

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV ROMÁNSKÝCH STUDIÍ

Diplomová práce

Juan Filloy: Mýtus, autor, dílo
Juan Filloy: A myth, an author, a work

Vít Kazmar

Vedoucí práce: prof. PhDr. Anna Housková, Csc.

Praha 2012

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci *Juan Filloy: Mýtus, autor, dílo* vypracoval samostatně a že jsem uvedl všechny využití prameny a literaturu.

V Praze dne 30. července 2012

Obsah

| | |
|--|----|
| Úvod..... | 2 |
| 1. Mýtus Filloy4 | 4 |
| 1.1. Mýtus: obsah a vznik.....5 | 5 |
| 1.2. Opomíjené dílo: důvody a příčiny.....7 | 7 |
| 1.3. Mýtus jako kód: stavění mostu.....9 | 9 |
| 2. Filloy spisovatel.....17 | 17 |
| 2.1. Filloyův kontext, Filloyovi (literární) současníci a předchůdci.....17 | 17 |
| 2.2. Filloyova stylistika a jazyk: Latinskoamerická baroknost avant la lettre?22 | 22 |
| 2.2.1. Principy.....22 | 22 |
| 2.2.2. Řeč.....23 | 23 |
| 2.2.3. Věta.....26 | 26 |
| 2.2.4. Slovo.....27 | 27 |
| 2.2.5. Vzhled.....30 | 30 |
| 2.2.6. Shrnutí.....31 | 31 |
| 2.3. Humor: pravda bosá až po krk31 | 31 |
| 3. Op Oloop – interpretace: román rozpadu rozumu.....33 | 33 |
| 3.1. Vypravěč35 | 35 |
| 3.2. Čas: téma, řád, ničitel.....38 | 38 |
| 3.2.1. Časoprostor, stejnočasost, různocasost.....39 | 39 |
| 3.3. Intertextualita.....42 | 42 |
| 3.3.1. Intertextualita: diskuse pojmu.....42 | 42 |
| 3.3.2. Banket43 | 43 |
| 3.3.3. Telestetický rozhovor.....45 | 45 |
| 3.3.4. Op Oloop – Ježíš48 | 48 |
| 3.3.5. Op Oloop – Oidipus – Osud.....50 | 50 |
| Závěr – Úvod – Gesto kontrastu.....53 | 53 |
| Résumé.....55 | 55 |
| Español.....55 | 55 |
| Česky.....60 | 60 |
| English.....61 | 61 |
| Bibliografie.....62 | 62 |
| Primární literatura.....62 | 62 |
| Sekundární literatura.....62 | 62 |
| Literární teorie, antropologie, religionistika, filosofie:.....63 | 63 |

Úvod

V této práci se pokusím nahlédnout do díla Juana Filloye, argentinského spisovatele, který je dosud jedním z nejzajímavějších opomíjených tvůrců latinskoamerické literatury. Pokusím se porozumět důvodům čtenářského nezájmu, poté rozeberu mýtus, jenž se kolem jeho postavy vytvořil, načrtnu kulturní a literární kořeny jeho tvorby, zamyslím se nad jeho stylistikou, jazykem a humorem a konečně se budu věnovat detailní interpretaci románu *Op Oloop*. Potýkám se však s poměrně zásadním problémem: kritická literatura o Filloyovi *de facto* neexistuje. Pokud je mi známo, dosud nejrozsáhlejší studie o Juanu Filloyovi je diplomová práce Cristiny Pérez Múgicové a nese název *Inspektor podzemí: okrajovost, periferie a nesoulad v díle Juana Filloye (Inspector de sótanos: marginalidad, periferia y desajustes en la obra de Juan Filloy)*. Jedná se o velmi rozsáhlou, pečlivou a propracovanou studii, i když interpretačně je občas poněkud svévolná. Celkově je však na vysoké úrovni a pojednává o téměř celém Filloyově vydaném díle. Druhým zásadním dílem kritické literatury (a tím se bibliografie v podstatě vyčerpává) je soubor studií *Svoboda slova (Libertad de palabra)* Stelly Maris Colombové a Graciely Tomassiniové. Jde o mimořádně dobře promyšlené a pronikavé interpretace několika Filloyových děl ze třicátých let, vždy s ohledem na jeho estetiku obecně; kniha obsahuje rozsáhlou antologii, bibliografii a rozhovor s autorem. Ačkoli práce Pérez Múgicové je několikrát rozsáhlejší, myšlenkově dluží této knize mnoho. Stejně je tomu i u mého pokusu. Poměrně systematicky jsem pátral po dostupné kritické literatuře a kniha *Svoboda slova* může sloužit jako skvělé východisko všem budoucím kritickým čtenářům Juana Filloye. Zvláště při interpretaci Filloyovy estetiky a jazykovém rozboru jeho řeči vycházím takřka výhradně z ní. Kromě této kritické literatury byla publikována ještě jedna velmi podstatná práce: *Juan Filloy – Skrytý spisovatel (Juan Filloy – El escritor escondido)*, rozsáhlý rozhovor s autorem, který připravila Mónica Ambortová. Dotýká se jak života Juana Filloye, tak všech klíčových stránek jeho tvorby. Na rozdíl od mnoha jiných rozhovorů se vzdaluje od pouhé žurnalistiky. Ostatní články a studie tvoří poměrně nepřehlednou skupinu tematicky a kvalitativně odlišných děl, jejichž podoba ukazuje, že pozornost, které se Filloyovi dostává, je stále poměrně malá, navíc se většinou omezuje na zvláštnosti jeho životopisu, respektive na další rozehrávání mýtotvorby, založené na vnějších, povrchných rysech jeho díla a života. Proč tomu tak je, to je otázka, která může být klíčem k pochopení díla Juana Filloye.

Patrně není náhodná ani skutečnost, že pokud již někdo věnuje pozornost něčemu jinému než pouze biografickým kuriozitám, jsou to většinou spisovatelé (Luisa Valenzuela, Mempo Giardinelli). Filloy se tak ukazuje jako spisovatel pro spisovatele.

Ačkoliv se zdá, že mýtus výstředního autora a jeho vlastní dílo jsou navzájem v konfliktu, je to pravda jen do té míry, že zájem většiny se vyčerpává právě na mýtu a navíc naivním způsobem. Jinak je mezi Filloyovými díly a jeho nevšedními vlastnostmi, zvyky, názory či životními událostmi velmi úzká spojitost. V tom stojí v kontrastu ke spisovatelům, kteří žili pouze ve svém díle a jejich život je nepodstatný, podružný a nezajímavý (Pessoa, Borges, Eco).

Dílo Juana Filloye je mimořádně rozsáhlé a z velké části neprozkoumané. Jedním z hlavních důvodů je, že podstatná část jeho knih ještě nebyla vydána. Kritické literatury je posrkovnu, navíc se soustředí hlavně na tvorbu z třicátých let¹, která je sice zásadní, již kvůli otázkám případného vlivu Juana Filloye na vývoj pozdější argentinské a latinskoamerické literatury, nicméně tvoří pouhý zlomek (asi sedminu) celého jeho díla. Pro snazší orientaci v následujících reflexích bych rád načrtnul periodizaci jeho díla. Vycházím z článku Amalie Iniesty Cámarové:²

První etapa tvorby spadá do třicátých let, konkrétně mezi roky 1931 a 1939: *Periplo* (1931), Filloyova prvotina, je stylizovaný deník z jeho cesty po Středomoří, následuje jeho první román *¡Estafen!* (1932), který tematizuje problém práva, subverze a její legitimacy. Třetím dílem a druhým románem je *Op Oloop* (1934), příběh nervového zhroucení finského statistika; tomu je věnována druhá část této práce a je prozatím jeho nejčtenějším a nejvíce překládaným románem.³ Vydává ještě sbírku básní *Balumba* (1935), velmi svojskou reinterpetaci dějin Argentiny nazvanou *Aquende* (1936), román *Caterva* (1937), o kterém se zmiňuje Julio Cortázar v *Rayuele*; tuto etapu uzavírá *Finesse* (1939), rozsáhlá báseň v próze.

Mezi léty 1939 a 1968 nevydává Filloy vůbec, v roce 1968 na impuls Bernarda Verbitskyho znovu vychází romány *¡Estafen!* a *Op Oloop*.

Roku 1971 vychází první nové dílo od třicátých let, román *Ignitus*, palimpsest řecké tragedie umístěný do tehdejší Argentiny; *Yo, yo y yo* (1971), série sedmi monologů na pestrá témata, od Walta Disneyho přes architekturu až k řečnictví a nacionalismu; *Los Ochoa* (1972) povídky odehrávající se na venkově provincie Río Cuarto, které pokračují románem *La Potra* (1973); *Urumptá* (1977), jakýsi pandán ke knize *Aquende*, opět snaha o interpretaci argentinské povahy; *Usaland* (1973), sbírka básní; *L'Ambigú* (1982), napsána kompletně v přímé řeči, respektive v dialogu; román *Vil y Vil* (1975), kritizující diktaturu a vládu armády (tento román byl briskně zakázán); etapu uzavírá *Tal cual* (1980),

1 Pérez Múgica, Cristina. *Inspector de sótanos. Marginalidad, periferia y desajustes en la obra de Juan Filloy*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2007.; *Juan Filloy: libertad de palabra: textos críticos y antología*. Ed. Stella Maris Colombo y Graciela Tomassini. Rosario (Santa Fe): Fundación Ross, 2000.

2 Iniesta Cámara, Amalia. Aproximación a Juan Filloy in Jitrik, Noé (comp.). *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1997, s. 76-77.

3 *Op Oloop* byl přeložen do holandštiny (1994), němčiny (2002), angličtiny (2009) a francouzštiny (2011).

sbírka povídek.

Mezi léty 1982 a 1988 Filloy opět přestává vydávat a poté následuje poslední etapa, trvající až do jeho smrti: Vychází kniha *Karcino* (1988), traktát o palindromech a zároveň sbírka všech proslulých palindromů minulosti a také všech, které vytvořil sám Filloy; sbírky povídek *Gentuza* (1991) a *Mujeres* (1991) a román *La Purga* (1992), pojednávající o všemocném boháči, který si na opuštěný ostrov sezve čelní představitele výtvarných avantgard své doby, aby je nechal diskutovat, podrobil je všemožným zkouškám a nakonec je všechny zahubil. Článek Iniesty Cámarové je z roku 1992, do tohoto období je možno dále zahrnout i díla:⁴ *Elegías* (1994), *Esto fui* (1994), *Sagesse* (1994), *Don Juan* (1995), *Sexamor* (1996), *Sonetos* (1996), sbírka sonetů napsaných během celého dosavadního života; *Decio 8A* (1997).

Filloy píše i po celý zbytek svého života, avšak zvláště jeho tvorba posledních let není příliš přehledná, autoři se rozcházejí i co se týče celkového počtu děl a zmiňují se celá řada nevydaných titulů, o kterých je vesměs známo jen, jak se jmenují: *Ambular*, *Changiüü*, *Churque*, *Eran Así*, *Gaudium*, *Homo Sun*, *Ironike*, *Item Más*, *Llovizna*, *Miss Liv*, *Nepente*, *Nefilim*, *Quolibet*, *Recital*, *Revenar*, *Sicigia*, *Tanatos*, *Todaya*, *Witness*, *Xinglar* a *Zodiaco*.⁵

1. Mýtus⁶ Filloy

Svou práci zahajují takzvaným mýtem Filloy (*el mito Filloy*). Jaký je k tomu důvod? Při pokusu o poznání Juana Filloye-spisovatele je totiž právě mýtus Filloy stále ještě hlavní překážkou. Zatímco u jiných spisovatelů se často dozvídáme o jejich klíčovém díle, či o směru, ke kterému patřili, nebo ke kterému byli přiřazeni, jinými slovy, zatímco u jiných autorů zaznívá (byť třeba učebnicově, povrchně a schematicky) jejich dílo, ať už v reflexi čtenářů nebo kritiky, u Juana Filloye je tomu jinak. Není řeč o literatuře, ale o něm, nehovoří se o dílech, ale o příhodách a zvláštnostech autora, je to spisovatel bez čtenářů a bez kritiků, spisovatel nepřítomný.⁷ Pro celou řadu faktů a anekdot o tomto podivném muži, které se vyznačují značnou výstředností a hyperbolizací, zavedl Bernardo Verbitsky v roce 1967 v předmluvě k reedici románu *Op Oloop* název *mýtus Filloy* (*el mito Filloy*).⁸

4 *Libertad de palabra*, s. 324.

5 es.wikipedia.org/Juan_Filloy

6 Slovo *mýtus* zde používám v jeho moderním zredukovaném významu: „historka, anekdota, cosi nepravdivého, přehnaného, nadneseného“. I když mi toto užití výrazu mýtus není příliš po chuti, nenalezl jsem žádné vhodnější označení a navíc je mýtus Filloy již poměrně zavedeným pojmem; budu se jej tedy držet.

7 Iniesta Cámara, Amalia. Op. cit., s. 75.

8 Cristina Pérez Múgicová upozorňuje, že Verbitsky měl původně na mysli něco trochu odlišného, u něj šlo o příběh, kolující v uzavřeném kruhu: „Tato mytická povaha byla patrně vytvořena v rámci omezeného kruhu zasvěcených. S postupem doby nicméně mýtus zvětšil svůj dosah a rozšířenost až se z něj stalo klišé.“ („la condición mítica se habría

Než se pustím do ohledávání tohoto prazvláštního fenoménu, považuji za užitečné uvést alespoň základní data. Jednak pro orientaci, jednak kvůli zajímavému kontrastu mezi běžnými biografickými daty, která se obyčejně uvádí v medailonech autorů, a přímo nadlidskými rozměry, kterých Filloy nabývá v anekdotách: Juan Filloy se narodil roku 1894 v Córdobě, zemřel roku 2000 tamtéž, avšak podstatnou část svého života prožil ve městě Río Cuarto (provincie Córdoba), kde byl soudcem. Práva vystudoval v Córdobě, jeho otec byl Španěl a matka Francouzka. Kromě vzdělání v právu všechny své ostatní vědomosti nabyl samostudiem. Knihy si vydával sám, v omezených nákladech, sám si je i vázal a většinou je rozesílal svým přátelům a známým. Jeho prvními komerčními edicemi byla druhá vydání románů *Op Oloop*, *¡Estafen!* a *La Potra* v Buenos Aires (Paidós) v letech 1967, 1968 a 1973. Ve čtyřiceti letech si vzal za manželku Paulinu Warshavsky, argentinku britského původu, se kterou měl dvě děti.

