě rozvětvena, ale funguje podobně jako v povídkách. Così se odehrává osudově,²³⁵ mimo postavy samotné, jim navzdory, jsou součástí konstelace, již neznají, podrobeny běhu událostí, který je zahrnuje a určuje a má sice nejasný cíl, tentokrát však poměrně zřetelný počátek a ústřední motiv: kněžnu Báthoryovou a její vraždy mladých dívek. Motiv, v němž se setkává moc, násilí a dekadentní erotika. „Touto ústřední figurou (...) je ohavná spojitost mezi Héléne, frau Martou a kněžnou Báthory.“²³⁶

Bezmoc dívčích obětí se zpřítomňuje v Celi, Nicole, anglické turistce, ale také v panenkách, které vyrábí jistý monsieur Ochs. Od Juana se dozvídáme o údajném skandálu, kdy v panence našlo malé děvčátko cosi vysoce obscénního. V následné hysterii však někteří majitelé zase ve svých panenkách našli peníze. Důležitý je zde jednak obraz rozpárané panenky a neznámý, libovolný, nedosažitelný vnitřek. Ústřední roli hraje v románu jedna z panenek. Tu Ochs daruje Juanovi, ten ji dá své milence Tell a ta ji poštou pošle Héléne. Panenka je figurou mladé dívky, v její nevinosti se skrývá zlověstný odkaz na kněžniny oběti. Héléne přijme doma mladičkou Celi, naivní dívku na útěku z domova. I v ní se zpřítomňuje panenka, potažmo kněžnina oběť, skrze ni se Héléne stává kněžnou a v noci na Celi zaútočí se směsicí násilí a chtíče.

²³⁴ Tamtéž, s. 14.

²³⁵ Srv. Gyurko, Lanin A. „Identity and Fate in Cortázar's 62: Modelo Para Armar“. In *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 27/3, 1973.

²³⁶ Zeppegno, Giuliana. „A pesar de Morelli: 62/Modelo para armar de Julio Cortázar entre figuras y causalidad onírica“. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 41, 2012, s. 336.

Vyprávění o Hélène a Celi v Paříži se prolíná s Heleniným blouděním ve městě a s další důležitou variací na kněžnin příběh: Juan a Tell si ve Vídni všimnou starší ženy, již pojmenují frau Marta. Ta si vyhlédne mladičkou anglickou turistku a sedává s ní často v hotelu u stolu. Přiměje ji přestěhovat se do jiného hotelu, místa nabitého významy. Je jím *Basiliskenhau*, kde údajně kněžna také mučila své oběti. Bazilišek, tvor, jehož pohled byl údajně smrtelný, se objevuje jako znamení domu, ale zprostředkovaně jako znamení kněžny samotné: Bazilišek se objevuje na sponě, již nosívá Hélène, a na stříbrném prstenu monsieur Ochse. Juan a Tell tajně sledují chodby hotelu a stanou se svědky scény, při níž Frau Marta přichází do pokoje mladé Angličanky a chystá se ji hryznout do hrdla.

V románu jako by na sebe nepůsobily postavy, ale spíše motivy, obrazy, které jsou jim přisuzovány, které jejich prostřednictvím ožívají. Dochází k neustálému zprostředkování, posunu, významy plují, kolují, přesouvají se. Juan je fascinován mlčenlivou a vzdálenou Hélène, anestezioložkou, které zemřel pacient, jenž se Juanovi znepokojivě podobal. Hélène pacienta sice nezabila, ale nachází se v *roli* vražedkyně, a přeneseně i v roli vražedkyně Juana. Postavy působí přes prostředníka: panenka putuje od monsieur Ochse přes Juana a Tell až k Hélène, aby ji Celia mohla najít, rozříšit a odhalit tak otřesné útroby, které nikdy nejsou popsány. Postavy jsou pouhé součásti figur, karty v rukou neznámého hráče. Jediný, kdo tuto skutečnost vnímá, je Juan:

A mlčet by teď bylo hanebné, ty i já víme příliš dobře o něčem, co nejsme my a co míchá tyhle balíčky karet, v kterých jsme kříže nebo srdce, ale ne ruce, které míchají a rozdávají; o závratné hře, z níž dokážeme poznat jenom osud, který se splétá či rozplétá při jednotlivém tahu, figuru, jež nám předchází nebo po nás následuje, pohyby, jimiž nás prsty předkládají soupeři, bitvu vzájemně se vylučujících náhod, která rozhoduje o postojích a odmítnutích. Odpuť mi tenhle slovník, jinak to nejde. Kdybys mne poslouchala, přikývla bys, s tím vážným výrazem, který tě tu a tam trochu více přibližuje vypravěčově povrchnosti. Ach, podlehnout tomu pohyblivému rámu náhlých sítí, přijmout své místo v balíčku, přisvědčit tomu, co nás míchá a rozdává, to pokušení, Hélène, jako poddajně se položit na klidnou mořskou hladinu.²³⁷

²³⁷ Tamtéž, s. 26–27.

Opět se zde objevuje přirovnání ke hře: omezené vidění jednotlivců, kteří nedokáží zahlédnout celek, je přirovnáváno ke kartám, tak jako u Borgese k šachovým figurkám; na jiném místě Cortázar spatřuje člověka jako součást „nekonečně spleťtější šachové hry“.²³⁸

Figura slouží především jako nástroj přesahu, vyprávění má být plné života, děje a smyslu, který se však „nevztahuje k pouhé interakci jednotlivců, nýbrž k jakémusi překonání figur tvořených konstelacemi postav.“²³⁹ Skrze figury se překonává omezená perspektiva jednotlivce, ale také čas, protože jsou propojeny souvislostí, jež je na čase nezávislá, a samozřejmě i prostor: figury nejsou omezené lidskými smysly či možnostmi pohybu. Tím se osvobozuje i vyprávění; směřování děje už nemusí určovat situace, příčina a následek, motivace, psychologie, nýbrž od situace a psychologie oproštěná nadosobní figura.

Figura skutečně rozšiřuje motiv dvojníka, ale s řadou odlišností: opakování je vícenásobné, hraběnka ožívá v Hélène a Frau Martě. Spojitost není tak těsná jako u romantických dvojníků, odpadá motiv neobyčejné vnější podoby, jde spíše o znásobení role. Podobně jako v některých Cortázarových povídkách překonávají tyto podobnosti velké časové intervaly. Třistapadesát let dělí a spojuje čachtickou kněžnu s jejími souputnicemi v Paříži, Vídni i přízračném a bezejmenném městě, takže dvojníci se nesetkávají. Samotný motiv oběti je zdvojen a obohacen v podobě panenek monsieurů Ochse.

Vzájemná provázanost postav a motivů vyvstává postupně, v dlouhých souvětích a často skrze nenápadné detaily. Tká se unikavá síť významů, v níž jsou postavy i čtenář neustále odkazovány dál. Vlákna sítě unikají uzavřené a geometricky čisté symetrii. Od panenky se naznačuje cesta nejen k mrtvým dívkám k Celii, ale i k Heleninu pacientovi, a tedy i k Juanovi. Hlavní motiv Cortázar tu a tam obohacuje dalšími odkazy: Juan jako Akteón či Oidipus, Hélène coby Artemis či sfinga či jako ženská podoba svatého Šebestiána, Austin coby Parsifal, téměř každá postava a někdy i předmět se na okamžik mohou stát manifestací nějakého z ústředních motivů.