1.1. Mýtus: obsah a vznik

Co je však obsahem mýtu Filloy, z čeho sestává? Jak vznikl a proč se udržuje? Pojdme si nejprve v koncentrované formě shrnout to, co utváří Filloyův mýtus: 1) dlouhověkost (105 let), 2) mimořádná autorská plodnost (40 knih, 900 sonetů), 3) šíře slovní zásoby (70000) 4) záliba a mistrovství v palindromech, 5) do čtyřiceti let neměl žádnou partnerku, navštěvoval pouze prostitutky, 6) nenáviděl Buenos Aires, 7) se svou ženou se setkal, zasnoubil a oženil během tří dnů, 8) ovládal výborně italštinu, francouzštinu, němčinu, angličtinu i latinu a především starou řečtinu, byl velkým znalcem starořecké kultury, nicméně oba jeho rodiče byli analfabeti, 9) všechna svá díla si vydával svépomocí nebo jen ve velmi omezeném nákladu, 10) psaní jej neživilo, zaměstnáním byl soudce, 11) kouřil pravidelně až do svých 40 let a poté přestal ze dne na den, 12) názvy všech jeho děl mají sedm písmen a každé písmeno abecedy alespoň jednou použil jako počáteční písmeno názvu 13) dopisoval si se Sigmundem Freudem, 14) v mládí si přivydělával jako karikaturista, jeho karikatura Enrica Carusa se tomuto proslulému pěvci tak líbila, že jí Filloyovi podepsal, 15) byl rozhodčím boxu, 16) závodně se věnoval plavání, 17) po zadržení úředníky Perónova režimu jim vypravoval tak dlouho o literatuře, až jej raději propustili, 17) žil po celý život mimo Buenos Aires, přes to se ukazuje, že se setkal s většinou velkých spisovatelů Latinské Ameriky, například s Miguelem Ángelem Asturiasem či Nicolasem Guillénem. K mýtu by stálo za to zařadit i soustavné hořkování nad trestuhodným opomíjením vyjímečného autora kritikou,

forjado en un reducido círculo de iniciados. Sin embargo, con el paso de los años ha ampliado considerablemente su alcance y difusión hasta el punto de convertirse en lugar común.”)

nakladateli i čtenáři. Ačkoliv je při nahlédnutí do Filloyova díla tento sentiment pochopitelný, celá věc není zdaleka tak jednoznačná.

Mýtu nepodléhají zdaleka jen nadšení žurnalisté, pisatelé blogů, fanouškovských stránek na internetu, či rozličných jazykových verzí hesla Juan Filloy na Wikipedii. Jeho kouzlu neodolávají ani literární kritici a spisovatelé, a to dokonce někteří z těch, kteří se jej pokouší reflektovat!⁹

Mýtus ve své dnešní podobě je však z podstatné části výsledkem novinářské práce.¹⁰ Prohlédneme-li si pozorně, co jej utváří, můžeme zahlédnout žurnalistický diskurz poměrně zřetelně. Ten byl pro podobu mýtu rozhodující, neboť v okamžiku, kdy literární kritika mlčela, chopili se Filloye novináři, kteří jeho dílo většinou neznali a vytvořili portrét autora po svém způsobu. Tento portrét se později rozšířil a zcela zastínil autorovo dílo a to je to nejpodstatnější. Graciela Tomassini rovněž konstatuje ticho kritiky obklopující Filloyovo dílo a mýtus jako jediné, co toto ticho občas prolamuje. Píše:

[M]ýtus, jenž se soustřeďuje na osobnost autora, v sobě skrývá podivné mlčení ohledně jeho děl. Uveřejněné rozhovory a pouhých pár dostupných kritických studií tak mýtus jen posilují a pouze letmo se dotýkají Filloyova psaní, tudíž máme před sebou dílo, jež se rozkládá jako panenské území, bez průvodců, bez historie četby, bez záznamů recepcí.¹¹

Je však důležité uvědomit si, že sám Filloy se na své veřejné personě významně podílel, hlavně v četných rozhovorech v sedmdesátých až devadesátých letech.¹² Netrpěl žádnou skromností a s chutí se zmiňoval právě o anekdotických, výstředních prvcích svého života; sami novináři to zdá se očekávali a vedli jej k tomu svými otázkami, máme tak před sebou spolupráci autora, publicistiky a veřejnosti na částečně fiktivní postavě. Není to tedy jen ignorance či nevkus publika, co z Filloye učinilo opomíjeného autora, je to z podstatné části on sám.

Sandra Gaspariniová charakterizuje Filloyovu sebe prezentaci a koncentrovaně vystihuje celý problém geneze mýtu:

Prezentuje se jako poustevník, jakýsi mnich ve svém klášteře, jenž „nikdy nevkročil do redakce novin nebo časopisu“ zatímco udržuje mýtus, když dává na odiv svou

9 Například Mempo Giardinelli, Amalia Iniesta Cámarová a další.

10 O tomto zdroji mýtu panuje shoda, uvádějí jej Amalia Iniesta Cámarová, Graciela Tomassiniová, Cristina Pérez Múgicová i Stella Maris Colombová.

11 Tomassini, Graciela. „A propósito de Caterva.“ In *Libertad de palabra*, s. 158: „(...) el mito centrado en la persona del autor encubre un extraño silencio acerca de sus textos. Las entrevistas publicadas y los pocos trabajos críticos disponibles no hacen más que reforzar el mito rozando apenas los bordes de la escritura filloyana, de modo que estamos frente a una obra que se extiende como un territorio virgen, sin itinerarios, sin historia de lecturas, sin registros de recepción.“

12 Gasparini, Sandra. „En nombre de la ley: Juan Filloy y la década infame“ in Noé Jitrik: *Atípicos en la literatura hispanoamericana*.

zakladatelskou vášeň. V provincii Córdoba založil kluby, řídil Firpovy zápasy, byl předsedou fotbalového klubu, je světovým rekordmanem v palindromech. V této nejasné linii můžeme Filloyovu nechuť ukazovat se na literárním trhu (zatímco své knihy vydává soukromým nákladem a zasílá je pouze svým přátelům) chápat jako spojnicí mezi nedůvěrou k masivnímu rozšíření jeho textů a fascinací ze sebe prezentace. Konkrétně ve třicátých letech má perfektní alibi, aby se mohl později vykreslit jako někdo, kdo se vyhýbal zájmu veřejnosti, totiž svůj soudcovský úřad, svou pozici před zákonem. „Byl jsem vrchní soudce a vzhledem k tomu, jaký jazyk jsem používal, jsem nemohl vydávat veřejně,“ vysvětluje Filloy. Když chce v roce 1934 v Buenos Aires vydat román *Op Oloop*, je mu vyhrožováno zabavením celého nákladu.¹³

Trefně však dodává, že toto Filloyovo alibi není možné brát vážně v pozdějších letech, neboť za prvé je od roku 1967 v důchodu, a nemůže tedy ohrozit své zaměstnání, a za druhé: jazykové paradigma je na sklonku šedesátých let již zcela odlišné a to, co bylo dříve nepřijatelné, je již běžné.

Všimněme si nyní krátce **skladby mýtu**; je to totiž vskutku nesourodá směsice údajů, historek, hodnocení a citátů. Jen malá část se dotýká Filloyovy literatury a ještě navíc velmi povrchně: slovní zásoba, záliba v čísle sedm a abecedě názvů. Zbytek se týká událostí jeho života a podstatná je část, která se odvolává ke kanonickým autoritám (Freud, Cortázar, Reyes). Přesto je vidět, že alespoň něco málo o Filloyovi spisovateli z mýtu prosvítá.

1.2. Opomíjené dílo: důvody a příčiny

Skutečnost, že mýtus zakrývá dílo, je velmi výrazná a nutí k otázkám. Pokusím se nyní zamyslet nad jejími kořeny. Patrně totiž nelze označit jeden důvod, skrytost Filloye-spisovatele je souhrou několika skutečností, je však mnohem více důsledkem jeho vlastního chování a tvůrčích rozhodnutí než spiknutí kritiky či nevkusu čtenářstva.

Nejprve se soustředíme na důvody, které se netýkají díla samotného; jedná se spíše o okolnosti, které znesnadnily jeho recepci. Otázka tedy zní: proč není Filloy čten? Proč se tolik lidí spokojí s mýtem, proč má mýtus o autorovi větší úspěch, než jeho vlastní tvorba? Odpovědí se nabízí mnoho.

Juan Filloy nikdy nežil v Buenos Aires, které bylo vždy vstupem do argentinské literatury a jejím ohniskem. Drtivou většinu svého dlouhého života prožil ve městě Río Cuarto, kde zastával povolání

13 Tamtéž, s. 108: „Se presenta como un ermitaño, una especie de monje en su cenobio que 'jamás ha pisado una redacción de un diario o revista', a la vez que exhibe, alentando el mito, su manía fundacional: en la provincia de Córdoba creó clubes, dirigió combates de Firpo, fue presidente de un club de fútbol, es el recordman mundial de palindromía. En esta línea fluctuante, la resistencia de Filloy a exhibirse en el mercado literario, realizando ediciones privadas de sus libros que envía sólo a sus amigos, puede leerse como enlace entre la reticencia a la circulación masiva y la fascinación de mostrarse. Concretamente, en la década de los treinta, tiene una coartada perfecta para perfilarse después como un evadido: su investidura judicial, su posicionamiento ante la ley. „Yo era magistrado judicial y dado mi uso del lenguaje (...) no podía hacer ediciones públicas“, explica Filloy. Cuando pretende editar *Op Oloop* (1934) en Buenos Aires, recibe la amenaza de incautación de la edición completa.“

soudce. Ježto bez bližšího kontaktu s Buenos Aires nemohl navázat užší kontakt ani s jinými literáty, ani s nakladateli, recepce jeho díla byla podstatně ztížena. Je však třeba brát v úvahu, že se jednalo o jeho osobní rozhodnutí, nemohl, avšak ani nechtěl; navíc opakovaně projevil odpor vůči Buenos Aires a životu ve velkém městě vůbec. Tento jeho postoj se podle mého názoru přeceňuje a podobně se vyjadřuje i Pérez Múgicová. Filloyovo rozhodnutí žít mimo hlavní město neznamená, že by se angažoval v literárním životě v Río Cuarto či v Córdobě. Sám k tomu říká:

Žil jsem zcela oddělen od Córdoby [hlavního města]. Protože jsem žil v Río Cuarto, závisel jsem více na Buenos Aires než na Córdobě. (...) Žil jsem v úzkém kontaktu s lidmi z Buenos Aires ale s těmi z Córdoby vůbec ne, nejezdil jsem do Córdoby. Jezdil jsem jednou nebo dvakrát za rok navštívit své rodiče, své sourozence, sem do čtvrti General Paz, nic víc. Takže s literaturou v Córdobě jsem neměl kontakt.¹⁴

V kontaktu s metropolí tedy zůstával, držel se na okraji, avšak zároveň sledoval literární dění. Na druhou stranu, Río Cuarto je od hlavního města vzdáleno více než sedm set kilometrů. I když Filloy tvrdí, že byl s jeho obyvateli v kontaktu, nedá se nad touto skutečností jen tak mávnout rukou. Faktem zůstává, že žil velmi daleko od hlavního města a že tam žil, protože chtěl.

Dalším podstatným faktem je, že sám Filloy nikdy neusiloval o to, aby jeho romány byly vydány velkým nakladatelstvím; nikdy sám žádné nakladatelství neoslovil. První část svého díla vydal vlastním nákladem, šlo o sedm románů napsaných mezi léty 1931 a 1939. Poté dokonce po dobu čtyřiceti let nevydával vůbec, nicméně nepřestal psát. Další román *Finesse* se objevil až roku 1971; mezitím uplynulo období pro latinskoamerickou literaturu zcela zásadní. Proto je také mimořádně zajímavé jeho první tvůrčí období.¹⁵

Také jeho **zaměstnání soudce** znamenalo komplikaci pro kariéru spisovatele. Na jedné straně jeho záliba v obscénnosti, vulgárnosti, estetice ošklivosti; na druhé straně zaměstnání, jež je přímo zosobněním řádu a pořádku, správnosti, pravidel, morálky. Výsledkem byl pak právě kompromis vlastního vydání, snaha zachovat si vášeň spisovatele a zároveň neohrozit zaměstnání. Přes toto vědomé sebeomezení měl Filloy s cenzurou problémy, *Op Oloop* byl dokonce prohlášen

14 Ana da Costa: *Entrevista a Juan Filloy*, s. 10: „Yo he vivido completamente al margen de Córdoba [capital]. Estando en Río Cuarto yo dependía más de Buenos Aires que de Córdoba. (...) Yo he vivido muy en contacto con la gente de Buenos Aires, pero con la de Córdoba absolutamente no, yo no venía a Córdoba. Venía una o dos veces por año a visitar a mis padres, a mis hermanos, aquí en el barrio General Paz, nada más. De modo que con la literatura de Córdoba yo no he tenido contacto.“

15 Pro pochopení recepce Filloyova díla je zásadní uvědomit si, že komerčně a v běžném nákladu byl vydán až na sklonku šedesátých let. Stojíme zde tedy před recepcí díla zpožděnou o více než třicet let. Dopad jeho soukromých edic je jen těžko zbadatelný, avšak omezoval se patrně na jeho přátele, tudíž na velmi specifickou, uzavřenou a asi i málo početnou skupinu osob.

za pornografický a nevhodný k vydání. Ovšem i zde je háček, Filloy byl vysloužilým soudcem mnohem déle než soudcem sloužícím.

Tímto se dostáváme k dalšímu klíči ke skrytosti autora. Je jím samotná povaha a obsah jeho děl. Bez ohledu na reputaci Filloye-soudce byla jeho estetika v třicátých letech v Argentině přinejmenším velmi výstřední, přinejhorším skandální. Nebyla to tedy jen svévole, snaha stát za každou cenu stranou, roli hrála i jeho estetika. Již zmíněná estetika ošklivosti, přímost ve vyjadřování a rovněž témata jeho děl (prostitute, bezdomovectví, šílenství, podvody, předměstí) se v argentinské literatuře teprve ustavovala (příspěl k tomu rovněž Roberto Arlt).

Velkou překážku pak představovala Filloyova náročná stylistika, mimořádně široký slovník, rozpětí rejstříků od hovorové řeči až po filosofický diskurs, četné citáty v cizích jazycích, záliba v etymologických hříčkách, aluze a bohatost odkazů na reálie všeho druhu.

Jak podotýká Cristina Pérez Múgicová, kombinací těchto dvou stránek díla se vytváří celek, jehož nevýhoda tkví v tom, že odradí jak intelektuální, akademické čtenáře (svou hrubostí a obscénností), tak čtenáře naivnější (svou intelektuální a jazykovou náročností). Když k tomu přičteme obtížnou dostupnost, pak těch, kteří se dostanou s dílem do kontaktu a snesou obě jeho protikladné stránky, zbývá pouhá hrstka.¹⁶ Kořeny mýtu, důvody jeho vzniku jsou tedy na obou stranách, v díle samotném i v chování autora.

1.3. Mýtus jako kód: stavění mostu

Až do poměrně nedávné doby byl mýtus o Juanu Filloyovi téměř to jediné, skrze co jej lidé poznávali. Jeho tvorba zůstávala stranou. V posledních několika letech, v souvislosti s jeho úmrtím, nastala nová vlna zájmu. Kritici se snažili překročit mýtus Filloy a místo toho se soustředit na dílo. Vzniklo tak několik literárněvědných prací, které dosti poctivě rozebírají především Filloyovy romány ze třicátých let.¹⁷

Snaha odsunout anekdoty stranou a zaměřit se na dílo je pochopitelná a vítaná, avšak domnívám se, že může být poněkud unáhlená. Podle mého názoru totiž mýtus Filloy není jen snůška zábavných historek a údajů, i když se tak snadno může jevit. Myslím si, že je možno jej číst jako kód Filloyovy poetiky a světonázoru vůbec. O takový přístup bych se také chtěl pokusit. Neboť bez ohledu

¹⁶ Pérez Múgica, C. Op. cit., Str. 346.

¹⁷ Vyšly tři klíčové texty, *Libertad de palabra* Stelly Maris Colombo a Graciely Tomassini (2000), *El Escritor escondido* (1992) Mónicy Ambort a antologie *Don Juan* (1995) s úvodní studií, kterou napsal Mempo Giardinelli. Nakladatelství Siruela bylo také vůbec prvním ve Španělsku, které vydalo dva jeho základní romány, *Caterva* (2004) a *Op Oloop* (2006).

na pravdivost v přísném smyslu slova anekdoty *vždy* něco vypovídají, něco sdělují a nevyprávěly by se, kdyby se svým předmětem nějak nesouvisely; tuto souvislost bych rád našel. Myslím si, že to pomůže pochopení Filloyovy tvorby, překročení nyní trvající propasti mýtus – dílo, a také se jedná o velmi inspirativní případ recepce díla, respektive recepce díla nečteného a často i zcela neznámého. Pozorné čtení mýtu tak může znamenat, že v něm objevíme obraz autorova světa a jeho poetiky, a na něj může plynule navázat literární rozbor.

Začneme jedním z nejčastěji zmiňovaných prvků, jímž je Filloyova záliba v tvorbě **palindromů**. V rozhovoru s Anou da Costovou¹⁸ uvádí, že je zprvu začal psát pouze pro zábavu:

Bylo to rozptýlení a zábava, která trvala bezmála čtyřicet let. Jistě, bylo v tom mnoho vášně, ale měl jsem také mnoho času, takže jsem uspořádal knihu, která se jmenuje *Karcino*. *Karcino* v řečtině znamená rak. Říkali jim karcinogramy, protože jdou pozadu. Já je začal psát pro zábavu a později se mi z toho stal téměř *modus vivendi* a ani nevím jak jsem po pár letech napsal knihu, která se jmenuje *Karcino* a obsahuje dva tisíce dvě stě palindromických vět.¹⁹

Vysvětluje pak náročnost i dlouhou tradici této kratochvíle a cituje Danta a Michelangela. Mónica Ambortové zdůrazňuje své prvenství, ale je tu cosi důležitějšího, španělština je podle něj jazyk, který se zvláště hodí k tvorbě palindromů; krom toho se opět objevuje odkaz na silnou kulturní tradici a zaštiťování velkými autoritami světové literatury:

Jelikož jsem měl velmi rád intelektuální hry, pustil jsem se do studia slov. K vytváření palindromů je třeba znát velmi hluboce morfologii slov. A je potřeba velká dávka trpělivosti. (...) Je to lexikografická kratochvíle, které se věnovaly velké postavy světové literatury počínaje Dantem. Pro mě to byla vězeňská práce, výsledek toho, že jsem po dobu šedesáti let využíval volné chvíle, které spisovateli dává čas a že jsem zároveň sbíral informace v evropských a severoamerických univerzitách a knihovnách. Přimlouvám se za psaní palindromů, byla to zábava vzdělaných Řeků. Palindrom v řečtině znamená „ten, který znovu běží“. Lidová hra tohoto národa je *astrágalos* a odpovídá argentinské *tabé*. Pomocí palindromů bychom završili naši podobnost s Řeky.²⁰

18 Da Costa, Ana. *Entrevista a Juan Filloy*. 2 de marzo del 2000. Dostupné z: <http://200.69.147.117/salavirtual/Entrevistas/filloy.htm>

19 Da Costa, Ana. Op. cit.: „Fue una diversión y un entretenimiento que duró cerca de cuarenta años. Claro, lo tomaba con suma pasión pero con sumo tiempo disponible, de modo que yo compaginé un libro que se llama *Karcino*. "Karcino" quiere decir cáncer, cangrejo, en griego. Lo llamaban *carcinograma* porque caminan de atrás para adelante. Yo los empecé a escribir por entretenimiento y después ya se me hizo casi un *modus vivendi* y burla burlando al cabo de algunos años escribí un libro que se llama *Karcino*, que tiene dos mil doscientas frases palindrómicas“.

20 Ambort, Mónica. *Juan Filloy – El escritor escondido*. Op Oloop Ediciones, 1992. Str 26-27: „Como me gustaban mucho los juegos de inteligencia, me puse a estudiar las palabras. Hay que conocer muy profundamente su morfología para hacer palíndromos. Y es necesaria una gran dosis de paciencia. (...) Es un entretenimiento lexicográfico que han practicado grandes figuras de la literatura mundial, empezando por Dante. Para mí fue un trabajo de preso, resultado de haber aprovechado durante sesenta años los intersticios que el tiempo le da a un autor, y recopilado simultáneamente información en universidades y bibliotecas europeas y norteamericanas. Yo aconsejo que se practiquen frases

Na tomto jeho vyjádření jsou zajímavé dvě věci: Filloy zmiňuje, že má rád „*juegos de inteligencia*“, hry inteligence. V jeho díle je herní aspekt dosti patrný, stejně jako důraz na racionalitu, přesnost, inteligenci. Nabádá k tvorbě palindromů, považuje ji za jakýsi druh duševního cvičení a kromě Danta se přímo zmiňuje o Starém Řecku, o završení podobnosti s Řeky. To je příznačné, neboť klasická tradice a zejména náklonnost k Řecku je u Juana Filloye dosti patrná. Je tedy zřejmé, že palindromy představují pro Filloye hned několik důležitých hodnot najednou: Jedná se o činnost disciplinovanou, metodickou; za druhé, je to činnost úzce spjatá s povahou rodného jazyka, za třetí přibližuje autora k bohaté literární tradici a konečně ke Starému Řecku.

Dalším často zmiňovaným prvkem mýtu Filloy, prvkem, který je úzce spjat s palindromy, jsou názvy jeho děl, které mají délku **sedmi písmen** a od každého písmena abecedy má Filloy alespoň jeden název. Opět se jedná o formální hru, která může vybízet k všemožným interpretacím, avšak pro Filloye to byla pouhá hra s formou, omezení, které si sám ukládal, nicméně i zde se ukazuje vazba na antický kult formy. Aně da Costa o tom řekl:

Existovalo cosi čemu se říká aritmosofie. Vědy o číslech nabízí rady ohledně povahy každého čísla a sedmičky připisují magické výhody. Proto jsem sám vydal veškeré své knihy s jedním jménem, se jmény ze sedmi písmen: Periplo, ¡Estafen!, Op Oloop, Aquende; všechny mají sedm písmen. Snáze se to pamatuje. V současné době autoři hledají celé věty pro názvy svých knih.²¹

Sedmička je tedy organizační, formální princip, pomůcka bez přesahu, avšak je tu i jistá důvěra ve vnitřní vlastnosti čísel, v číslo jako jsoučno. Mónica Ambortové odpovídá v podobném duchu, číslo sedm volí z pohodlnosti, krátká jména se prý dobře pamatují, ale také z důvodů kabalistických. Ačkoli v různých verzích mýtu Filloy se objevuje hlavně prvek sedmipísmenných názvů, stojí za připomenutí, že číslo sedm najdeme na mnoha rovinách. V románech *Op Oloop* a *Caterva* je vždy sedm hlavních postav, jeho sbírka básní je rozdělena na sedm částí, stejně jako kniha *Yo, yo y yo*, v prvním tvůrčím období napsal sedm knih a poté přestal vydávat na osmadvacet let. Některé tyto postřehy mají již téměř konspirační nádech, nicméně u autora tak zaujatého hříčkami, formou a vlastní výstředností to možná přehnané není.

Vzhledem k silné Filloyově vazbě na antiku (jak řeckou, tak latinskou), se nabízí ještě jedna

palindrómicas, el entretenimiento de los griegos cultos. Palíndromo, en griego, significa "que corre de nuevo". El juego popular de ese pueblo es el "astrágalos", equivalente a la taba argentina. Con la palíndromía completaríamos nuestro parecido con los griegos.“

21 Da Costa, Ana. Op. cit.: „Hubo algo de lo que se llama aritmosofía. Las ciencias de los números aconsejan sobre calidad de cada número y al siete le atribuyen unas ventajas mágicas. Yo por eso publiqué todos mis libros con un solo nombre, con nombres de siete letras: Periplo, ¡Estafen!, Op Oloop, Aquende; todos tienen siete letras. Por lo pronto es más fácil de recordar. Actualmente los autores buscan frases enteras para nombres de los libros.“

hypotéza a totiž že v něm přežívá dlouhá tradice tzv. číselné kompozice, tolik oblíbené zvláště ve středověku, jak o ní píše Curtius.²² Ten samozřejmě hovoří o středověké literatuře, nicméně právě v úzké vazbě na antiku, Filloy by tedy spíše pil ze stejné studny jako středověk, než by byl jeho dědicem, ale je rovněž možné, že k němu tento zvyk dospěl skrze jeho pozdně středověkou podobu; Friedrich se zmiňuje, že ještě Baudelaire ve svém prvním vydání *Květů zla* ctil tuto tradici.²³ Byla tedy v devatenáctém století stále ještě přítomna. A právě devatenácté století je druhým centrem Filloyovy četby, spolu s antikou. U Filloye již číselná kompozice zůstává pouze organizačním principem díla a ztrácí svůj symbolický charakter, přestává být výrazem božského světového řádu.

Další velmi výraznou složkou Filloyova mýtu je zdůrazňování jeho mimořádně široké **slovní zásoby**. Mempo Giardinelli, který sice mýtus reflektuje, ale zároveň mu podléhá, píše:

Kastilština dosáhla u Filloye absolutní dokonalosti a je možno tvrdit, že žádný jiný spisovatel ji nepoužíval jako on, který se chlubil tím, že zná a používá oněch více než 70 000 slov naší řeči. Proto je jeho próza téměř dokonalá a právě proto je tak obtížně jej číst a stojí tolik úsilí porozumět mu bez pomoci slovníku.²⁴

To je velmi zajímavé, protože je to jeden z mála prvků, který se týká přímo jeho *autorského projevu* a nikoli pouze biografických zvláštností či povrchních (byť třeba jen povrchně vnímaných) stránek jeho díla. Tento rys je důležitý ještě z jednoho důvodu, je to jedna z překážek, kterou musí překonat čtenář Filloyových děl. Kvůli šíři slovní zásoby je četba často velmi náročná a neobejde se bez slovníku nebo encyklopedie. To se velmi snadno může zdát jako pýcha, okázalost, elitářství, pouhá laciná snaha ohromit či dělat dojem, ovšem při bližším pohledu zjistíme, že věc není tak jednoduchá. Kořenem tohoto rysu jsou podle mne dva různé autorské postoje. Za prvé, tendence přejímat slova z cizích jazyků, využívat ohromného množství latinismů a výrazů ze staré řečtiny. To ukazuje, jak silně je Filloyovo dílo sycené literaturou, ačkoliv on sám rád zdůrazňoval, že je v něm život, ulice, každodennost, zvláště když se kriticky vyjadřoval o Borgesovi, kterému právě nedostatek živočišnosti vyčítal.²⁵ Ovšem, v rovině témat si můžeme všimnout jednoznačného rozdílu: Šílenství, sex, zločin,

22 Curtius, Ernst Robert. *Evropská literatura a latinský středověk*. Praha: Triáda, 1998, s. 538-547.

23 Friedrich, Hugo. *Struktura moderní lyriky*. Brno: Host, 2005, s. 37: „V prvním vydání sehrál svoji úlohu dokonce i starý zvyk číselné kompozice. Vydání obsahuje sto básní v pěti skupinách; to je další znak formálního stavebního záměru. Je jasné, že se zde ozývá obecně romantické úsilí o formu.“

24 Giardinelli, Mempo. „Don Juan de las siete letras.“ In Juan Filloy, *La potra*. Buenos Aires: Interzona Latinoamericana, 2003.: „El Castellano adquirió en Filloy una precisión absoluta y puede afirmarse que ningún otro escritor lo utilizó como él, que se jactaba de conocer, y usar, los más de 70.000 vocablos de nuestra lengua. Por eso su prosa es casi perfecta y por eso mismo es tan difícil leerlo y cuesta tanto comprenderlo sin la asistencia de un diccionario.“

25 Zelarrayán, Ricardo. „El que no tenga imaginación que se corte la mano“. *Clarín (Cultura y nación)*, 22.5.1975: „Goethe ve svých Rozhovorech s Eckermannem řekl cosi velmi pravdivého: Román, povídka, poezie, každé literární dílo musí způsobovat otřes. Bez něj – říká – se neodehraje zázrak literatury. Spisovatelé, kteří vyprávějí čistě a výhradně

prostituce: to vše Filloye mimořádně zajímá a u Borgese můžeme podobné náměty nalézt v mnohem menší míře. Avšak jazyk, ze kterého je jejich literatura utkána, má k sobě mnohem blíže, u obou se jedná o literaturu, která čerpá z literatury, knihy stavěné z knih a v tomto ohledu je Filloy podle mého názoru mnohdy o poznání více knižní a laboratorní spisovatel než Borges.

Jak jsme již viděli u palindromů a čísla sedm, Filloy si velmi liboval ve zkoumání jazyka, slov, jejich stavby, proporcí, formy, byl svého druhu verbální fetišista.

Byla tu však ještě jedna snaha, kterou byl veden ve svém velkorysém používání slovníku. Poněkud překvapivě je to úsilí o jazykový realismus; sám to vysvětluje takto, když odpovídá na otázku, zda jeho jazyk nemůže za počet čtenářů:

Nezajímá mne počet čtenářů; na čem mi záleží je bohatost jazyka. Jestliže máme 70 000 slov, proč bychom měli mluvit jenom s osmi sty? Jazyk je oděv myšlení a ten, který používáme my, je jako tričko a trenýrky. Jestliže mám jedno oblečení na spaní, jiné na sport, do práce; na léto, na zimu a mám trika a svetry, proč bych měl celý den chodit v pantoflích a teplákách?²⁶

Využití širokého slovníku je tedy snahou o věrohodnost, o postižení skutečnosti, která je tak bohatá jako jazyk, což je rovněž zajímavé stanovisko. Svět je jen tak rozsáhlý jako jazyk a chce-li jej autor vystihnout, musí tomu jazyk přizpůsobit. Paradoxem tohoto počínání je, že ve snaze postihnout svět v jeho bohatosti, celistvosti, rozmanitosti, autor často dospívá k obtížné pochopitelnosti, která čtenáře může mást či dokonce odradit. Tento kontrast mezi snahou o jasnost a věrohodnost a jejím nečekaným protikladným výsledkem, komentuje i Stella Maris Colombová. Snaha o věrohodnost ústící do bohatosti slovníku rovněž vede k užívání množství vulgarismů a slangových výrazů, Filloyův realismus se týkal hlavně postav, důslednosti v zachycení způsobu, jakým lidé skutečně mluví.

V souvislosti s vazbou Filloye na Rabelaise, na níž z velké části staví svou práci Cristina Pérez Múgicová, si můžeme všimnout rysu, který komentuje Bachtin, a který je společný oběma: je to *hojnost*. Bez ohledu na srozumitelnost je Filloyův text svou jazykovou bohatostí ohromně živý,

intelektuálně, jsou chladní, nemají krev, není v nich životodárné bahno. Je třeba uznat, že když Borges píše intelektuální povídky, dělá to velmi dobře. Borges píše velmi dobře a přemýšlí velmi dobře. Jeho představivost je obdivuhodná. Ale... chybí mu bordel. ("Goethe decía algo muy cierto en sus *Conversaciones con Eckermann*: La novela, el cuento, la poesía y toda obra literaria tienen que producir estremecimiento. Sin estremecimiento — dice — no se opera el milagro literario. Los escritores que hacen pura y exclusivamente cuentos mentales son fríos, no tienen sangre, no hay barro vital. Hay que reconocer que cuando Borges escribe cuentos mentales lo hace muy bien. Borges escribe muy bien y cerebra muy bien. Tiene una imaginación admirable. Pero... le falta quilombo.")

26 Ambort, Mónica. *El escritor escondido*, s. 53: „No me interesa el número de lectores; lo que me importa es la riqueza del idioma. Si tenemos 70.000 palabras, ¿por qué vamos a hablar con 800 solamente? El idioma es el vestuario del pensamiento y el que nosotros usamos es un idioma de calzoncillo y camiseta. Si tengo un traje de noche, otro sport, mi traje de trabajo; uno de verano, otro de invierno y tengo remeras y suéters, ¿por qué voy a andar todo el día en chancletas y de entrecasa?“

přetéká, prýští, bují, má stále jakoby více sil než kolik jich vydává, je to jazyk hojnosti, množství, neomezeného růstu, podobně jako jazyk Rabelaisův v Bachtinově interpretaci.