Postavy jako by se svou nevědomostí, podřízeností silám, jimž nemohou vzdorovat, blížily tragickému osudu antických hrdinů, chybí tu však orákulum a jeho věštba. Jediný Juan má nejasné tušení souvislostí, které jej přepadne na samém začátku knihy, ve scéně plné odkazů: v restauraci Polidor (autor povídky *Upír*, Polidori) si objedná lahev sylvánského (Transylvánie) a uslyší obtlouklého hosta, jak si objednává krvavý biftek. Ani Juan ale neví, co tyto souvislosti znamenají, jen to niterně, ba tělesně cítí.

²³⁸ Cortázar, Julio. *Cuentos completos 2, 1969–1983*, s. 420.

²³⁹ Harss, cit. dílo, s. 289.

Nad omezenou perspektivu postav skutečně vidí pouze čtenář. V jeho pohledu spočívá ironie. Třebaže ani jemu není odhalen smysl, účel či původce osudových událostí, přihlíží překonání subjektu, překonání jednotlivé perspektivy, omezeného života, člověka usazeného v sobě samém, suverénního jednotlivce. Tak jako čtenář *Quijota* může zapochybovat, zda není také postavou v knize, jako se může čtenář Borgese nad povídkou „Kruhové zříceniny“ ptát, zda není také něčím snem, může si čtenář *Modelu* snadno pomyslet, že je rovněž součástí figury, konstelace, o níž neví, a že možná ty nejdůležitější události jeho života pocházejí z této příslušnosti.

Být někdo jiný: chameleon a básník

Procítit vše všemi způsoby a nebýt nakonec ničím, leč pochopením všeho.²⁴⁰

Fernando Pessoa

Že si odporuji? Dobrá, odporuji si. (Jsem široký, jsou ve mně davy).²⁴¹

Walt Whitman

Zatímco u Borgese nelze snadno vyzdvihnout jediného romantika, jenž by pro něj znamenal zásadní inspiraci (snad s výjimkou Carlyla), v případě Julia Cortázara to je poměrně zřejmé. V první půli svého života věnoval mimořádnou pozornost Johnu Keatsovi. Intenzivně ho četl, přeložil knihu Lorda Houghtona *John Keats: život a korespondence* (The Life And Letters of John Keats), napsal rozsáhlý článek o „Ódě na řeckou urnu“ a především objemnou knihu na pomezí životopisu, básnické interpretace a eseje *Obraz Johna Keatse* (La imagen de John Keats), třebaže ji jako řadu dalších nevydal a vyšla až posmrtně.

Její podstatnou část zaujímá kapitola s názvem „Poetika“, která z Keatse pochopitelně vychází a organicky zapadá do zbytku knihy, zároveň se však vůbec nejvíce odpoutává od citací a sekundární literatury. Jde o jakési zrcadlo, v němž se Cortázar zkoumá, je však zhotoveno z Keatsova básnického a myšlenkového materiálu. Ačkoli v pozdějších textech na Keatse výslovně odkazuje jen zřídka, jeho poetiku si v mnohém zachovává.

Souvislost mezi Keatsem, Cortázarem a romantickou ironií lze odhalit skrze otázku subjektivity. Paul de Man hovoří o Fichtově, respektive Schlegelově pojetí já:

Můžeme toto já chápat jakožto určitý druh super-, transcendentálního já, ke kterému se člověk blíží, jako cosi nekonečně živého, nekonečně pružného (slovy Friedricha Schlegela), jako já, jež stojí nad jakýmkoli ze svých jednotlivých zážitků, a k němuž jakékoliv jednotlivé já vždy směřuje. Je to, chcete-li, něco jako když Keats mluví o Shakespearově „negativní schopnosti“, o Shakespearovi jako o člověku, jenž na sebe dokáže vzít všechna já a stát nad nimi všemi, aniž je sám něčím konkrétním, já, které je nekonečně pružné, nekonečně pohyblivé, nekonečně činný a živý subjekt, jenž stojí nad jakoukoli ze svých zkušeností. Odkaz ke Keatsovi, a konkrétněji k Shakespearovi, by v tomto případě byl na

²⁴⁰ Pessoa, Fernando. *Knihy neklidu*. Přeložila Pavla Lidmilová. Praha: Hynek, 1999, s. 226.

²⁴¹ Whitman, Walt. *Stébla trávy*. Přeložili Jiří Kolář a Zdeněk Urbánek. Praha: Naše vojsko, 1956, s. 85.

místě.²⁴²

Ona negativní schopnost představuje hojně diskutovaný problém, mimo jiné proto, že se o ní Keats zmiňuje pouze jednou, v dopise bratrům Georgovi a Tomovi z 21. 12. 1817.

S Dilkem jsme neměli spor, jen jsme zkoumali řadu otázek; několik myšlenek do sebe zapadlo a já měl pojednou jasno v tom, jaká vlastnost – které se Shakespearovi dostalo v tak vrchovaté míře – utváří úspěšného muže, obzvláště v literatuře: mám na mysli negativní schopnost, tedy schopnost setrvávat v nejistotě, tajemství, pochybnostech, a neuchylovat se přitom nedůtklivě k faktům a k rozumu.²⁴³

Keats je podle Anne Mellorové „čistokrevný romantický ironik“, básník podle něj musí být schopen „zároveň udržet v mysli protikladné ideje. Pokoušet se nepochopitelnou životní skutečnost spoutat nějakým systémem, soudržnými a logickými zákonitostmi (...) by znamenalo odmítat básnickou hodnotu, již má zásadní otevřenost vůči *veškeré* zkušenosti, hodnotu „negativní schopnosti.“²⁴⁴

Nejistota je pozitivní hodnota neurčitost se vyhledává, spatřuje se v ní, poněkud paradoxně, cosi podstatného a určujícího. Ohniskem příběhu, ústředním motivem je často právě cosi nejasného: záď lodi, kam nelze vstoupit, v románu *Výherci*; pokoje uzamčené neznámou bytostí z neznámých důvodů v povídce „Zabraný dům“; děsivé, ale nepojmenované útroby panenek v románu *Model k sestrogení*; zájmeno místo jména v povídce „Vycházka“²⁴⁵ (Después del almuerzo), v níž jde chlapec s kýmsi na procházku, ale tato postava je obklopena vyprávěním, které se jí nikdy nedotkne, ponechá ji neurčenou, nepojmenovanou, zůstává z ní beztvary původce děsu a neklidu; to vše Cortázarovo dílo s Keatsovou negativní schopností spojuje.

Ještě důležitější je však téma identity. Setrívání v nejistotách dovedené do důsledku, se musí nakonec dotknout také jí. Cortázar cituje řadu míst z Keatsovy korespondence, nejvíce ho ale zajímá list, jemuž přezdívá „Chameleonův dopis“ a staví jej vedle Rimbaudova „Dopisu vidoucího“ coby zásadní výraz moderní básnické poetiky. Keats v něm mimo jiné

²⁴² De Man, Paul. „The concept of irony“. In též, *Aesthetic Ideology*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1996, s. 175–6. Srv. Abrams, Howard Meyer. „Shakespearův paradox“, *Zrcadlo a lampa*, s. 257–263.