Jedním z často zmiňovaných prvků mýtu je údajné *dopisování* se Sigmundem Freudem, kterému se prý tak zamlouval právě román *Op Oloop*, že Filloyovi písemně gratuloval. Opět je zde několik zajímavých skutečností: Zaprvé, opomíjený autor je zaštiťován kanonickou figurou západní kultury, což vytváří dojem, že onou kanonickou figurou je i on sám. Požehnání velkých autorit literatury a vědy dodává mýtu na působivosti a rovněž může přesvědčovat o velikosti autora, které si nevšimlo běžné čtenářstvo a konvenční literární věda, ale jen vybraní velikáni. Toto představování autora jako jakéhosi neviditelného člena vybrané společnosti je příznačné a objevuje se i v dalších prvcích mýtu, kde se objevují Julio Cortázar, Alfonso Reyes, Ernest Hemingway či Enrico Caruso.

Co však znamená vazba Freud-Filloy? Představa, že by Freud román *Op Oloop* skutečně četl, vzbuzuje podezření, protože by musel výborně ovládat španělštinu. Sigmund Freud ale španělsky skutečně uměl, a to velmi dobře, avšak je to až dodnes málo známý fakt.²⁷ Proč se však s takovou oblibou hovoří o této výměně mezi Filloyem a Freudem (který byl patrně prvním evropským čtenářem Filloyova díla)? Domnívám se, že i zde lze interpretovat. V literatuře Juana Filloye je možno postřehnout silný důraz na tělesnost, sexualitu, jídlo, groteskní koncepci těla, tak interpretuje Filloye Cristina Pérez Múgicová.²⁸ Sám Filloy navíc zdůraznil, že v literatuře nesmí chybět tělo, ulice, špína, bahno, šílenství.²⁹ Sigmund Freud se stal emblémem těchto stránek lidské povahy a není tak překvapivé, že je s Filloyem spojován, je to dokonce poměrně přiléhavé, a to zvláště v souvislosti s románem *Op Oloop*. Zajímavé je, že spontánní sprádání anekdot dospívá k naivním a zjednodušeným, avšak v jádru přiléhavým charakteristikám Filloyovy estetiky.

Freud ale není jediným jménem, které zaznívá v mýtu Filloy. Dvěma často zmiňovanými a dokonce přímo citovanými případy jsou Julio Cortázar a Alfonso Reyes. Zatímco Cortázarovy zmínky o Filloyovi jsou snadno dohledatelné, Reyes má být údajně autorem věty, jejíž původ se mi nepodařilo zjistit. Zajímavá je však hlavně skutečnost, že se věta vehementně opisuje a nadále cituje

27 Gallo, Rubén. Freud's Spanish. Bilingualism and bisexuality. *Psychoanalysis and history*. Volume 11, Page 5-63, 2009. *Op Oloop* byl napsán v roce 1934, Freud zemřel na konci roku 1939. Náročnost Filloyova textu je veliká, je však třeba brát v úvahu, že Freud byl vzdělán klasicky a také nějakou dobu studoval ve Francii, takže ovládal krom rodné němčiny také francouzštinu, angličtinu, řečtinu a latinu a... španělštinu. S takovým základem to bylo jistě schůdné čtení. Freud byl téměř o 40 let starší než Filloy.

28 Pérez Múgica, Cristina. Op. cit., s. 389

29 Zelarrayán, Ricardo. Op. cit.: „Takže pokud uvnitř nenosíte blázeň, lidi s prohnitou duší, se zvrácenou osobností, nemůžete psát romány.“ (De modo que si usted no tiene un manicomio adentro, tipos de psicología podrida, de caracterología enrevesada, no puede hacer novela.)

a že zní: „*Juan Filloy je otec nové hispanoamerické literatury.*“³⁰ Alfonso Reyes, jakožto brilantní stylist, kterého si tolik považoval Borges, jakožto jeden z klíčových latinskoamerických esejtů a spisovatelů, představuje mimořádnou autoritu. Pokud Reyes skutečně ve Filloyovi zahlédl průkopníka, mimořádného spisovatele, rezonoval v něm snad zvláště Filloyův mimořádný smysl pro styl, strukturu, proporci a také jeho ohromná jazyková, filologická a literární erudice. To jsou rovněž vlastnosti, které s Filloyem tento Mexičan sdílí. A ovšem, těžko si lze představit lepšího mluvčího pro opomíjeného génia, než Alfonsa Reyese; jeho autorita se tak stává jakousi zárukou nesporné hodnoty díla, které není čteno.

Dvě zmínky, které existují o Juanu Filloyovi v díle Julia Cortázara, jsou pro interpretaci snad ještě plodnější. Jednou je pasáž z *Rayuely*:

La cloche, le clochard, la clocharde, clocharder. Pero si hasta han presentado una tesis en la Sorbona sobre la psicología de los clochards. Puede ser dijo Oliveira. Pero no tienen ningún Juan Filloy que les escriba *Caterva*. ¿Qué será de Filloy, che? Naturalmente la Maga no podía saberlo, empezando porque ignoraba su existencia. Hubo que explicarle por qué Filloy, por qué *Caterva*.

(„La cloche, le clochard, la clocharde, clocharder. Ale vždyť na Sorbonně dokonce někdo obhajoval disertaci o psychologii clochardů.“ „To je možné,“ řekl Oliveira. „Ale nemají žádného Juana Filloye, aby jim napsal *Tlupu*. Co se asi s Filloyem stalo, nevíš?“ Bosorka to samozřejmě vědet nemohla už proto, že o žádném Filloyovi neměla ani potuchy. Musel jí vysvětlit, proč právě Filloy a proč *Tlupa*.)³¹

Cristina Múgicová považuje tuto zmínku za ukázkou Filloye jako jednoho z portrétistů argentinské identity, kreolské a univerzální zároveň. Je zde však možno vidět ještě jinou věc. Filloy je zmíněn jedním dechem s románem *Caterva*, který popisuje cestu sedmi vyděděnců, „linyeras“, do vnitrozemí Argentiny, cestu „za ideálem těch druhých“.³² Jedná se o osoby padlé, vzdělané sice, ale žijící na okraji společnosti, podobně jako pařížští *clochardes*. Ukazuje tak Filloye jako autora, který se zajímá o marginalizované osoby a témata, zároveň jako autora národního. Obojím Filloy v jistém smyslu byl, avšak kontrastnost a perspektivismus jeho děl zamezuje jakémukoli dogmatismu v těchto otázkách.

Podruhé zmiňuje Cortázar Filloye ve své knize *Cesta kolem dne v osmdesáti světech (La vuelta al día en ochenta mundos)*. Tento jeho citát použiji jako východisko k stručné reflexi nad Filloyovou komikou, zde jej však mohu opět interpretovat jako kód v rámci mýtu: „*Humor je ,all pervading‘*

30 „Juan Filloy es el progenitor de la nueva literatura hispanoamericana.“

31 Cortázar, Julio. *Rayuela*. Madrid, Allca XX (Colección Archivos), 1996. Str. 382. Český překlad Cortázar, Julio. *Nebe, peklo, ráj*. Přeložil Ivan Medek. Praha: Mladá fronta 2001, s. 491.

32 Juan Filloy: *Caterva*. Madrid: Siruela, 2004, s. 6.

anebo není, což vřdycky věděli Juan Filloy, Shakespeare a Max Ernst.“³³ Humor je pro Cortázara v této větě zosobněn mimo jiné Juanem Filloyem, navíc humor vše prostupující, humor jako životní postoj. Připomeňme si parodický ráz celého Filloyova díla, na který se zaměřuje Pérez Múgicová. Humor, komika není tedy u Filloye cosi dílčího, je to základní vlastnost, vztah ke světu. Luisa Valenzuela nazývá Filloye posledním žoviálním spisovatelem, v doslovném, etymologickém smyslu: „*Německý filosof Peter Sloterdijk lituje, že se vytratila žoviálnost, ten stav duše, jenž pochází přímo od Jupitera, Jova, patrona filosofů, vlastnost otce bohů, která je dnes moderním lidem nedostupná*‘. *Nám argentincům právě zemřel poslední žoviální člověk, Juan Filloy.*“³⁴ Krom toho, že je Filloy v Cortázarově citátu přímo ztotožňován s humorem, což je vsutku přiléhavé, stojí za pozornost společnost, v níž se ocitá: surrealistický výtvarník a renesanční dramatik. Syrová, zvířecí tělesnost na jedné straně a drama řeči, drama slova, forma, myšlenka, na straně druhé. Lze říci, že Juan Filloy se nachází v souběhu těchto dvou rovin. Čtení mýtu jako kódu tak poskytuje nejen hlubší porozumění vztahu mezi mýtem a dílem, ale také inspirativní hypotézy.

Nepřehlédnutelným faktem je rozsáhlost celkové tvorby Juana Filloye, která se též zhusta zmiňuje. Celkový rozsah ani složení díla není známo, avšak i to, co známo je, ukazuje na velmi plodného autora. Ovšem, dožil se mimořádného věku, avšak to můžeme prozatím nechat stranou, protože je možno vzpomenout třeba Ernesta Sábata, spisovatele, který se dožil téměř stejného věku a jehož dílo je poměrně skromné; plodnost není pouhý důsledek dlouhověkosti, je to podstatná Filloyova vlastnost. Plodnost nás zajímá ze dvou důvodů.

Za první, až chorobný étos soutěživosti, který opět odkazuje interpretaci Filloye jako dědice Starého Řecka. Nejenže Filloy napsal 896 sonetů (14 sérií po 14 sonetech), ale upozornil ještě na to, že je druhým neplodnějším autorem sonetů ve španělské literatuře hned po Lope de Vegovi. Podobný přístup měl i ke své zálibě v palindromech, taktéž nezapomněl zdůraznit, že je jakýmsi průkopníkem, rekordmanem, přelomovým zjevem. Přidáme-li k tomu již zmíněnou lásku k formě, proporci, zdraví a tělesnosti, můžeme Filloye skutečně vnímat mimo jiné jako (jistě do velké míry sebestylizovaného) dědice starořecké mentality a kultury.³⁵

Filloyova plodnost je však důležitá ještě z jednoho hlediska, ukazuje nám jej jako spisovatele

33 Julio Cortázar. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid: España Editores 2007. Svazek první, str. 58: „El humor es 'all pervading' o no es, como siempre lo supieron Juan Filloy, Shakespeare y Max Ernst.“

34 Luisa Valenzuela. „Filloy, el último de los joviales“. *La Nación* (Argentina), 06/08/00: „El filósofo alemán Peter Sloterdijk lamenta la pérdida de la jovialidad, "ese estado del alma que viene directamente de Júpiter, Jove, patrón de los filósofos, una cualidad del padre de los dioses hoy inaccesible a los modernos". A los argentinos se nos acaba de morir el último de los joviales, Juan Filloy.“

35 Walter Burkert uvádí *agon* (zápolení, svár, soutěživost) jako jednu z základních charakteristik řecké mentality a kultury. Filloy často zmiňuje své výkony a dosažené cíle, některé vešly i do mýtu, jako například jeho zdatnost v plavání.

zcela oddaného své vášni.³⁶ Juan Filloy není muž, jenž se s literaturou setkal, zasáhl do ní, avšak nežil jí – takovým tvůrcem byl například Juan Rulfo – byl na ní závislý, žil jí. Filloyovo psaní je podle mého názoru mnohem více *knižní*, než se on sám snažil zdůrazňovat.³⁷ V okamžiku, kdy chceme posuzovat autora i jeho dílo, je toto uvědomění nanejvýš důležité. Filloy psal celý život, každý den, a literatura byla jeho hlavní útěchou, knihy jeho hlavním zdrojem inspirace, už jen proto, že žil v poměrně malém městě, a ačkoli tvrdil, že byl v kontaktu s životem v Buenos Aires, muselo jít hlavně o kontakt zprostředkovaný.

2. Filloy spisovatel

2.1. Filloyův kontext, Filloyovi (literární) současníci a předchůdci³⁸

Při snaze zasadit Filloye do literárního kontextu jeho doby je především třeba mít na paměti, že jej nelze odvozovat pouze ze španělsky psané literatury. Ačkoliv každý velký spisovatel čerpá z celé světové literatury, každý je také vázán převážně na literární tradici svého rodného jazyka. Proto je velmi důležité mít na paměti, že Juan Filloy byl bilingvní a jeho literatura je velmi silně prosycena francouzskou tradicí. Jeho literatura je stejně tak francouzská jako španělská a latinskoamerická, Filloy je napůl francouzský spisovatel, podobně jako je Borges napůl spisovatel anglický, respektive irský.

Juan Filloy začal publikovat ve třicátých letech; v době, kdy vychází první díla Juana Filloye, se argentinská, respektive latinskoamerická narativní próza nachází stále ještě před svým největším rozkvětem. *Op Oloop*, román, na který se později zaměřím, je autorovým druhým románem, avšak již čtvrtou knihou, předchází jí soubor cestopisných mikropovídok *Periplo* a sbírka básní *Balumba*.

V **Argentíně** je narativních vzorů poměrně málo a navíc se omezují na politická témata, jako *El Matadero* Estebana Echeverría či *Amalia* José Mármola, politický moment nalezneme i v první Filloyově próze, avšak v *Opu Oloopovi* zcela chybí. Osamělou, avšak významnou postavou argentinské prózy je Eugenio Cambaceres, jehož naturalistické romány, především *Sin Rumbo*, dosahují vysoké

36 Pedro Luís Barcia píše: „Umístil celý svůj život do stínu věty Plinia mladšího, kterou zvolil jako epigraf pro jednu ze svých klíčových knih, *Sagesse*: ‚Gaudium mihi est solatium in litteris‘, to znamená: ‚Má radost spočívá v útěše literaturou‘ To mu zajistilo radostnou plodnost.“ („Él puso toda su vida a la sombra de la frase de Plinio el Joven, que eligió como epígrafe de *Sagesse*, uno de sus libros claves: «Gaudium mihi est solatium in litteris», es decir: «Mi gozo está en solazarme con las letras». Esto lo mantuvo jovialmente productivo.”) Barcia, Pedro Luis. „Caterva... en la narrativa de Juan Filloy“. Boletín de la Academia Argentina de Letras. Tomo LXV, N.º 257-258, julio-diciembre 2000. s. 274 – 286.

37 Když kritizuje Borgese, vyčítá mu, že v něm není soulož, ulice, špína; to vše u Filloye nalezneme, ale ve vysoce stylizované podobě. Je sice syrový a špinavý, ale je to syrovost a špína knižní, pečlivě vyčtená.

38 Držím se konvenčního, historického pojetí předchůdců.

úrovně, ačkoliv se v podstatě jedná o věrnou nápodobu Émila Zoly. To je podstatný moment, neboť Juan Filloy byl sice ideologicky neseadno zařaditelný, avšak prvky naturalismu, zvláště materialismus a popisnost, u něj můžeme najít, a to především v *Opu Oloopovi*, který je blízký naturalismu také tím, že hrdina se stává obětí jemu neznámých neovladatelných sil. Co se týče Filloyových současníků, ti nejvýznamnější přichází až ve čtyřicátých a padesátých letech. Borges se ve třicátých letech věnuje stále hlavně eseji a poezii, Cortázar je o celých dvacet let mladší a ještě vůbec nepublikuje. Někteří však přece stojí za zmínku. Na sklonku života se ve třicátých letech nachází dva zásadní tvůrci argentinské krátké prózy: Leopoldo Lugones a Horacio Quiroga. Lugones je pochopitelně významný rovněž jako básník, ale ani Lugones ani Quiroga nenapsali žádný román. Nelze opomenout rovněž Macedonia Fernández, který však příliš nepublikoval a jeho vliv tak spočíval především ve formování mladého Borgese. V roce 1926 vychází Güiraldesův *Don Segundo Sombra*, který je ale Filloyovi vzdálen jak svým romantizujícím, paternalistickým pojetím argentinského venkova, tak svým poměrně konvenčním jazykem. Pérez Múgicová z Filloyových současníků vyzdvihuje Roberta Arlta a Armanda Discépolu, především díky poetice grotesknosti, která spojuje všechny tři autory.³⁹ Filloyovým současníkem a autorem, který je s ním také občas spojován, je Oliverio Girondo, který v třicátých letech také již působil v Buenos Aires, kde mimo jiné tou dobou pobýval i Pablo Neruda či Federico García Lorca.

Pokud se podíváme na literaturu **celé Latinské Ameriky**, pak jsou dvacátá léta a začátek let třicátých v románu poznamenána národními náměty a zpracováním přírody, krajiny, například *Doña Bárbara* Rómula Gallegose, již zmíněný *Don Segundo Sombra*, *Vír José Eustasia Rivery*, *Huasipungo* Jorge Icazy, později na tato témata naváže *Širý nepřátelský svět* Ciro Alegrí a další. Rok před *Opem Oloopem* vychází také první próza Aleja Carpentiera, *Écue-Yamba-Ó*, která je charakteristická snahou o ztvárnění svébytnosti a sensuálnosti kubánské, respektive latinskoamerické skutečnosti.⁴⁰

Co se týče uměleckého ovzduší na celém kontinentě, třicátá léta jsou i tam již silně poznamenána duchem evropských avantgard, především surrealismu, dadaismu, expresionismu, kreacionismu a kubismu. Dokládá to i vydání tří zásadních básnických sbírek latinskoamerické literatury, *Trilce*⁴¹, *Residencia en la tierra* a *Altazor*. V nich se ztvárňují myšlenky, které jsou důležité i pro Filloye: odmítnutí mimetického pojetí umění, posun k ztvárňování idejí, struktur, dehumanizace umění, kterou konceptualizoval Ortega y Gasset, důraz na tělesnost, zpravidla v její pokleslé, rozkladné podobě,

39 Tamtéž, s. 10.

40 Jiménez Noguerol, Francisca. Skripta k předmětu *Literatura hispanoamericana del siglo XX*. Universidad de Salamanca.

41 I když *Trilce* vychází již roku 1922 a v mnohém avantgardy předchází.

elitářství, estétství, zájem o iracionalitu a ludický aspekt umění.

Zejména pro román *Op Oloop* je pak důležitý ještě jeden rys myšlenkové atmosféry **počátku století na Západě**. Na mnoha úrovních, v mnohých pojetích a provedeních se probírá myšlenka racionality, jejího dosahu, jejích limitů, nástrah a navazující kritika pozitivistické vědeckosti.

Na poli filosofie probíhá tato debata již od závěru devatenáctého století, rozvíjí se hlavně na základě fenomenologické filosofie Edmunda Husserla a jeho snahy nalézt cestu zpět k věcem, bez zkreslujícího, zprostředkujícího mezičlánku předběžných konceptů. Věda, která měla svět odkrývat je kritizována kvůli pravému opaku, svět zastiňuje a deformuje. Z abstraktního, matematizujícího myšlení, z myšlení odkázaného na konstrukty je třeba se vrátit do přirozeného světa a vnímat věci tak, jak se ukazují.

Na Husserla navazuje Martin Heidegger, avšak vytváří své vlastní pojetí, které je mimo jiné důležité svým existencialistickým akcentem, souvislostí filosofie a autentického převzetí vlastního života jakožto jedinečného.

Jisté styčné body můžeme nalézt také ve filosofii Friedricha Nietzscheho; ten se nezaměřuje na kritiku rozumu, ale na kritiku metafyziky. Důsledky tohoto postupu jsou však v některých ohledech příbuzné. Prohlášením metafyzických, abstraktních pojmů za odvozeniny, vzniklé, vytvořené konstrukty, (které falšují a zkreslují lidskou existenci, protože ji podřizují abstraktním měřítkům a pomíjejí její jedinečnost) se i u Nietzscheho pozornost obrací k jednotlivému, k osobní morálce a zodpovědnosti, k sebetvorbě, k jedinečnému existenciálnímu rozměru každého života, k hmotné, smysly vnímané skutečnosti.

Příbuzný a pro mou práci zvláště důležitý moment se nachází ve filosofii Hénriho Bergsona, který rovněž kritizuje uplatňování vědeckých kritérií vybudovaných ve fyzice a přírodních vědách na člověka a lidskou existenci, konkrétně ve vztahu prostoru a času, hmoty a duše. Aplikací měřitelných, standardizovaných jednotek geometrického prostoru na lidskou duši nám podle Bergsona uniká její jedinečný způsob existence: trvání, *durée*. To je charakteristické svou nedělitelností na jednotlivé části, žádný okamžik není možno izolovat jako abstraktní jednotku, každý okamžik v sobě nese cosi z toho, co mu předcházelo, a již také obsahuje něco z toho, co má teprve přijít. Člověk a jeho existence proto nemohou být pojímáni jako hmota, matematicko-geometricky, takový přístup znamená vždy falšování. Geometrický čas hodin neodpovídá žité zkušenosti, je to abstraktní, vytvořený konstrukt, který slouží, funguje, ale neukazuje, jak věci jsou.

Tyto myšlenky se zdaleka neomezují jen na filosofii, jsou živé rovněž v sociologii, především

v myšlení Maxe Webera a Vilfreda Pareta. Max Weber hovoří o sociálním jednání jako o takovém, které je orientováno na smysl. Na tomto základě rozlišuje takzvané ideální typy jednání, mezi kterými jsou zvláště důležité dva: jednání hodnotově racionální a jednání instrumentálně racionální. Ve svém myšlení reflektuje rizika převážení instrumentální racionality, charakteristické pro moderní společnost, navazující na osvícenecké dědictví, ze kterého pochází přírodní věda, ideu pokroku, primát rozumu v pojetí člověka. Vilfredo Pareto ve své teorii jednání hovoří o takzvaných reziduích, to jest o všem, co determinuje jednání, pokud si odmyslíme racionální důvody. Opět je zde patrné rostoucí uvědomění, že člověka nelze zcela postihnout skrze rozum, a z toho plynoucí snaha prozkoumat iracionální kořeny jednání.

Konečně nelze opomenout dílo Sigmunda Freuda, který rovněž obrátil svou pozornost k iracionálním kořenům lidského chování, především k sexualitě a agresivitě, a hlásal jejich absolutní přednost před jakoukoli jinou silou v člověku. I v jeho pojetí je tedy člověk především iracionální bytost. Jeho dílo mimo jiné obnovilo zájem o lidské sny (Freudovo přelomové dílo na toto téma vychází roku 1900) a o vtip; mezi těmito dvěma „produkty nevědomí“ navíc viděl mnoho příbuzností. V neposlední řadě je třeba přičíst Freudovi docenění významu vyprávění, neboť jeho terapeutická metoda byla v podstatě terapie vyprávěním. Výše zmíněné avantgardy samozřejmě navazují na mnohé z Freudových myšlenek i z myšlenek ostatních zmíněných filosofů a myslitelů; především surrealismus, který vzkvétá v Paříži v dvacátých letech dvacátého století a krom svého obratu k iracionalitě zpětně vytváří celý kánon literatury, kterou si volí jako své předchůdce, od Rabelaise až po devatenácté století: Markýz de Sade, Alfred Jarry, Lautreamont, Rimbaud, Raymond Roussel.

Zde se nám na mnoha velmi zběžně načrtnutých myšlenkových koncepcích ukazuje jen těžko uchopitelný směr, myšlenkové ovzduší, které panovalo na počátku dvacátého století ve filosofii, sociologii i v umění, typické zpochybněním racionality, obratem ke konkrétnímu, živelnému, smyslovému, snaha varovat před slabými místy racionalistického světonázoru a snaha obrátit se k tomu, co je v člověku krom rozumu a pochopit to: pudy, tělo, smysly, smysl, hmota, jedinečné, přirozený, žitý čas.

Ve světle těchto myšlenek je podle mého názoru možno číst román *Op Oloop*, přes všechny jeho zvláštnosti, jazykové, formální i žánrové, jako myšlenkově velmi typický pro svou dobu. Pokládá tutéž otázku v podobě hlavní postavy, tedy pokládá tutéž otázku *románově*. Dokonce je možno říci, že je v tomto ohledu již časově dosti pozdní, protože většina myslitelů, o kterých byla řeč výše, byla nejméně o generaci starší než Juan Filloy. Nicméně jejich myšlenky ještě dlouho rezonovaly celou

západní společností a získaly novou aktuálnost v souvislosti s událostmi druhé světové války.

Nyní se pokusím krátce zamyslet nad skutečnými **zdroji** Filloyovy poetiky. Je skutečně zajímavé začít se do románu *Op Oloop* s ohledem na autory a díla, na něž se odkazuje. V nepřeberné zmeti jmen a citátů, které dílo obsahuje, je zprvu obtížné se zorientovat, nicméně po určité době je možno všimnout si dvou center, ke kterým zdroje náleží. Tím prvním je antika, tím druhým devatenácté století. Z antiky si Juan Filloy odnáší především důraz na čistotu formy a rétorickou vybroušenost. Ačkoli ve svých dílech často experimentuje, forma a jazyk zůstávají vždy přísné, jasné a složité strukturované. Z antiky však nečerpá pouze ideje, ale také slova. Značná část jeho neobvyklého slovníku sestává z latinismů či na latině založených novotvarů a objevuje se rovněž dost výrazů přejatých z řečtiny, často v nepozměněném pravopisu, což patrně souvisí s Filloyovou snahou o přesnost, s jeho vědomím svébytnosti každého slova a každého jazyka, s jeho důrazem na etymologii.

Devatenácté století je pochopitelně pro Filloye zásadní, neboť je mu časově nejbližší. Giardinelli se zmiňuje o autorech, které Filloy upřednostňoval:

Filloy obdivoval Lugonesovu poezii, nezajímal ho Roberto Arlt, nedůvěřoval Macedoniovovi [Fernándezovi] a vždy si více vážil Bioy Casarese než Borgese, o kterém řekl, že „píše dost dobře, ale schází v něm obyčejný život... U Borgese není soulož, není krev“. Jeho oblíbení spisovatelé mezi básníky byli John Donne, Baudelaire, Valéry, Lugones a Neruda. Z vypravěčů pak Karl Joris Huysmans, Marcel Schwob, Ramón del Valle Inclán, Rafael Pérez de Ayala, Horacio Quiroga, Juan Rulfo a Alejo Carpentier. Přátelil se s Miguelem Ángelem Asturiasem a Nicolásem Guillénem. Ti jej navštívili v jeho domě v Río Cuarto a spolu s Guillénem se v roce 1951 na Kubě seznámil s Ernestem Hemingwayem.⁴²

Když si v tomto výčtu všimneme tvůrců z devatenáctého století, zaujme především Baudelaire a Huysmans. Estetika ošklivosti, zla, kacírství, stejně jako estétství a obrat k soukromým požitkům jsou pro Filloye zásadní esteticky, ale i v jeho vlastním chování. Obecně je možno říci, že se devatenácté

42 Giardinelli, Mempo: *Don Juan de las siete letras*, s. 3: „Filloy admiraba la poesía de Lugones, no le interesaba Roberto Arlt, desconfiaba de Macedonio y apreciò siempre más a Bioy Casares que a Borges, de quien llegó a decir que “escribía bastante bien, pero le faltaba calle... En Borges no hay coito, no hay sangre”. Sus escritores preferidos eran John Donne, Baudelaire, Valéry, Lugones y Neruda, entre los poetas. Y como narradores: Karl Joris Huysmans, Marcel Schwob, Ramón del Valle Inclán, Rafael Pérez de Ayala, Horacio Quiroga, Juan Rulfo y Alejo Carpentier. Fue amigo de Miguel Angel Asturias y Nicolás Guillén. Los dos lo visitaron en su casa de Río Cuarto, y con Guillén, en 1951, conoció en Cuba a Ernest Hemingway. “

století objevuje u Filloye v obou svých kontrastních stránkách. Cítit je jednak vliv pozitivismu, tedy analytického přístupu ke světu, spoléhání na fakta a jejich kauzální spojitosti. Na druhé straně je rovněž znát romantický patos, estétství, exaltovanost – byť často parodická – a sentiment.

2.2. Filloyova stylistika a jazyk: Latinskoamerická baroknost avant la lettre?

Zastavme se nyní u Filloyova stylu, u jeho jazyka. Právě v jejich komplikovanosti spočívá jeden z důvodů autorovy nesnadné stravitelnosti. Filloy je autor výsostně barokní; barokní ve smyslu nikoli historickém, nýbrž ve smyslu jistých obecných rysů, baroko je v tomto pojetí spíše duchovním a duševním laděním, které se projevuje obrazností, kontrastem, košatostí, důrazem na tělesnost a smyslovost, patosem a míšením vysokého a nízkého. Vzhledem k zaměření práce budu uvádět příklady převážně z románu *Op Oloop*, avšak tu a tam i z jiných děl. V dostupné literatuře není rozboru jazyka věnováno mnoho prostoru, mnohem častěji se hovoří o tématech, poetice či zdrojích, přitom podle mého názoru je právě jazyk u Filloye snad to nejzajímavější, navíc je natolik specifický, svébytný, že je okamžitě rozpoznatelný.

2.2.1. Principy

2.2.1.1. Kontrast

Prvním a zásadním prvkem je kontrast. Podle Stelly Maris Colombové,⁴³ kontrast je jedním ze základních principů celé Filloyovy poetiky a týká se jak jazyka, tak myšlení i kompozice. V této části se však soustředím na jeho jazykovou stránku.

2.2.1.2. Řád

Řád je rovněž podstatným prvkem Filloyovy prózy. Jeho jazyk je jasně organizovaný, řád je udržován jak členěním textu, tak opakovacími figurami. Texty jeho děl pak mají jakousi architektonickou sošnost, nejsou to texty vychrlené v inspirativním vytržení, spíše texty vystavěné pečlivým konstruktérem. Řád, stylistický rozvrh, sebeovládání, jsou podstatnými rysy Filloyova psaní.

2.2.1.3. Jasnost

Z předchozího vyplývá i jasnost, srozumitelnost, která je Filloyovým ideálem. Mystifikace čtenáře, stírání hranic mezi snem a realitou a jednotlivými diskurzy, nic z toho mu není vlastní. Colombová to připisuje i jeho odporu k uměleckým avantgardám první poloviny dvacátého století a můžeme v tom zahlédnout také úzkou vazbu na estetiku století devatenáctého. Jasnost a srozumitelnost se týká rovněž

⁴³ *Libertad de Palabra*. Str 30.

děje: není obvykle co domýšlet ani o čem pochybovat. To, co se odehrálo, je podáno vyčerpávajícím způsobem a ve své celistvosti. Moment neurčitosti vnáší do jeho psaní jednak dialogy (viz dále) a jednak, poněkud paradoxně, další jeho autorská zásada: **přesnost**.