²⁴³ Keats, John. *Complete Poems and Selected Letters of John Keats*. New York: Modern Library, 2001, s. 492.

²⁴⁴ Mellor, cit. d., s. 77.

²⁴⁵ Česky ve sbírce *Konec hry*.

píše, že básník „nemá já, je vším a ničím, nemá identitu, libuje si ve světle i stínu, žije rozkoší, ať už si vychutnává ohavnost či krásu, vysoké či nízké, bohatství či chudobu, mrzké či vznešené. Se stejným požitekem plodí Iaga i Imogenu. Co počestného filosofa šokuje, to básníka-chameleona těší. (...) Básník je tou nejméně poetickou věcí na světě; nemá totiž identitu, ustavičně se stává látkou a formou jiných jsoucen.“²⁴⁶ Chameleon nemá barvu (jeho barvou je změna barvy), básníkovou identitou je změna identity.

„Poetika“ z *Obrazu Johna Keatse* je v podstatě interpretace tohoto dopisu. Cortázar z něho vyvozuje dva související, ale rozdílné závěry. Zaprvé, básníkovo vlastní já se stává předmětem rovnocenným se všemi ostatními. Básník sice čerpá ze svých zkušeností i životního příběhu, ale pozoruje se zvenčí, jako nevšední Narcis rozmlouvající se svým symbolickým obrazem. Zadruhé, básník se sjednocuje se svým předmětem. Metaforu, básnický obraz, spojování zdánlivě odlišného, nalézání či vytváření podobností Cortázar chápe jako výraz básnické touhy po jiném. Když básníci u přirovnání odeberou slovo „jako“, nedopouštějí se „žádného hrdinství; prostě vyjadřují zkušenost skoku do bytí, vpádu do jiného jsoucná, do jiné formy bytí: participaci. Básník totiž skrze obrazy dokáže vyjádřit poetickou transpozici své osobní touhy po odcizení.“²⁴⁷ O šestnáct let později se vyjadřuje ještě koncentrovaněji:

Odmítá si při poznávání zachovat pevnou identitu, protože jeho nezaměnitelným znamením (...) je pocit, že se na každém kroku stává někým jiným, že velmi snadno vystupuje ze sebe samého a vstupuje do jsoucen, jež ho pohlcují, aby se odcizil v objektu, který bude opěvován, ve fyzické či morální materii, jejíž lyrické vznícení se stane zdrojem básně.²⁴⁸

Na poli argumentů je blízkost možná méně zřejmá než v tvorbě samotné. Příkladem vratké hranice mezi já a světem, jejího překračování básnickým pohledem, který je zároveň poznáním i participací, je povídka „Axolotl“, která svou pointu nevzrušeně ohlašuje hned v prvních větách: „Jednu dobu jsem hodně přemýšlel o axolotlech. Chodil jsem se na ně dívat do akvária v botanické zahradě a celé hodiny jsem je dokázal pozorovat, sledovat jejich nehybnost, jejich temné pohyby. Teď jsem sám axolotl.“²⁴⁹ Poznávání dovedené do krajnosti se mění ve stávání se. „Zblízka, těsně za sklem, jsem viděl tvář jednoho axolotla. Bez

²⁴⁶ Keats, cit. dílo, s. 500–501.

²⁴⁷ Cortázar, Julio. *La imagen de John Keats*. Buenos Aires: Alfaguara, 2012, s. 568.

²⁴⁸ Cortázar, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid: Siglo XXI, 2007, s. 190.

²⁴⁹ Cortázar, Julio. *Změna osvětlení*, s. 319.

jakéhokoliv přechodu, bez jakéhokoliv překvapení, jsem uviděl za sklem svou vlastní tvář, místo axolotla jsem uviděl za sklem svou vlastní tvář, viděl jsem ji mimo akvárium, viděl jsem ji na druhé straně za sklem. Pak se má tvář vzdálila a v tu chvíli jsem všechno pochopil.“²⁵⁰ Ani po tomto skoku do jiné bytosti se však situace zásadně nemění. Neostrost hranice – v tomto případě mezi člověkem a zvířetem – se zachovává i z druhé strany. Vypravěč, který se stal axolotlem, se podivuje, že uvažuje jako dřív. V závěru povídky se ukazuje, že tato neostrost možná pramení ze základní, hlubinné spřízněnosti: „Pokud uvažuji jako člověk, je to proto, že všichni axolotli ve své podobě růžové kamenné figurky uvažují jako lidé.“²⁵¹

Kromě této spřízněnosti se ale v závěru povídky popisuje spleť pohybu vědomí mezi zvířetem a člověkem: „Znal jsem ho, byl jsem to já sám, a přitom jsem byl axolotl, byl jsem ve svém světě.“²⁵² Já je zde zároveň připisováno člověku i zvířeti, ale nejde tu o pouhé zdvojení, protože když se axolotl-člověk dotknul druhého axolotla, pochopil, že „on má stejné vědomí jako já, i když se nemůžeme přímo dorozumět.“²⁵³

Do své první knihy esejů *Pátrání* (Inquisiciones, 1925) zařadil Borges text „Nicotnost osobnosti“, v němž – s bojovností, neúctou a rozhořčením, a také květnatě, okázale a s emfází typickou pro své rané spisy – píše:

Chci zaútočit na mimořádně výsostné postavení, které se dnes obvykle přisuzuje našemu já: k tomuto počínání mě pobízí nadmíru pevná jistota a nikoli rozmar, spočívající v myšlenkové taškařici či v unáhleném škádlení intelektu. Mám v úmyslu prokázat, že osobnost je přelud schvalovaný pýchou a zvykem, postrádá však metafyzický zdroj i vnitřní skutečnost. A konečně chci nepopíratelné závěry těchto předpokladů uplatnit na literaturu a vystavět na nich estetiku nepřátelskou k psychologismu, který nám zanechalo minulé století, vlídnou ke klasikům, a přece povzbudivou k nejvzpornějším tendencím dnešní doby.²⁵⁴

Ačkoli zdroje tohoto postoje lze sledovat u Macedonia Fernándeze, u Schopenhauera a u Berkeleyho, podstatné je právě to, že Borges tento názor přenesl do literatury, a také to, že je blízký romantické ironii. Styl těchto spisů Borges později opustil, myšlenky bude zastávat

²⁵⁰ Tamtéž, s. 323.

²⁵¹ Tamtéž, s. 324–5.

²⁵² Tamtéž.

²⁵³ Tamtéž.

²⁵⁴ Borges, Jorge Luis. *Textos recobrados 1919-1929*. Barcelona: Debolsillo, 2011, s. 73.

dále. Přesvědčení, že člověk se v jistém smyslu stává tím, nač zaměří svou pozornost, čeho se účastní, nabývá typicky literární, jazykové podoby ve výročích, jako je tento: „Nejsou vroucí čtenáři, cele se oddávající Shakespearovým řádkům, doslova sami Shakesparem?“²⁵⁵

Georg Lukács v *Teorii románu* z roku 1916 píše: „První teoretikové románu, tedy estetici z počátku romantismu, nazývali ironií pohyb, kterým subjektivita rozpoznává a odmítá sama sebe.“²⁵⁶ Rozpoznává, ale i pozoruje, odmítá, ale také rozšiřuje. Ze zpochybnění plyne bohatství, mnohost pohledů.