Filloy chtěl vyjádřit vše adekvátně, každé skutečnosti přiřadit ten správný výraz, vyjádřit se celkově, završeně. To jej vedlo například právě k mimořádně široké slovní zásobě; zastával totiž názor, že jazyka je třeba využívat v jeho plné šíři, aby bylo možno vystihnout i plnou šíři skutečnosti. Tato důvěra v jazyk je jeden z rysů, které již dnes působí poněkud zastarale, avšak právě mimořádně široké lexikum je jedním z největších problémů při četbě jeho textů a podstatně ztěžuje jakoukoli nereflektující četbu. Text byl zkonstruován, vystaven, a proto musí být pečlivě rozebrán, aby bylo možno jej pochopit. Snaha o přesnost se tak často dostává do konfliktu se snahou o jasnost.

Podstatu Filloyova tvůrčího světonázoru, která do jisté míry spojuje všechny tři tendence, jež jsem dosud zmínil, velmi přesně vystihuje Stella Maris Colombová:

[U]spořádat chaos (...), postavit proti jeho vrozené povaze principy spojené s řádem, rovnováhou, stabilitou, jistotou, průhledností, jednotou. Mezi těmito strategiemi je nejviditelnější volba názvu, který kromě toho kromě označené charakteristiky, splňuje podmínku návodnosti, není nikdy matoucí, obvyčejně je jeho sedm písmen zhuštěným označením nějakého prvku, jenž má v textu zásadní význam (...). Je možno říci, že většina jeho knih přináší všeobjímající vizi té části skutečnosti, na níž se soustředí. To se ukazuje jak v tendenci k celistvému ztvárnění určité zkušenosti nebo události, životní dráhy, problematiky, tak ve vyčerpávajícím způsobu jakým jsou pojednány četné vlastnosti textu. Způsobem, který odkazuje k témuž úsilí o celistvost, které můžeme zahlédnout rovněž například v poctivé výstavbě románových postav, v detailní povaze, kterou obvyčejně vykazují popisy, v tendenci ke shromažďování údajů a argumentů s cílem potvrdit nějakou myšlenku atd.⁴⁴

2.2.2. Řeč

Jak se ale tyto obecné vlastnosti Filloyovy řeči konkrétně manifestují v jeho textech? Na rovině diskurzu jsou to nejružnější podoby repetice, zrcadlení. Text se neustále rozdvouje, opakuje, ale zároveň variuje, zrcadlí se věty, témata, struktury. Jednou z nejčastěji přítomných figur je *anafora*.

44 *Libertad de Palabra*, s. 14: [O]rdenar el caos (...), oponiendo a su ínsita condición principios connotadores de orden, equilibrio, estabilidad, certeza, diafanidad, unidad. La más evidente de esas estrategias es la elección de un título que, además de la característica señalada, cumple con la condición de resultar orientador, nunca engañoso: generalmente condensan en sus siete letras la designación de algún elemento de importancia axial en el texto (...) Puede decirse que la mayoría [de sus libros] comporta una visión omniabarcadora de la porción de realidad focalizada en cada caso. Esto se pone de manifiesto tanto en la tendencia a plasmar con sentido totalizador una experiencia, un acontecimiento, una trayectoria vital, una problemática, cuanto en la exhaustividad que revela el tratamiento conferido a numerosos aspectos textuales, connotadora de idéntico afán de completud, como el que permiten entrever, por ejemplo, la sólida construcción de los personajes novelísticos, el cariz pormenorizado que suelen presentar las descripciones, la tendencia a la acumulación de datos y argumentos con la finalidad de convalidar alguna idea etc.”

Téměř neustále se objevují řetězce vět nebo slovních spojení v anaforickém vztahu, což dodává textu dramatickosti a spád, zároveň také silně orální (avšak někdy spíše rétorický) charakter. Anafora má ještě jednu zásadní funkci, totiž právě dodávat textu řád, viditelnou strukturu, pevnou formu, která je u Filloye zásadní. Anafory pak často rozvíjí se zřetěženými metaforami.

Všudypřítomným prvkem, spjatým s anaforou a kontrastem, je *paralelismus*. Zvláště vypravěč v *Opu Oloopovi*, ale také v jiných dílech (*Caterva*, *La Purga*, *Periplo*) využívá stejné větné stavby k mnohdy dlouhým sériím kontrastů idejí.⁴⁵

Anafora má u Filloye ale hlubší využití, než jen řečnické ozvláštnění a posílení patosu, jakési básnické crescendo, téma s variacemi. Anafora je spjata s Filloyovým (a rovněž Oloopovým) sklonem k encyklopedičnosti a řádu, snaze vnést systém do chaosu. Anafory totiž často nabývají podoby seznamů, jakýchsi filologických rešerší na rozličná témata. Dramatickosti anafory je pak spojena s encyklopedickým záměrem a úsilím o řád a strukturu. Exemplární nejen v tomto ohledu je (pro téma románu navíc klíčová) pasáž o náhodě a způsobech, jak ji ovládnout rozumem:

Cuando se ha perdido „sistemáticamente“ en todos los casinos del mundo, a base de procedimientos infalibles para ganar; **cuando** se han consumido miles de insomnios siguiendo el postulado de Napoleón: “Le calcul vaincra le jeu“; **cuando** se ha estado quince años subscripto a La Revue de Montecarlo para inferir de las permanencias auténticas de la ruleta, la probabilidad de las probabilidades del albur; **cuando** se han deglutido „Los 654 métodos del tahúr perfecto“, para compulsar su eficiencia, desde el sistema de Marigny – de lógica irrefutable – a las predicciones de „Madame Cassandre, Voyante“ - de comprobación aleatoria -; **cuando** se ha apostado según las teorías de Theo d'Alost, d'Allembert, de Gastón Vesillier, del profesor Alyett y del mandarín Ching-Ling-Wu, y se ha perdido de todos modos el tiempo, la plata y la paciencia (...) se llega a la conclusión irrefragable de que el azar es inaprensible, como una anguila en los dedos de un niño.⁴⁶

(Když někdo „systematicky“ prohraje ve všech kasínech na světě na základě neomylných návodů na výhru; když někdo ztratí tisíce probdělých nocí následováním Napoleonova postulátu: „Le calcul vaincra le jeu“, když je někdo patnáct let předplatitelem Revue de Montecarlo, aby odvodil opravdové konstanty rulety, pravděpodobnosti pravděpodobností náhody; když někdo spořádal „654 metod dokonalého hráče“, aby ověřil jejich efektivnost, od Marignyho systému – jehož logika je nesporná – až po předpovědi „Madamee Cassandre, Voyante“ – jejichž ověření je věci náhody -; když někdo sázel na základě teorií Thea d'Alosta, d'Allemberta, Gastona Vesilliera, profesora Alyetta a Číňana Ching-Ling-Wua, a pokaždé přišel o čas, peníze i trpělivost (...) dospěje k nevyhnutelnému závěru, že náhoda je neuchopitelná jako úhoř mezi prsty dítěte.)

45 Všechny tyto rysy spřížňují Filloye s velkou postavou španělského Zlatého věku, s Franciscem de Quevedo. Hlubší průzkum této spřížněnosti je však nad rámec mé práce.

46 Filloy, Juan. *Op Oloop*. Madrid: Siruela, 2006, s. 17.

Jazyk takto často nabývá podoby seznamů, katalogů, mnohdy se však objevují i seznamy čisté, pouze jako sled položek; například opulentní jídelní lístek na Oloopově banketu či seznam jeho milenek či velmi dlouhý seznam výtvarných avantgard v románu *La Purga*. Řád, snahu o organizovaný celek, systém a symetrii je možno vidět za všemi těmito prostředky. Avšak také si nelze nevšimnout, jak působí stylisticky. Opakování a pevná struktura dává Filloyově próze dramatický, hudební ráz a ve spojení se silnou obrazností ji často přibližuje rytmičnosti poezie. Seznam je jeden z prvků Filloyovy prózy, který je zcela univerzální, respektive archaizující. V literatuře nalezneme seznamy již od samého počátku, ať už jsou to biblické rodokmeny či slavný katalog achájského loďstva z druhé knihy *Íliady*.

Věty v podobě seznamů nejsou jediným prvkem, který vtiskává Filloyovu jazyku řád. Dalším jsou **dichotomie**. Velmi často, místo aby rozvíjel dlouhý seznam, proti sobě staví dva protikladné pojmy a z jejich kontrastu rozehrává celou větu či odstavec. Zajímavé je, že se často jedná o zásadní dichotomie Západu: *tělo-duše, realita-fikce, stasis-kinesis, člověk-svět*.

Občas však dichotomie neslouží jako záminka k rozpracování kontrastu, ale naopak k vytváření analogií, respektive komplexních metafor jako například v této pasáži o moři a instinktu:

El mar encrespado en las mareas arroja a la playa todo lo que no le es propio o no vive en él; cadáveres, resacas, restos de barcos destruidos por borrascas. El instinto hace lo mismo: arroja hacia el exterior del ser todo cuanto le impide ondular en los ritmos profundos de la materia.⁴⁷

(Moře zčeřené přílivem vyvrhuje na břeh vše, co mu není vlastní nebo v něm nežije; mrtvoly, usazeniny, zbytky lodí zničených ve vichřici. Instinkt dělá totéž: vyvrhuje ven z bytosti vše, co mu brání vlnit se v hlubokých rytmech hmoty.)

Podstatným rysem Filloyovy prózy je afirmace. Filloy říká, jak věci jsou. Litotés, eufemismus, circumloquio jsou mu cizí. Konstatování, přitakání, výklad, popis, tvrzení, to jsou módy jeho řeči. Jejich jádrem je jistota, síla. Jak vypravěči ve svých popisech, tak postavy v dialozích málokdy pochybují o sobě, málokdy vylučují možnosti, většinou zastávají pevné pozice. Pestrost této řeči dává pochopitelně mnohost těchto pozic, zvláště v dialozích. Nicméně povaha jednotlivých diskurzů zůstává táž. Afirmativní ráz řeči je znát už z některých častých začátků vět: „*Vždy když*“, „*Láska je...*“, „*Instinkt je vždy*“ etc. Na tvrzení úzce navazuje zdůvodnění, argument a příklad. Diskurz tak nabývá „vědecké“ povahy. Teze je zdůvodněna argumenty a podepřena důkazy. Afirmativnost se ještě

47 Tamtéž, s. 52.

upevňuje.

Jestliže převládá ve Filloyově textu afirmace, tvrzení, zdůvodňování, nečiní ho to ideologickým? Není takový román pouhá *novela de tesis*? Tak to rozhodně není a důvodem je klíčová součást snad všech Filloyových textů, právě dialog. Stella Maris Colombová⁴⁸ považuje za nevyhraněný i diskurs vypravěče, ale ten je nevyhraněný stylem či zaměřením, ne vyjadřovanými myšlenkami. Dialog relativizuje jednotlivé teze, staví je proti sobě a nikomu nedává navrch, prezentuje názory v jejich sváru, v průběhu sporu, nikoli jako vítězné na jedné straně a poražené na straně druhé. Je možno namítnout, že střídání dialogů a vypravěče⁴⁹ není přeci v románu ničím vzácným. To je jistě pravda, nicméně u Filloye se dialogy zaměřují na tytéž otázky jako vypravěčovy monology, povětšinou otázky etiky a estetiky: láska, pravda, manželství, literatura, válka atd. Jedná se tedy o zpracovávání stejných témat, nejprve vypravěčem a poté v dialogu, kde se relativizují. Právě v dialozích mnohdy spočívá interpretační prostor Filloyových textů, neboť tam dochází k nejasnosti, konfrontaci rovnocenných hledisek. Jednoznačnost a srozumitelnost na rovině děje je vyvážena ideovou rozostřeností a mnohostí na rovině dialogů. Tak tomu je v románu *Op Oloop*, kde je hlavním tématem láska, avšak zdaleka nejen tam. Rozsáhlé dialogy tvořící podstatnou část textu je možno nalézt rovněž v románu *Caterva*, *Aquende*, *Urumptá* nebo *La Purga*. První je dialogem vyděděnců na cestě po Argentinském vnitrozemí, druhé dvě jsou dialogy fiktivních postav na téma argentinské historie a kultury a poslední sestává z rozsáhlého rozhovoru mezi čelnými představiteli výtvarných avantgard dvacátého století. Ačkoli důraz je vždy na určité téma podle námětu díla, jádro zůstává stejné: umění a filosofie.

I na této rovině se tedy ukazuje princip kontrastu: Monologičnost, jednostrannost vypravěče je vyvažována relativismem dialogů. K dialogům ještě dvě poznámky: Jedná se vždy o dialogy v přímé řeči, což dává textu výraznou dramatičnost a zostřuje kontrast mezi vypravěčem a dialogem; dialog není obsažen v řeči vypravěče, je autonomní. Za druhé, obě části jsou odděleny ještě jiným způsobem. Tam, kde přichází ke slovu dialog, vypravěč ustupuje do pozadí a v některých případech dokonce zcela mizí a text přechází do čistého dialogu v přímé řeči: tak je tomu například v *telestetickém* rozhovoru mezi Opem Oloopem a Franziskou Hoerée nebo v románu *L'Ambigú*, který je v dialogu napsán celý.

2.2.3. Věta

Filloy vyniká také košatostí, členitostí věty, nežádka je souvětí shodné s odstavcem a je protkáno vloženými větami, reflexemi, vsuvkami, dodatky a komentáři, zde naopak převládá charakter řeči

48 *Libertad de palabra*, s. 25.

49 K vypravěči v *Opu Oloopovi* viz kap. 3.

psané.

K bujnosti, rozvětvenosti jazyka přispívá rovněž autorova štedrost ohledně adjektiv a adverbí. Často je bezmála každé podstatné jméno ve větě opatřeno adjektivem, což dosti znesnadňuje orientaci ve větě.

Na rovině jazyka je kontrast patrný už jen v rozsahu délky vět. Často na ploše jediné stránky přechází od složitě strukturovaných souvětí s mnoha vloženými větami až po holé, jednoslovné věty a konstatování:

Cuando se llevan compulsados y seriados desde la pubertad los fenómenos más importantes del universo y los actos fallidos más leves del ser, se puede afirmar con seriedad que el sistema que el sistema ha sido constreñido a su mínima expresión: vale decir endiosado a su mayor jerarquía metodológica; ¡porque la grandeza del método se revela en su soberanía sobre lo nimio! Salió. Naturalidad y distinción.⁵⁰

(Když někdo ověřuje a třídí již od puberty nejdůležitější jevy universa a nejlehčí chybné kroky bytosti, může s vážností potvrdit, že systém byl omezen až ke své minimální podobě: dá se říct zbožněn až k největší metodologické hierarchii, protože velkolepost metody se ukazuje v její vládě nad maličkostmi. Vyšel ven. Přirozenost a distingovanost.)

Celkově je věta typická přetížeností adjektivy, což nezřídka působí těžkopádně, Colombová hovoří o stylistických vráskách, stylistické pomačkanosti (*arrugas de estilo*).⁵¹ Pokud nemáme před sebou holou větu či pouhou apostrofu, téměř vždy můžeme zahlédnout vložené věty, závorky, vsuvky, to vše v souladu se snahou o přesnost, jasnost a úplnost, stylistické prostředky, které umožňují zpřesňovat, vyhýbat se dvojznačnosti či nejasnosti. Mnoho z toho, co jsem řekl o řeči platí i pro větu, kontrast, opakovací figury a rytmičnost se objevují na všech úrovních textu, od řeči, přes větu až po metaforu.

2.2.4. Slovo

Slovní zásoba je jeden z mála literárních rysů, který si našel cestu i do Filloyova mýtu. Lze se domnívat, že je to kvůli naprosté nepřehlédnutelnosti této autorovy vášně. V jeho dílech je možno nalézt mnoho velmi vzácných slov, ale není to v žádném případě pouhá okázalost. Filloyovi šlo o obohacování jazyka, protože se domníval, že:

[J]azyk představuje jediné cenné dědictví, které nám Španělé zanechali (...) a že tím pádem je třeba jej docenit, úkol kvůli jehož prospěchu neváhá postavit se rozpakům akademiků, které viní z chudoby současné kastilštiny. Proto jeho psaní přijímá nejen

⁵⁰ Filloy, Juan. *Op Oloop*, s. 11.

⁵¹ *Libertad de palabra*, s. 79.

zvýšený počet zřídka užívaných slov, ale rovněž novotvarů, barbarismů, argentinismů, vulgarizmů.⁵²

To, že využívá natolik širokou slovní zásobu, že jej někteří autoři doporučují číst se slovníkem při ruce,⁵³ nevysvětluje celý problém. Kromě toho, že ve Filloyově díle je prý podle jeho vlastních slov lexikálně přítomna celá současná španělština, jsou tu další dvě stránky problému: Filloy zaprvé velmi hojně přejímá slova či fráze ze všech cizích jazyků, které ovládal (francouzština, italština, angličtina, němčina, latina, řečtina) a i z některých jiných (turečtina, arabština, japonština), zadruhé často zachází do odborného jazyka práva, psychiatrie či kriminalistiky – oborů spjatých s jeho povoláním.

Když však pomineme *výstavbu* Filloyova jazyka, jakou má vlastnost, co jej charakterizuje?

Především je to jazyk vysoce obrazný. **Metafora** není pro Filloye jen jednou z mnoha figur, je to přímo základní způsob vyjadřování. Metaforický jazyk najdeme jak u postav, tak u vypravěče, ve všech rovinách řeči. Avšak když metafora, pak jaká? Jakého rázu je metaforika u Juana Filloye? Za prvé, metafory jsou velmi často zřetězené, rytmizované, zapojují se do výše zmíněných stavebných struktur; jeden obraz či jeden vztah se rozvíjí v několika variacích: „*El método ya consubstancializado que evita los respingos del espíritu y los corcovos de la carne.*“ (Již ustavená metoda, která dokáže zabránit záškubům ducha a vzpínání těla.)⁵⁴ Často se jedná o zvířecí či rostlinné nebo dokonce věcné charakteristiky přenesené na člověka. Člověk se v metafoře stává koněm, jeho pocity jsou pařáty, jež se jej zmocňují; co je však důležitější, metafora je hojně používána jakožto podepření myšlenky. Metafora je důkazem, diskurzivní a básnické myšlení se v ní spojuje. Tak je to u výše zmíněné pasáže o moři a instinktu, lásce a krvi.

Častým prvkem ve Filloyových textech je **etymologie**, a to jak u vypravěče, tak v řeči postav. Cristina Pérez Múgicová píše:

Jakožto syn své doby považuje Filloy slovo za základní složku literární tvorby a z psaní se tím stává neustálá reflexe jazyka. Proto také připisuje zvláštní důležitost historii každého slova a snaží se užívat je s absolutní přesností, v souladu s jeho původem a významovým vývojem.⁵⁵

52 *Libertad de palabra*, s. 21: „[L]a lengua constituye el único legado valioso que nos dejaron los españoles (...) y, complementariamente, de que cumple aquilatarla, tarea en beneficio de la cual no vacila en desafiar los escrúpulos academicistas, a los que responsabiliza, entre otros factores, de la pobreza del castellano actual. De ahí que su escritura acoja no sólo un elevado número de palabras de uso poco frecuente, sino también de neologismos, barbarismos, argentinismos, vulgarismos.“

53 Například jeho velký obdivovatel Mempo Giardinelli.

54 Filloy, Juan. *Op Oloop*, s. 11. Respingo i corcovo má co souvislost s koněm.

55 Pérez Múgica, Cristina. *Inspector de sótanos*, s. 378: „Como hijo de su tiempo, Filloy considera la palabra ingrediente básico de la creación literaria, convirtiendo la escritura en constante reflexión sobre el lenguaje. Por ello concede gran importancia a la historia de cada palabra y procura utilizarla con total propiedad, de acuerdo a su procedencia

Pérez Múgicová dále konstatuje, že etymologie je občas spojena s konkrétní postavou, která se k ní často uchyluje. Také si všímá, že etymologické reflexe mají často morálně subverzivní charakter či vedou ke komickému efektu, respektive stávají se z nich záminky ke slovním hříčkám. Zamýšlí se rovněž nad možnou spojitostí etymologie s Filloyovou zálibou v učenosti, ve vysoké kultuře. Ačkoli se témata jeho děl proměňovala, práce s jazykem, včetně etymologických exkursů, zůstala stejná.

Na další rovině se zde manifestuje vůle k přesnosti, preciznosti; zaujetí etymologií také dokládá solidnost a důležitost Filloyových znalostí antiky.

Je však možno rozumět této tendenci ještě jinak, totiž na základě toho, co je často výsledkem etymologických bádání. Lze si totiž povšimnout, že původní (nebo alespoň nejstarší potvrzený) význam slova byl mnohdy konkrétní, souvisel s nějakou hmatatelnou věcí či událostí.⁵⁶ Filloyova záliba v etymologii by pak byla v souladu s jeho tendencí k materialismu, ke konkrétnímu, k anekdotě. Etymologie jakožto bádání, které často i za abstraktními či běžnými slovy odhaluje malé příběhy, překvapivé metafory, každodennost nebo naopak výstřednost.

Etymologie rovněž zdůrazňuje Filloyův jednoznačně kladný vztah k tradici západního myšlení a kultury. Tradice neznamena mocnost nepřátelskou tvorbě, není to soupeř, ale cosi, k čemu spisovatel náleží. Mimo jiné i to jej staví do opozice k uměleckým avantgardám jeho doby. Dobrým příkladem je pasáž o etymologii slova *España* z knihy *Yo, yo y yo*:

En hebreo, España – Sepharad – significa tierra de conejos. Sepharad se romanizó en Sephana o Sepana. Por transposición, Sepana se convirtió en Espana y luego en España. ¿Estamos? Sépalo usted, que es antisemita, que su patria tiene nombre judaico.⁵⁷

(V hebrejštině, Španělsko – Sefarad – znamená králičí země. Sefarad se romanizovalo na Sefana nebo Sepana. Transpozicí se Sepana změnilo v Espana a později v España. „Jasně? Takže si uvědomte, jakožto antisemita, že vaše vlast má židovské jméno.“)

Filloy také s oblibou využívá **paronomásií**, což již souvisí s jeho zálibou v etymologii a hlubokým zakořeněním v antické literatuře a rovněž s častými slovními hříčkami. Paronomásie mohou také sloužit svižnosti dialogů (pro Filloye tak důležitých) a jejich živému, nepředvídatelnému vývoji, když se mluvčí přeslechnou či změni téma na základě zvukové podobnosti slov.

y evolución semántica.“

56 Viz například *trabajo*, které pochází z mučícího nástroje zvaného *tripolium*, který sestával ze tří dřevěných kúlů; známý je též původní význam slova *compañero* – ten, kdo se mnou sdílí chléb. Na tento rys etymologie upozorňuje Borges v *Ars poetica*.

57 Filloy, Juan: *Yo, yo y yo*. In *Libertad de palabra*, s. 236.

2.2.5. Vzhled

Pozoruhodná je rovněž vizuální stránka textu; Filloy totiž do sytosti využívá **typografických a interpunkčních** možností psané řeči: sazby, členění textu, vykřičníků, středníků, teček. Stella Maris Colombová typografii rozumí jako další stránce Filloyovy vůle k řádu, systému, přehlednosti:

Sklon včleňovat do svých románů fragmenty textů, které patří k odlišným oblastem komunikace (tisková oznámení, úmrtní oznámení, dopisy, katalogy, letáky, recenze): jejich uvedení vždy ukazuje vůli jasně vymezit diskurzivní hranice, jak je možno vidět na uspořádání textu (velmi často se nachází v rámečku) nebo na přiřazení rozlišující typografie.⁵⁸

Je pravda, že Filloy využívá typografie k odlišení jednotlivých diskurzů, kromě těch, které zmiňuje Maris Colombová, používá často kurzívu u vnitřních monologů a také u slov a citátů z cizích jazyků, hlavně z latiny, řečtiny, angličtiny a francouzštiny, někdy také k odlišení popisu od řeči postav; jednoznačně a přesně jsou také vždy odděleny kapitoly a odstavce, v textu se lze vždy snadno vizuálně orientovat. Ale tím se užití typografie u Filloye nevyčerpává. V jejím pestrém užívání je často cítit snaha o expresivnost, úsilí vystihnout přesněji, oč jde, využít schopnosti textu zachytit patos a exaltovanost; objevují se tečky, velké množství vykřičníků, otazníků, někdy i kapitálek, tučného písma či většího typu zpravidla ke zdůraznění promluvy určité postavy. Text tím nabývá výtvarných prvků, které přesahují rámec psaného jazyka a odkazují k intonaci, pauzám a modulaci mluvené řeči:

Důraz, hlasitost Filloy opakovaně znázorňuje podobně jako v tomto příkladu: „*¡Mentira! ¡Mentira! ¡MENTIRA!*“⁵⁹ Objevuje se dokonce zvláštní značení pro mlčení, respektive překvapené mlčení: ¡...!⁶⁰ Rovněž pauzy, přerývaná řeč se odráží v tečkách, jež oddělují věty, slova i slabiky:

Menosprecia los elogios.....Es una onda espicosa..... Afínate como un peñón en el oleaje..... Que se desfloque en espuma tu vanagloria.....No importa.....Siempre es preferible.... que tengas.... el musgo del.....en... si... mis... ma... mien... to..... a que..... como resaca..... lama vulgares playas..... tu..... va... ni... dad...⁶¹

(Pohrdej chválou.....Je to falešná vlna..... Zjemni se jako skalisko v příboji..... At' se tvá vychloubačnost rozpustí v pění.....Nezáleží na tom.....Vždy je lepší.... abys měl.... mech.....po... hrou... že... ní..... než aby..... jako zpětná vlna..... olizovala

58 *Libertad de palabra*, s. 25: [L]a propensión de incorporar en sus novelas fragmentos de discursos pertenecientes a diferentes esferas de comunicación (avisos clasificados, avisos fúnebres, cartas catálogos, afiches, reseñas): su inclusión siempre revela la voluntad por demarcar con claridad las fronteras discursivas, como lo prueban la disposición en el texto (muchas veces ocupan un espacio cuadrado) o la asignación de tipografía diferenciadora.

59 Filloy, Juan. *Op Oloop*, s. 58.

60 Tamtéž, s. 36.

61 Tamtéž, s. 133.

sprosté břehy..... tvá..... mar... ni... vost...)

Až absurdního vrcholu dosahuje toto využití interpunkce v jednom z prvních výbuchů Op Oloopova šílenství. Vypravěč to vzápětí reflektuje: „,¡Loco?! ¿Loco? Loco... «Loco.» ¡Loco! Loco. ¡Loco! «Loco.» Loco... ¿Loco? ¡¿Loco?!‘ *La palabra conoció todos los matices de la expresión.*“⁶² („,Blázen?! Blázen? Blázen... «Blázen.» Blázen! Blázen. Blázen! «Blázen» Blázen... Blázen? Blázen?!‘ *Slovo prošlo všemi výrazovými odstíny.*“)

2.2.6. Shrnutí

Jak můžeme vystihnout Filloyův jazyk? Co je jeho jádrem? Myslím, že je možné říci: Filloyův jazyk je neustálou snahou o co největší přesnost a plnost významu spojenou s řádem. Nebo jinak: Filloyův jazyk je mimořádně vyrovnaná protihra pevné struktury, proporcí, formy na jedné straně a živelnosti, tělesnosti, sensuálnosti na straně druhé. Ani jedno nemá navrch, jako by byl řád jeho prózy až příliš silný. Ale živelnost je rovněž mimořádná, je proto zapotřebí řádu, aby ji spoutal a dal jí směr. Na druhé straně, je zapotřebí živelnosti, aby dala řádu život, energii, jiskru. Myslím, že ve svých nejlepších momentech dosahuje Filloy obdivuhodné rovnováhy mezi těmito dvěma tendencemi.

2.3. Humor: pravda bosá až po krk

Komika u Juana Filloye je velmi komplexní a zasloužila by si rozsáhlé pojednání, pro které zde není místo. Pokusím se však nad ní alespoň velmi stručně zamyslet. Nejprve je třeba zastavit se u problému terminologie. Oblast teorie komiky je přinejlepším pestrá, přinejhorším chaotická. Aby bylo možno zorientovat se, je třeba přidržet se celistvé koncepce. Tu nabízí Boreckého *Teorie komiky*⁶³, která se pokouší nabídnout čitelné dělení pojmů. Komika je pro něj rodový pojem a zahrnuje pod sebe čtyři základní druhy: naivitu, ironii, humor a absurditu. Ačkoliv se jedná o inspirativní pojetí, nepostačí zcela a tak se kromě něj opřu o Bergsonovo a Bachtinovo pojetí komiky. U Bergsona vzniká komika v okamžiku zmrtnění živého, v okamžiku, kdy se v lidském chování projevují znaky mechaničnosti, automaticnosti, rigidity, protikladné bytostné nepředvídatelnosti a dynamičnosti lidského chování. To je pojetí, které se mimořádně dobře hodí k uchopení komiky (tragikomiky) *Opa Oloopa*. Bachtin rozvíjí svou teorii komiky v rámci práce o Rabelaisovi⁶⁴; jejím jádrem je moment míšení vysokého a nízkého, respektive snižování vysokého, nehybného, abstraktního, duchovního na tělesnou úroveň, ovšem

62 Tamtéž, s. 23. Tato série slov je z hlediska interpunkce řazena jako palindrom.

63 Borecký, Vladimír. *Teorie komiky*. Praha: Hynek 2000.

64 Bachtin, Michail Michajlovič: *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha, Argo 2007.

s ambivalentním nábojem současného ničení a obnovy. Domnívám se, že Filloy má s Rabelaisem mnoho společného, nicméně otázkou zůstává, zda je mu skutečně tak blízký, jak se může zdát při zběžném pohledu, či zda je jeho snižování spíše jednoznačná destrukce a ponížení. Cristina Pérez Múgicová ve své práci provádí velmi pečlivou a propracovanou analýzu grotesknosti u Filloye a opírá se přitom hlavně o Bachtinovu koncepci. Nepokládá si však vůbec otázku po povaze groteskna a soustřeďuje se hlavně na jeho formální stránku, neptá se již, zda je Filloy Rabelaisovi blízký dvěma rysy, které Bachtin nepřestává zdůrazňovat, totiž lidovostí a ambivalencí současného ničení a obnovy. Slábnutí těchto rysů (mimo jiné) konstatuje Bachtin při svém výkladu u pozdějších děl a hodnotí je jako degeneraci groteskní estetiky. Proto je třeba položit si tuto otázku i v případě Filloyově. Některé rysy jsou však bezesporu oběma společné, k těm bych se chtěl obrátit nyní.