Pro Cortázara i Borgese byla otázka subjektivity mocným uměleckým impulsem. Pružnost identity, její proměny, příhody, a hlavně hranice je neustále podněcovaly a nalezneme je tématech a zápletkách řady jejich děl. Ačkoli především Borges se od romantiků v mnoha ohledech lišil (odmítal pojem originality a génia, hlásal srozumitelnost, uměřenost a průzračnost, ctil dekorum, hájil tradici), oba v sobě nesou typicky romantickou touhu po neurčitém, mlhavém, ale mocném a neodbytném absolutnu, touhu překonat vlastní hranice nebo je alespoň dočasně zrušit či umělecky popřít. Romantická ironie je pečetí duše, která chce sama sebe neustále kritizovat, zrcadlit, ale hlavně překonávat, rozšiřovat a obohacovat.

Cortázar v *Cestě kolem dne za osmdesát světů* píše: „Citovat znamená citovat sám sebe.“²⁵⁷ Na jiném místě cituje verše perského básníka Attára z třináctého století našeho letopočtu:

Vypili jsme moře a žasneme:
naše rty jsou stále vyprahlé jako písek.
Opět hledáme moře, abychom
se v něm svlažili; nechápeme,
že naše rty jsou písek
a my jsme moře.²⁵⁸

Borgesova báseň „Spiklenec“ zní:

Přibíjejí mne na kříž a já musím být dřevo i hřeby.
Podávají mi pohár a musím být bolehlav.
Klamou mne a musím být lež.
Spalují mne a musím být peklo.
Musím opěvovat každý okamžik a děkovat za něj.

²⁵⁵ *Spisy III.*, s. 246.

²⁵⁶ Lukács, Georg. *Metafyzika tragédie*. Přeložila Eva Hartlová. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 129.

²⁵⁷ Cortázar, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid: Siglo XXI, 2007, svazek první, s. 9.

²⁵⁸ Tamtéž, svazek druhý, s. 182.

Mou potravou jsou všechny věci.
Přesná tíha vesmíru, ponížení, radost.
Musím hájit to, co mne zraňuje.
Lhostejno, zda jsem šťastný či nešťastný.
Jsem básník.²⁵⁹

²⁵⁹ *Poesía completa*, s. 563.

Ohlédnutí: podoby ironie

Pokusil jsem se pohlédnout na romantickou ironii z různých hledisek, tedy ironicky, použít její vlastní zbraně s nadějí, že se mi podaří polapit ji do sítě. Tato hlediska představují různé podoby ironie, různé Schlegelovy formulace. Všechna se však dají uchopit přes onem ustavičný pohyb perspektivy, takže z nich vysvítá jakýsi prostý příběh: proti nadšení vyvstává skepse, proti já jeho stejný i jiný dvojník, proti spisovateli jeho heteronymní souputník, proti vyprávění se přímo v textu vynořuje čtenářská perspektiva, až se nakonec pohled rozšíří natolik, že se pozvedne a zahrne v sobě celek světa, z něhož vzešel: ustavičné probouzení.

Přes tuto volnou, leč zřetelnou spojitost podob ironie a přes jejich pestrost se vyjevují dva její druhy, které nazývám horizontální a vertikální. Ten první neopouští rovinu své existence, entuziasmus může zápolit se skepsí dlouho a s nejasným výsledkem, ale nikdy nedojde k překonání úrovně, na níž se spor odehrává; stejně tak dvojníci se mohou svářit v různých podobách, ale náležejí do stejného světa, tvůrčí připisování autorství, čtení je rovněž nevyčerpatelné, ale setrvává na stejné výši. V heteronymech, rozšířeních a variacích svých tvůrců, jakož i v některých Cervantesových nápadech, se však ukazuje jiný, stoupavý pohyb: místo ustavičné změny (či sváru) instancí, jež jsou si rovny, tu máme změnu hlediska jako překonávání a zahrnování. Spáček se stává snem, stvořitel tvorem, čtenář postavou.

Ironie, tak jak jsem se ji pokoušel polapit, spojuje řadu textů, kde se já pozoruje, kritizuje, rozdvojuje, množí, krouží kolem svých obrazů, kopií, variací a potomků, kde se tká síť očí, zrcadel, která odrážejí a zároveň vidí, ve snaze polapit celek, vždy víc, překonat omezenost. Změna perspektivy je metafora, jejímž snadno uchopitelným základem je pohyb v prostoru. Ironická perspektiva ale zahrnuje mnohem víc, změny naladění, výkladu, stupně reflexe, časové perspektivy a jejich kombinace, například přítomnost prožívaná jako budoucí vzpomínka, všechny skutečné perspektivy, ale také ty pouze možné; změna a tvorba v takovém pohybu splývají. Tvoříme slovem, stačí jméno a už se rodí postava, ožívá nové hledisko, otevírají se oči. To pojí ironii s idealismem, s představou, že hmota existuje jedine duchovně, a ne naopak. Látkou ironického světa je chaos a já je jeho hybnou silou, proto vnímání splývá s tvorbou, čtení s psaním, proto změnit perspektivu znamená vytvořit novou, vystoupit ze sebe, proto změna perspektivy zákonitě obsahuje zárodek reflexe; v ironii je vždy možnost sebeironie, z protějšího okna občas zahlédneme vlastní tvář.

Rozličné podoby ironie spojuje nezrušitelná podvojnost. Fernando Savater podotýká, že „látka Borgesova díla má pouze jeden ústřední motiv, který se donekonečna opakuje: *zdvojování*. (...) Tváří v tvář Celku, který se rozdvojuje na svět a řeč o světě, Borgese

nefascinuje ani jeden z obou prvků, nýbrž zdvojení samé.“²⁶⁰ Savater uvádí tři hlavní podoby zdvojování, které nazývá „obřady“. Obřad zrcadla, labyrintu a *imaga mundi*. Na počátku mnohosti perspektiv, vypravěčů, postav, hlasů, identit či významů je číslo dvě.

Motiv, který jsem nazval pohybem probouzení, nabývá mnoha podob. Jedna z nich ale v této práci i v literatuře vyniká svou nepřítomností, přestože je základní. Islandčan Oddur Björnsson napsal divadelní hru s názvem *Jóðlíf* (do angličtiny přeložila Guðrún Tómasdóttir pod názvem *Yolk Life*, tedy *Žloutkový život*),²⁶¹ která se celá odehrává v děloze. Osmiměsíční plody dvojčat rozmlouvají o svém světě a také o nepředstavitelném světě, jenž by mohl být venku.

S ironií je těžké skoncovat. Místo závěru přenechávám slovo třem textům, které se velkoryse sešly, aby vyjádřily to, z čeho se tato práce zrodila.

²⁶⁰ Savater, Fernando. *Borges: la ironía metafísica*. Barcelona: Ariel, 2008, s. 108, 114.

²⁶¹ *Modern Nordic plays: Iceland*. New York: Twayne, 1973.

Argumentum ichthyologicum

Položme si jednoduchou otázku: za předpokladu, že jsou ryby „rozumnými živočichy“, *jak je naučit tomu, co jsou to mraky?* Pokud jim řekneme ryzí pravdu, totiž že se jedná o vezikulární výpary složené z vody obsažené ve vzduchu, naše drobné posluchače tím naprosto zmateme. Cožpak již odjakživa nevědí, že v mořském prostředí je vzduch lehčí než voda? Viděl snad někdy někdo vodní páru v moři? Nebo sebemenší mračno, z něhož by přšelo? Ani myšlení té nejučenější z ryb by nebylo schopné si představit něco tak nemyslitelného, ačkoli to v přírodě existuje tak blízko a není na tom nic podivuhodného (...). Jelikož jim nemůžeme přímo vysvětlit zkušenostní a konceptuální přebytek vůči jejich determinovanému životnímu a myšlenkovému prostředí, musíme použít nepřímý prostředek komunikace, tj. nikoli logiku identity, ale logiku analogie, nikoli jasnou a zřetelnou ideu, ale alegorii nebo symbol. Mléčný povlak jiker či potěru plující po mořské hladině, ze kterého po narození prší malé rybičky, by pro nás například mohl být podkladem pro metaforu či podobenství (parabolu). A řekneme jim: „Stejně jako tady v oceánu padají z těchto bílých mračen, která vidíte, nespočetné živé kapičky, tak stejně, jinde, padá z mraků nebeský déšť...! Avšak takové přirovnání nebude postačovat k tomu, aby si samotné rybky ověřily, co jim říkáme. Budeme jim muset nabídnout typický příklad, zkušenostní „model“, „dynamické schéma“ fungující zároveň v jejich prostředí i v jiném prostředí, v němž by bylo možné vidět, že mraky existují. Takto dojdeme k tomu, že jim nabídneme typologický symbol, napůl cesty mezi vodou a vzduchem: „létající rybu“. A až když se pokusí napodobit její chování, budou naši posluchači mít nějakou šanci sami spatřit nebo alespoň zahlédnout to, co nemohou poznat. Nyní tedy chápeme, že analogie podobností nachází svou nejdokonalejší a pravdě nejbližší podobu v napodobení typu a v osobní participaci na jeho zkušenosti. Na této úrovni vidíme, že se symbol, mýtus a rituál stávají neoddělitelnými.²⁶²

Rybka může znát každou skulinku a každý kamínek, každou podstatu i akcident své malé rodné zátočiny: rozumí však rybka přílivu a mořským proudům, pasátům a monzunům i zatmění měsíce, úkazům, jimiž se stav malé zátoky řídí a čas od času – vůbec ne zázračně – jimi může být naprosto převrácen a proměněn? Taková

²⁶² Alleau, René. *Věda o symbolech*. Přeložil Jacques Joseph. Praha: Malvern 2014, s. 83–4.

rybka je člověk: jeho zátokou je půda této země, jeho mořem nesmírný vesmír a jeho monzuny a mořskými proudy jsou tajemné cesty prozřetelnosti od eonů k eonům.²⁶³

Z nesmírného moře vylétá ryba, ryba vyskakuje a nedojde k tomu vždy ve správné chvíli, ne vždy blízko pevniny, ostrovů, útesů, ne vždy za světla, ryba může vyskočit do černého nebe a bezvetří, nebo do noční bouře bez blesků, nebo do bouře plné blesků a hromů, takže skok, okamžik skoku, tento kratičký okamžik se může protnout s klidem a s tichem, může se protnout se světlem slunce či luny, ryba nemusí při svém skoku zahlédnout nic, může vidět mnohé, něco či někdo může spatřit lesk jejích šupin a ploutví, nebo ji nemusí spatřit nikdo, může být slepá a také může při skoku (...) narazit na hejno hladových ptáků, vidět a vzápětí mít vyklované oči, být roztrhána na kusy, proměněna v nic, pozřena; děsivé je, že tito lační ptáci představují jedinou a velmi nejistou možnost, jedinou, která rybě přísluší, jak skok prodloužit a nevrátit se do temných žaber moře. Nejsou však tito ptáci, jejich mečovitě zobce, jen jiným druhem moře, kterému se akorát moře neříká?²⁶⁴

²⁶³ Carlyle, cit. dílo, s. 299.

²⁶⁴ Lins, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, s. 52.

Bibliografie

Prameny

- BJÖRNSSON, Oddur. *Yolk life*. Přeložila Guðrún Tómasdóttir. In *Modern Nordic plays: Iceland*. New York: Twayne, 1973.
- BONAVENTURA. *Noční vigilie*. Přeložil František Marek. Praha: Odeon, 1978.
- BORGES, Jorge Luis. *Spisy I. Fikce. Alef*. Přeložil Kamil Uhlíř. Praha: Argo, 2009.
- BORGES, Jorge Luis. *Spisy II. Brodiova zpráva. Kniha z písku. Shakespearova paměť*. Přeložili Josef Forbelský, František Vrhel, Mariana Machová. Praha: Argo 2009.
- BORGES, Jorge Luis. *Spisy III. Další pátrání. Dějiny věčnosti*. Přeložili Mariana Machová, Martina Mašíňová, František Vrhel. Praha: Argo, 2011.
- BORGES, Jorge Luis. *Spisy IV. Evaristo Carriego. Diskuse*. Přeložily Mariana Machová, Anna Tkáčová, Kamil Uhlíř. Praha: Argo, 2012.
- BORGES, Jorge Luis. *Spisy V. Předmluvy s předmluvou předmluv. Devět dantovských esejů. Osobní knihovna*. Přeložili Mariana Machová, Anna Housková, Lukáš Mathé, Blanka Stárková. Praha: Argo, 2012.
- BORGES, Jorge Luis. *Spisy VI. Tvůrce. Atlas. Spříseženci*. Přeložili Mariana Machová, Eva Blinková-Pelánová, Jiří Pelán. Praha: Argo, 2013.
- BORGES, Jorge Luis. *Ars poetica*. Přeložila Mariana Housková. Praha: Mladá fronta, 2005.
- BORGES, Jorge Luis. *Autobiografía*. Buenos Aire: El Ateneo, 1999.
- BORGES, Jorge Luis. *Borges oral*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- BORGES, Jorge Luis. *Fantastická zoologie*. Přeložil František Vrhel. Praha: Hynek, 1999.

- BORGES, Jorge Luis. *Introducción a la literatura inglesa*. Editorial Columba, 1965.
- BORGES, Jorge Luis. *Obecné dějiny hanebnosti*. Praha: Argo, 2013.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas 1923–1972*. Buenos Aires, Emecé editores, 1974.
- BORGES, Jorge Luis. *Poesía completa*. Buenos Aires: Debolsillo, 2013.
- BORGES, Jorge Luis. „Přednášky z 9. a 10. dubna 1976 na University of Wisconsin“ [online]. [cit. 2020-2-06]. Dostupné z: <<https://youtu.be/gAWhTQpn7eI?t=585>>.
- BORGES, Jorge Luis. „Rozhovor s Alexandrou Pizarnikovou a Ivonne Bordeloisovou“ [online]. [cit. 2020-2-14]. Dostupné z: <<https://borgestodoelanio.blogspot.com/2015/10/alejandra-pizarnik-ivonne-bordelois.html>>.
- BORGES, Jorge Luis. *Textos recobrados 1919–1929*. Barcelona: Debolsillo, 2011.
- BORGES, Jorge Luis. *Zrcadlo a maska*. Přeložil Kamil Uhlíř. Praha: Odeon, 1989.
- BUSTOS DOMECA, Honorio. *Šest problémů pro dona Isidora Parodiho*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Argo, 2015.
- CARLYLE, Thomas. *Sartor Resartus*. Přeložil Albert Vyskočil. Stará říše: Josef Florian, 1920.
- CERVANTES, Miguel. *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha*. Přeložil Zdeněk Šmíd. Praha: SNKLHU, 1955.
- CORTÁZAR, Julio. *62 / Modelo para armar*. Buenos Aires: Alfaguara, 1995.
- CORTÁZAR, Julio. *Cartas 1955–1964*. Madrid: Alfaguara, 2012.
- CORTÁZAR, Julio. *Clases de literatura. Berkeley, 1980*. Madrid: Alfaguara, 2013.
- CORTÁZAR, Julio. *Jistý Lukáš*. Přeložil Miloslav Uličný. Praha: Mladá fronta, 1991.

- CORTÁZAR, Julio. *Konec hry*. Přeložila Mariana Housková. Brno: Julius Zirkus, 2002.
- CORTÁZAR, Julio. *La imagen de John Keats*. Buenos Aires: Alfaguara, 2012.
- CORTÁZAR, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid: Siglo XXI, 2007.
- CORTÁZAR, Julio. *Nebe, peklo, ráj*. Přeložil Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2001.
- CORTÁZAR, Julio. *Obras completas: Obra crítica*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003.
- CORTÁZAR, Julio. *Obras completas: Poesía y poética*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006.
- CORTÁZAR, Julio. *Obras completas: Cuentos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005.
- CORTÁZAR, Julio. *Papeles inesperados*. Madrid: Alfaguara, 2009.
- CORTÁZAR, Julio. *Příběhy o kronopech a fámech*. Přeložila Lada Hazaiová. Praha: Mladá fronta, 2004.
- CORTÁZAR, Julio. *Ten, kdo chodí kolem*. Přeložila Mariana Housková. Brno: Julius Zirkus, 2004.
- CORTÁZAR, Julio. *Último round*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2014.
- CORTÁZAR, Julio. *Výherci*. Přeložila Blanka Stárková. Praha: Garamond, 2007.
- CORTÁZAR, Julio. *Změna osvětlení*. Přeložili Bohumila Zímová, Kamil Uhlíř a Hedvika Vydrová. Praha: Odeon, 1990.
- DONOSO, José. *Obscénní pták noci*. Přeložil Michal Špína. Praha: Malvern, 2019.
- FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la eterna*. España: Archivos, CSIC, 1993.
- GOMBROWITZ, Witold. *Ferdydurke*. Přeložila Helena Stachová. Praha: Torst, 1997.

- HOFFMANN, E.T.A. *Noční kousky. Inspirováno Callotem*. Přeložili Veronika Pragerová, Marie Krappmanová a Hanuš Karlach. Praha: Volvox Globator, 2016.
- HOFFMANSTHAL, Hugo von. *Lucidor*. Přeložil Aloys Skoumal. Praha: Odeon, 1981.
- KEATS, John. *Complete Poems and Selected Letters of John Keats*. New York: Modern Library, 2001
- LAFON, Michel. *Une vie de Pierre Ménard: roman*. Paris: Gallimard, 2008.
- LEM, Stanisław. *Dokonalá prázdnota/Golem XIV*. Přeložil František Jungwirth. Praha: Svoboda, 1983.
- LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.
- PÉREZ GALDÓS, Benito. *El amigo manso*, [online]. Dostupné z: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-amigo-manso--0/>.
- PESSOA, Fernando. *Kniha neklidu*. Přeložila Pavla Lidmilová. Praha: Hynek, 1999
- PIRANDELLO, Luigi. „Prefazione dell’Autore“ [online]. [cit. 2020-2-21]. Dostupné z: <https://www.pirandelloweb.com/sei-personaggi-in-cerca-dautore-prefazione-dell-autore/>.
- UNAMUNO, Miguel. *Mlha*. Přeložila Alena Ondrušková. Praha: Odeon, 1971.
- WHITMAN, Walt. *Stébla trávy*. Přeložili Jiří Kolář a Zdeněk Urbánek. Praha: Naše Vojsko, 1956

Literatura

- ALAZRAKI, Jaime. „Borges and the Kabbalah“. *TriQuarterly*, 25, 1972, s. 240–267.
- ALAZRAKI, Jaime. „Borges o el difícil oficio de la intimidad: Reflexiones sobre su poesía más reciente“. *Revista Iberoamericana* 100-101 (1977), s. 449–63.

- ALAZRAKI, Jaime. „El texto como palimpsesto: Lectura intertextual de Borges“. *Hispanic Review*, Vol. 52 , No. 3, 1984, s. 281–302.
- ALAZRAKI, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Madrid: Anthropos, 1994.
- ALAZRAKI, Jaime. *Versiones, inversiones, reversiones: el espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*. Madrid: Gredos, 1977.
- ALLEAU, René. *Věda o symbolech*. Přeložil Jacques Joseph. Praha: Malvern 2014.
- ATTALA, Daniel. *Macedonio Fernández, lector del Quijote*. Buenos Aires : Paradiso, 2009.
- BAHR, Ehrhard. *Dějiny německé literatury. Od osvícenství k době předbřeznové*. Přeložila Markéta Kachlíková. Praha: Karolinum, 2006.
- BARFIELD, Owen. *The Rediscovery of Meaning and other essays*. Wesleyan University Press, 1977.
- BARFOOT, C.C. (ed.). *Victorian Keats and Romantic Carlyle. The Fusions and Confusions of Literary Periods*. Amsterdam: Rodopi, 1999.
- BERISTÁIN, Helena. „Enclaves, encastres, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos)“. *Acta poética* 14-15, 1993-4, s. 235–276.
- BRECHT, Bertold. *Myšlenky*. Přeložili Ludvík Kundera a Marta Staňková. Praha: Československý spisovatel, 1958.
- CASILLO, Inés. *La ironía en los cuentos fantásticos de Adolfo Bioy Casares*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač, 2013.
- CIORAN, Emil. *Anathemas and Admirations*. Přeložil Richard Howard. New York: Arcade Publishing, 2012.
- DE COSTA, René. *El humor en Borges*. Madrid: Cátedra, 1999.

- DEL HERNÁNDEZ CASTILLO, Ana. *Keats, Poe, and the shaping of Cortázar's mythopoesis*. Amsterdam: Benjamins, 1981.
- CLAVERÍA, Carlos. „Unamuno y Carlyle“. *Cuadernos Hispanoamericanos X*, červen-srpen 1949, s. 51–87.
- DÍAZ, Hernán. *Borges, between History and Eternity*. New York: Continuum, 2012.
- FILER, Malva. „Las transformaciones del yo“. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 242, únor 1970, s. 320–334.
- FOUSEK, Michal (ed.). *Don Quijote v proměnách času a prostoru*. Praha: Filozofická fakulta, 2005.
- GALFIONE, María Verónica. „Autoconciencia e ironía. Una lectura acerca de los orígenes del pensamiento romántico de Friedrich Schlegel“. *Revista de Filología Alemana*, 2014, č. 22, s. 53–71.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Le Seuil, 1972.
- GIORDANO, Alberto. „La resistencia a la ironía: notas desde (hacia) los ensayos de Borges“. *Variaciones Borges*, 40, 2015, s. 99-113.
- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto. *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona: Edhasa, 1978.
- GRAFTON, Anthony. *Forgers and critics: creativity and duplicity in Western scholarship*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2019.
- GYURKO, Lanin A. „Identity and Fate in Cortázar's 62: Modelo Para Armar“. *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 27/3, 1973, s. 214–234.
- HARSS, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.
- HARTMANN, Joan. „La búsqueda de las figuras en algunos cuentos de Cortázar“. *Revista Iberoamericana*, Vol. XXXV, No. 69, Septiembre-Diciembre 1969, s. 539–550.

- HEER, Friedrich. *Evropské duchovní dějiny*. Přeložil Martin Žemla. Praha: Vyšehrad, 2000.
- HOUSKOVÁ, Anna. *Nekonečný Borges*. Praha: Triáda, 2019.
- INCLEDON, John. „Una clave de Cortázar sobre 62. Modelo para armar“. *Revista Iberoamericana*, 41 (91), 1975, s. 263–265.
- IRBY, James E. „Cortázar's Hopscotch and Other Games“. *Novel: A Forum on Fiction*, Volume 1, No. 1 (Autumn, 1967), s. 64–70.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elemente der literarischen Rhetorik: eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen u. deutschen Philologie*. Ismaning: Hueber, 1990.
- LUKÁCS, Georg. *Metafyzika tragédie*. Přeložila Eva Hartlová. Praha: Československý spisovatel, 1967.
- MAYER, Mathias. *Kafkův litotes. Logika a rétorika dvojité negace*. Přeložil Martin Pokorný. Praha: Malvern, 2017.
- MESA GANCEDO, Daniel. *La apertura órfica*. Bern: Lang, 1999.
- MESA GANCEDO, Daniel. *La emergencia de la escritura. Para una poética de la poesía cortazariana*. Kassel: Edition Reichenberger, 1998.
- MORELLO-FROSCH, Marta. „El personaje y su doble en las ficciones de Cortázar“. *Revista Iberoamericana*, XXXIV (julio-diciembre de 1968), s. 323–330.
- NIEDERMAYER, Franz. „Constantes en la poesía lírica de Borges“. *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, 1970, s. 633–641. Dostupné z: <<http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/constanten-la-poesia-lirica-de-j-l-borges/>>.
- PAULS, Alan. *Factor Borges*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- PICÓN GARFIELD, Evelyn. *Cortázar por Cortázar*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1981.

- POLÁKOVÁ, Dora. *Cervantesovo dědictví v moderním španělském románu. Dílo Gonzala Torrente Ballestera*. Praha: Filozofická fakulta, 2009.
- PREGO, Omar. *La fascinación de las palabras; conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona: Muchnik, 1985.
- PRICE, Todd A. „From Clot to Collapse: Two Approaches to Reading in Cortázar's 62. Modelo para armar“. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 25, No. 3, 2001, s. 493–504.
- RICHTER, Johann Paul (Jean Paul). *Průprava estetiky. Vybrané části*. Vybrala a přeložila Eva Maria Hrdinová. Olomouc: Refugium Velehrad-Roma, 2016.
- SAINTE-BEUVE, Charles Augustin. *Volupté* [online]. [cit. 2020-2-14]. Dostupné z: <https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Sainte-Beuve_-_Volupt%C3%A9.djvu/86>.
- SCHLEGEL, Friedrich; Ernst Behler (ed.). *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Band 2. Paderborn: Schöningh, 1967.
- SCHLEGEL, Friedrich; Ernst Behler (ed.). *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Band 18. Paderborn: Schöningh, 1963.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Svazek 16. Mnichov: Schöningh, 1981.
- UNAMUNO, Miguel. *La dignidad humana*. Madrid: Espasa-Calpe, 1961.
- QUINTILIANUS. *Základy rétoriky*. Překlad Václav Bahník. Praha: Odeon, 1985.
- RABASSA, Gregory. *If this be treason. Translation and its dyscontents*. New York: New Directions, 2006.
- ROJO, Alberto. „El jardín de los mundos que se ramifican: Borges y la mecánica cuántica“. In *Borges en 10 miradas*. Buenos Aires: Fundación el Libro, 1999.
- SÁNCHEZ, Juan – MAREŠOVÁ, Jaroslava – VRÁTILOVÁ, Barbora (eds.). *Svět Dona Quijota*. Praha: Karolinum, 2018.

- SAVATER, Fernando. *Borges: la ironía metafísica*. Barcelona: Ariel, 2008.
- STANDISH, Peter. „Julio de 3 a 10“. *Bulletin Hispanique*. Tome 102, No. 1, 2000, s. 279–283.
- STANDISH, Peter. *Understanding Julio Cortázar*. Columbia: University of South Carolina Press, 2001.
- STARK, Susanne (ed.). „Behind inverted commas“ *Translation and Anglo-German Cultural Relations in the Nineteenth Century*. Multilingual Matters, 1999.
- ŠIŠMIŠOVÁ, Paulína. *Literatúra alebo filozofia? Dva portréty*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity 2003.
- VINAS PIQUER, David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel, 2012.
- VRHEL, František. „Svět Borgesových povídek“. In BORGES, Jorge Luis. *Zrcadlo a maska*. Praha: Odeon, 1989.
- YURKIEVICH, Saúl. „62: Modelo para armar enigmas que desarman“. *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. 122, no. 364-6, 1980, s. 463–473.
- ZEPPEGNO, Giuliana. „A pesar de Morelli: 62/Modelo para armar de Julio Cortázar entre figuras y causalidad onírica“. In *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 41, 2012, s. 321–344.

Ironie

- ALLEMAN, Beda. *Ironie und Dichtung*. Pfullingen: Neske, 1969.
- BALLART, Pere. *Eironeia: La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Q&C, 1994.
- BEHLER, Ernst. *Ironie und literarische moderne*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1997.
- BEHLER, Ernst. *Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie; zum Ursprung dieser Begriffe*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972.

- BOOTH, Wayne. *Rhetoric of irony*. Chicago/Londýn: The University of Chicago Press, 1974.
- BORECKÝ, Vladimír. *Teorie komiky*. Praha: Hynek, 2000.
- BOURGEOIS, René. *L'ironie romantique; spectacle et jeu de Mme de Staël à Gérard de Nerval*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1974.
- DANE, Joseph. *The critical mythology of irony*. Athens-London: University of Georgia Press, 1991.
- DE MAN, Paul. „The concept of irony“. In *Aesthetic ideology*. University of Minnesota, 1997.
- DE MAN, Paul. „Rétorika temporality“. In ZUSKA, Vlastimil (ed.). *Umění krása, šeredno*. Praha: Karolinum, 2004.
- GARBER, Frederick (ed.). *Romantic irony*. Budapest: Akademia Kiado, 1988.
- HUTCHEON, Linda. *Irony's edge*. New York: Routledge, 1994.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Ironie*. Přeložili Martin Hybler a Nora Cuhrová. Praha: Oikúmené, 2014.
- JAPP, Uwe. *Theorie der Ironie*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1983.
- KIERKEGAARD, Soren. *Escritos de Søren Kierkegaard. I: De los papeles de alguien que todavía vive; Sobre el concepto de ironía*. Přeložili Darío González; Begonya Sáez Tajafuerce; Rafael Larrañeta Olleta. Madrid: Trotta, 2000.
- KNOX, Norman. *The word irony and its context*. Durham, N.C. : Duke University Press, 1961.
- LANG, Candace. *Irony/Humor*. Baltimore-London: John Hopkins University Press, 1988.
- MELLOR, Anne. *English romantic irony*. New York: Harvard University Press, 1999.
- MUECKE, Douglas Colin. *The compass of irony*. London: Methuen, 1969.

- PRANG, Helmut. *Die romantische ironie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989.
- RORTY, Richard. *Nahodilost, ironie, solidarita*. Přeložil Pavel Toman. Praha, Univerzita Karlova, 1996.
- SOLGER, Karl Wilhelm Ferdinand. *Vorlesungen über Esthetik*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973
- SCHOENTJES, Pierre. *La poética de la ironía*. Přeložila Dolores Mascarell. Madrid: Cátedra, 2003.
- STROHSCHNEIDER-KORS, Ingrid. *Die Romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. Tübingen, M. Niemeyer, 1960.
- THIRLWALL, Connop. „On the irony of Sophocles“. *Philological Museum*, vol. 2, 1833, s. 483–536.

Romantismus

- ABRAMS, Howard Meyers. *Zrcadlo a lampa*. Přeložil Martin Procházka. Praha: Triáda, 2001.
- ABRAMS, Howard Meyers. *Natural Supernaturalism*. New York: Norton, 1971.
- BÉGUIN, Albert. *L'Âme romantique et le rêve*. Paris: José Corti, 2006.
- BERKOVSKIJ, Naum Jakovlevič. *Německá romantika*. Přeložila Růžena Grebeníčková. Praha: Odeon, 1976.
- BERLIN, Isaiah. *The roots of romanticism*. Princeton: Princeton University Press, 2013.
- CLOSE, Anthony. *The Romantic Approach to Don Quixote: A Critical History of the Romantic Tradition in Quixote Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.
- CRICHLAW GOELLNICHT, Donald. *Negative capability and wise pasiveness*. *Open Access Dissertations and Theses*. Paper 4675, 1976.

- FURET, Francois. *Člověk romantismu a jeho svět*. Přeložila Lada Bosáková. Praha: Vyšehrad, 2010.
- GRASSL, Hans. *Nástup romantismu*. Přeložili Radana Mišustina, Vojtěch Kovář, Tomáš Vaněk. Praha: Malvern 2010.
- HORYNA, Břetislav. *Dějiny rané romantiky. Fichte, Schlegel, Novalis*. Praha: Vyšehrad, 2005.
- HRBATA, Zdeněk – PROCHÁZKA, Martin. *Romantismus a romantismy*. Praha: Karolinum, 2005.
- KROLOP, Kurt – STROMŠÍK, Jiří. *Eseje o německé romantice*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2013.
- LOVEJOY, Arthur Ocken. „On the discrimination of romanticisms“. In ABRAMS, M. H. (ed): *English romantic poets. Modern essays in criticism*. Oxford University Press, 1975.
- MARCEL, Gabriel. *Coleridge et Schelling*. Paris: Aubier-Montaigne, 1971.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- PEARSALL SMITH, Logan. *Four words. Romantic. Originality. Creative. Genius*. New York: Garland, 1979.
- PETŘÍČEK, Miroslav. „Romantická inspirace mezi naivním a sentimentálním“. In FISCHEROVÁ, S. (ed.). *Původ poezie*. Praha: Argo, 2006.
- PRAZ, Mario. *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Milano: Biblioteca universale Rizzoli, 2009.
- SCHULZ, Gerhard. *Romantika: dějiny a pojem*. Přeložil Martin Hořák. Praha: Paseka, 1999.
- SMOLEN, Štěpán. *Sehnsucht – Úvod k romantické touze*. Praha: Oikúmené, 2017.
- SVATOŇ, Vladimír. *Román v souvislostech času*. Praha: Malvern, 2009.

VIATTE, Auguste. *Les Sources occultes du Romantisme*. Paris: Champion, 1979.

WELLEK, René. *Koncepty literární vědy*. Přeložili Jiřina Johanisová a Vladimír Papoušek. Praha: H&H, 2005.

Dvojník

DESSOIR, Max. *Das doppel Ich*. Leipzig: Ernst Gunthers Verlag, 1896.

FISCHER, Otokar. „Dějiny dvojníka“. In *Duše, slovo, svět*. Praha: Československý spisovatel, 1965.

GUÉRARD, Albert Josef. „Concepts of the double“. In GUÉRARD, Albert Josef (ed.). *Stories of the Double*. New York: Lippincott, 1967.

HERDMAN, John. *The double in nineteen century fiction*. Basingstoke: Macmillan, 1990.

KEPPLER, Carl Francis. *The literature of the Second Self*. University of Arizona Press, 1972.

MILLER, Karl. *Doubles. Studies in literary history*. Oxford: Oxford University Press, 1985.

RANK, Otto. *The Double. A psychoanalytic study*. Přeložil Harry Tucker. Chapel Hill: UNC Press Books, 2012.

ROGERS, Robert. *A psychoanalytic study of the double in literature*. Detroit: Wayne State University Press, 1970.

ROSENFELD, Claire. „The shadow within“. In GUÉRARD, Albert Josef (ed.). *Stories of the Double*. New York: Lippincott, 1967.

TYMMS, Ralph. *Doubles in literary psychology*. Cambridge: Bowes & Bowes, 1949.

VARDOULAKIS, Dimitris. *The Doppelgänger: Literature's Philosophy*. New York: Fordham University Press, 2010.

Metafikce a „mise en abyme“

- ALTER, Robert. *Partial Magic. The novel as a self-conscious genre*. Londýn: University of California Press, 1978.
- AMAGO, Samuel. *True Lies: Narrative Self-consciousness in contemporary Spanish novel*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2006.
- COHN, Dorrit – GLEICH, Lewis. „*Metalepsis and mise en abyme*“. *Narrative*, Vol. 20, No. 1, Leden 2012, s. 105–114.
- DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Le Seuil, 1977.
- GASPAR, Catalina. *La lucidez poética: autorreflexividad y poética en la obra de Roa Bastos, Cortázar, Borges y Meneses*. Caracas: Fundarte, 1991.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative*. Wilfried Laurier University Press, 1980.
- HUTCHEON, Linda. *A poetics of postmodernism: History, theory, fiction*. New York: Routledge, 2010.
- KELLMAN, Steven. *The self-begetting novel*. London: Mackmillan: 1980.
- MEYERS-MINNEMANN, Klaus – SCHLICKERSOVÁ, Sabine. „*Mise en abyme v naratologii*.“ Přeložila Lada Součková. *Aluze: revue pro literaturu, filozofii a jiné*. 1/2011, s. 48–59.
- OREJAS, Francisco. *La metaficción en la novela española contemporánea: entre 1975 y el fin de siglo*. Madrid: Arco Libros, 2003.
- QUESADA GÓMEZ, Catalina. *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*. Madrid: Arco/Libros, 2009.
- SPIRES, Robert C. *Beyond the metafictional mode: directions in the modern Spanish novel*. Lexington: University Press of Kentucky, 1984.
- WAUGH, Patricia. *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction*. New York: Routledge, 1988.