Humor je jedním z živlů, které prostupují *celé* dílo Juana Filloye, je všudypřítomný, jak podotýká Julio Cortázar: „*El humor es 'all pervading' o no es, como siempre lo supieron Juan Filloy, Shakespeare y Max Ernst*”⁶⁵ („*Humor je 'all pervading' anebo není, což vždy věděl Juan Filloy, Shakespeare a Max Ernst.*“); nabývá takřka všech podob, které komika nabízí. Přesto je v něm pevné jádro a tím je hmota, tělesnost. Odtud i jeho spřízněnost s Rabelaisem, odmítání eufemismu, jak sám potvrzuje v rozhovoru s Anou Da Costa: „*Rabelais měl velký vliv proto, jak věci říkal, kvůli svému primitivnímu způsobu vyjadřování, a to jsem zdědil, zvláště v psaní románů. Rabelais byl mým velkým literárním učitelem. (...) Ta sans façon ve vyjadřování. V tom, že postrádá eufemismy, říká věci tak, jak jsou.*“⁶⁶

Filloyův humor často spočívá v ponížení vysokého na nízké, poukazem na hmotu, tělesnou stránku toho, o čem je řeč. Je to humor degradace, humor smyslovosti. Právě tento styl humoru byl snad jednou z příčin, proč byl Filloy ve své době tak málo čten. Pokud mluvíme o smyslovosti, je třeba být konkrétnější. Mezi smysly jsou v popředí opět ty, které se považují za nízké, hmat, chuť, čich. Zrak a sluch, duchovnější smysly, jsou spíše opomíjeny.

Dalším důležitým odstínem je kvalita tělesnosti. Filloyův humor neznamena pouze degradaci vysokého na nízkou smyslovost, ale také na její odpudivou stránku. Je-li řeč o čichu, je to zápach, smrad, je-li řeč o hmotě, je to špína, obézní či rachitické tělo. Humor také zapadá do celkového pojetí Filloyovy literatury jako transgrese, narušování řádu a korektnosti. Pravý humor vždy zpochybňuje, relativizuje, znejistňuje, zneuctňuje, vyjadřuje neochotu podříditi se, souhlasit.

65 Cortázar, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*.

66 Ana Da Costa, 2000: „Rabelais ha influido mucho por su forma de decir las cosas, su forma primitiva de decir las cosas, y eso yo lo he heredado, en la novelística sobre todo. Rabelais ha sido un gran maestro mío de letras. (...) La sans façon en decir las cosas ¿no? En la falta de eufemismo en decir las cosas, en decir las cosas como son.“

Fillovův humor má ještě jednu stránku, která je téměř všudypřítomná, je to důmyslná hra se zvukem i významem slov; v tomto ohledu je Filloy dědic Quevedův a Graciánův a jeho humor a jeho styl obecně prozrazuje vliv konceptismu.

Fillovova komika (alespoň v *Opu Oloopovi*) je tedy možno zkusmo charakterizovat s využitím tří zmíněných koncepcí. V rámci Boreckého pojetí se jedná převážně o ironii, a to velmi subtilní, hranice vážnosti jsou vždy velmi nejasné; absurdita vysvítá hlavně v okamžicích Oloopova šílenství. Snižování abstraktního, vznešeného na tělesnou úroveň se pak snoubí s využitím komického rozměru mechaničnosti, tak jak jej popisuje Bergson. Nejpodstatnějším znakem je však celkovost, všudypřítomnost komiky.

3. Op Oloop – interpretace: román rozpadu rozumu

Nada tan pertinaz, aguerrido y agotante como el afán elucidatorio. Quien lo ejerce es capaz de desatar todos los nudos de un tapiz, haciendo desaparecer el tapiz, por cierto. De ahí un corolario irrefragable: toda interpretación exhaustiva de la creación científica o literaria es un delito de lesa cultura. **Juan Filloy**⁶⁷

(Nic není tak tvrdohlavé, statečné a vyčerpávající jako úsilí o výklad. Kdo je podniká, je schopen rozplést všechny uzlíky tapiserie, čímž samozřejmě zmizí i tapiserie samotná. Z toho vyplývá nesporný závěr: veškerá vyčerpávající interpretace vědecké či literární tvorby je zločin poškozené kultury.)

Op Oloop byl napsán v roce 1934 a byl autorovým druhým románem⁶⁸, ale celkem čtvrtým dílem, krom prvního románu *¡Estafen!* (1931) vydal totiž ještě cestopis *Periplo* (1930) a sbírku poezie *Balumba* (1932). Hlavní postavou románu je Optimus Oloop, argentinský statistik finského původu, který žije v Buenos Aires. Vede život přísně ovládaný pravidly, jež si sám vytváří, je metodický, zcela racionální, pedantský, dokonale v souladu se svým povoláním. Román se odehrává v necelých čtyřadvaceti hodinách v den, kdy Op Oloop pořádá slavnostní banket u příležitosti oslavy své tisící návštěvy místního nevěstince. Klíčovým hybatelem celého díla je vpád iracionality, v tomto případě romantické lásky, do přísně organizovaného světa hlavní postavy a následný rozpad tohoto světa, vrcholící sebevraždou.

67 Filloy, Juan. *L'Ambigú*. Citováno podle Aguilar, Hugo Daniel. Ignitus: un lugar, un texto, una explicación. *Revista Borradores* – Vol. X/XI – Año 2009-2010. Universidad Nacional de Río Cuarto.

68 *Op Oloop* se v posledních letech stává úvodem do Filloyovy literatury, protože je překládán jako první. První překlad byl holandský v roce 1994, avšak zvláště v posledních deseti letech došlo k významnému pokroku, protože *Op Oloop* byl přeložen do tří hlavních jazyků západní literatury: do němčiny (2002), angličtiny (2009) a do francouzštiny (2011).

Pro snazší orientaci v následujících reflexích načrtněme dějovou osu díla:

Op Oloop se ráno nachází ve své pracovně, kde píše pozvánky svým přátelům. Odtamtud odjíždí do lázní. Tam se jej poprvé chopí neklid, ve spěchu odchází a dostává se do domu konzula (do jehož dcery je zamilován), kde dojde k nedorozumění a nakonec i ke zranění Opa Oloopa. Ten poté odchází, bloudí po městě, dostane se do botanické zahrady, kde usne na lavičce a vstoupí do sdíleného snu se svou vyvolenou. Je probuzen hlídačem parku a odjíždí na banket, kam dorazí se zpožděním. Banket trvá až do pozdních ranních hodin. Op Oloop odchází do nevěstince, tam po rozhovoru s jednou z prostitutek propadá panice a bloudí městem, nakonec si vezme taxi až domů, dojde do své pracovny, sepíše závěť a dopis na rozloučenou a poté spáchá sebevraždu skokem z okna, kde jej nedlouho poté naleznou jeho přátelé.

Op Oloop je bohatý text a nabízí tudíž rozlehlý prostor pro interpretaci; tento prostor se ukazuje v tom, co bylo prozatím na toto téma napsáno. Clarisa Pereyrová⁶⁹ interpretuje román jako existencialistický a uvádí jej do souvislosti se Sartrovou *Nevolností*, podle ní obě díla sdílejí téma konfrontace člověka s jeho existencí a vyprázdněností smyslu, obě i časově spadají do období krize evropské racionality a obě si (každé po svém způsobu) pokládají otázku rozporu mezi cítěním a myšlením. Oba též představují člověka vrženého do života, člověka jakožto oběť své situace, člověka zvěčněného a odcizeného. Láska, sentiment představuje hybnou sílu v obou dílech, v každém má jiné místo. U Filloye je to cosi, co vyvádí z míry, ze stereotypu a nakonec přivozuje katastrofální pád, smrt. U Sartra je to zprvu zdánlivá možnost úniku, která se ukáže jako marná. O obou představuje cosi, co snad někdy mohlo znamenat smysl a směr existence, avšak co je již zdevalvováno, znemožněno, co svůj smysl ztratilo.

Graciela Tomassinová⁷⁰ nabízí teoretičtější interpretaci: zdůrazňuje důležitost hyperbolického jazyka a ironické distance vypravěče a čte román jako dílo groteskní tělesnosti a bohatých intertextových vazeb, a mimo jiné proto pro ni představuje emblematický příklad *psatelného* (scriptible) textu, jak jej pojímá Roland Barthes.

Z konstatování Filloyovy vazby na antickou kulturu pak vychází její přesvědčení, že texty, se kterými Op Oloop rozmlouvá, je třeba hledat mnohem spíše právě v antice než v autorově současnosti.

Pokouší se však rovněž o srovnání s moderními autory, hlavně s Robertem Arltem, u něhož nachází groteskno jako společný bod, avšak krom toho již jen velké množství rozdílů.

69 Clarisa Pereyra: Entre el sentir y pensar. Op Oloop de Juan Filloy, La Náusea de Jean Paul Sartre in *Revista Borradores* Vol. X/XI – Año 2009-2010

70 Graciela Tomassini: Acerca de Op Oloop in Juan Filloy: *Libertad de palabra*, s. 75 – 114.

Tomassiniová dále věnuje pozornost intertextuálním vazbám na některá zásadní díla antické literatury.⁷¹

Cristina Pérez Múgicová⁷² se této interpretaci poměrně pevně drží, ale propracovává ji do většího detailu. Pro mou práci je však zvláště inspirativní pojetí Becarie Noelie Barrónové⁷³. Důvodem je důraz na téma času a jeho pojetí, zpracování v románu. Jaké povahy je čas v románu? Jak se projevuje? K tomuto tématu se Barrónová dostává skrze interpretaci díla jako kritiky vědeckého racionalismu, pozitivismu počátku století a podle ní román tematizuje člověka jako bytostně spjatého s nejistotou, riskem, nepředvídatelností a neovladatelností. Rozehrávání tohoto protikladu v rámci díla je hybným prvkem vyprávění i děje.

Ačkoliv se tématu času dotýkají vlastně všechny zmíněné interpretace, domnívám se, že je to téma plodnější a zaslouží si hlubší reflexi. Myslím totiž, že čas, jeho chápání a prožívání je ústředním motivem každého světónázoru a kromě toho lze v díle samotném pozorovat, jak je čas důležitý jako stavební prvek a jako téma, protože pojetí vědeckosti, racionality v pozitivistickém extrémě znamená také specifické pojetí času. I čas je ovšem téma letité, a tak u vědomí antického cítění autora navrhuji interpretaci *Opa Oloopa* jako fatálního vítězství času – *chronos* nad časem – *kairos*.

Existenciální rozměr první zmíněné interpretace podle mne také ke čtení tohoto románu patří, protože je to právě selhání pojetí času, které znamená selhání existence, konfrontace s existencí, znamená konfrontaci s její bytostnou časovou povahou. Pokusím se tedy ukázat, jak román formálně a obsahově pojímá téma času a jeho souvislost s problémem existence.

3.1. Vypravěč

Pojetí vypravěče v *Opu Oloopovi* rovněž stojí za pozornost, zvláště v první části románu, před slavnostním banketem, kde již převažuje dialog, je diskurz vypravěče ústřední a určuje vyznění díla.

V pojetí vypravěče můžeme rozlišit tři různé rejstříky:

- 1) Rejstřík popisný
- 2) Rejstřík analytický
- 3) Rejstřík „esejistický“

V některých rysech jsou si však všechny tři podobné, proto začnu nejprve u nich:

Ve všech případech se jedná o vypravěče v třetí osobě, který není zahrnut v ději, ani ztotožněn

71 Viz kapitola 3.2. Dialogičnost, intertextualita.

72 Pérez Múgica, Op. cit.

73 Becaria Noelia Barrón: “Op Oloop”, de Juan Filloy y la imagen de la puesta en crisis de la confianza extrema en la racionalidad. In *Revista Borradores* Vol. VIII-IX – Año 2008.

s žádnou s postav. Avšak ani v jednom případě se nejedná o nestranné stanovisko, o něco takového vypravěč ani neusiluje. Jedná se, hlavně v druhém rejstříku, o velmi přesně hodnotící, avšak často rovněž obrazný jazyk.

Je třeba také zmínit, že pojetí vypravěče je poměrně dosti konvenční ve dvou ohledech. Za první, vypravěčova řeč sice obsahuje tři různé roviny, nicméně je to stále jeden vypravěčský hlas, jedna perspektiva. Za druhé, tento hlas je velmi snadno odlišitelný od dialogů a od postav, je to rozlišení jednoznačné, jasné, často i viditelné, tím, že Filloy odlišuje různé promluvy i pomocí typografie.

První rejstřík je vlastně typický vypravěč ve třetí osobě. Je to onen věčný hlas, který konstatuje. Ten také uvozuje celý román: „*Sonaron las diez. Ya había escrito todas las invitaciones. Sólo le faltaba redactar el sobre de la última, para su amigo más íntimo: Piet Van Saal.*“⁷⁴ (Odbila desátá. Dopsal už všechny pozvánky. Zbývalo mu jen nadepsat obálku té poslední, pro svého nejbližšího přítele, Pieta Van Saala.)

Tento vypravěč je ze všech tří rejstříků nejkonvenčnější, jazykově je strohý, nepříliš bohatý a košatý a zajímavé je na něm hlavně to, jak se striktně drží v přítomnosti, neodkazuje k minulým událostem, ani nepředjímá ty nadcházející, vždy komentuje a rozebírá jen to, co se odehrává v okolí postavy a skoro ani na okamžik nepustí z dohledu Opa Oloopa; pasáží, ve kterých hlavní hrdina nefiguruje, je v knize opravdu jen zlomek. Toto popisné setrvávání v přítomnosti souzní s celkovou koncepcí díla jako dramatu, které se odehrává v absolutním *ted' a tady*, a s pojetím času jako neúprosné, ubíhající, abstraktní veličiny, kterou je možno jen měřit, a události, jež se v jejím rámci odehrávají, suše registrovat.

Druhý rejstřík je zajímavější. Je méně vázán na čas, ve vyjadřování je obraznější a zaujímá stanovisko jakéhosi psychoanalytika-kriminalisty. Na základě toho, co se odehrálo (staví tedy na rejstříku předchozím), specifikuje hrdinovo rozpoložení, duševní pochody, často při tom používá groteskních metafor či naopak odborné terminologie. Čtenář může podlehnout dojmu, že čte zápis soudního psychologa, jenž si libuje v expresivní lyrice:

No hay duda que la respuesta de Op Oloop, le torturó a él primero que a nadie. *Anima symphonialis* la suya, cualquier exabrupto bastaba para romper las cadencias íntimas de la educación, para desgarrar las armonías estupendas del método.⁷⁵

(Op Oloopova odpověď jej bezpochyby trápila víc než kohokoli jiného. Protože jeho duše

74 Filloy, Juan: *Op Oloop*, s. 9.

75 Tamtéž, s. 20.

byla *anima symphonialis*, jakákoli výstřednost stačila k rozbití důvěrných kadencí vzdělání, k rozervání vynikajících harmonií metody.)

Nejzajímavější je rejstřík **třetí**. Zde se již diskurz vypravěče zcela odpoutává od postavy, zbývá jen tematické spojení, většinou na základě nějaké události v ději. Z té pak v tomto rejstříku vypravěč rozvíjí úvahy na nejrůznější témata, úvahy, které tvoří vlastně jednotky zcela nezávislé na zbytku textu a fungují jako ucelené útvary. Většinou se jedná o esejistické črty na rozličná témata a je pro ně charakteristický eklekticismus v myšlení, míšení oborů a diskurzů a bohatá aluzivnost. Typickým příkladem je následující pasáž o lásce a krevních skupinách:

El amor, igual que la sangre, constituye un carácter biológico permanente. Cada ser pertenece a un tipo preestablecido de amor, apto por lo pronto para verse en sujetos afines y para verse en seres disímiles conforme a postulados psicológicos intergiversables. La transfusión del amor se efectúa de manera más o menos parecida a la de la sangre. Lo mismo que ésa determina cuatro tipos hemóticos en la especie humana, el amor agrupa el individuo en cuatro categorías eróticas. (...) Al grupo A, formado por „receptores universales“, puede llamarse gráficamente „grupo egoísta“. Las personas de este tipo son aptas para recibir el amor de todo el mundo; pero no lo pueden transfundir más que a personas de su categoría. Las hetairas, prueba al canto, que sólo aman a rufianes y gente del hampa... En oposición a este grupo, figura el D, que corresponde a los „altruistas“, a los „dadores universales“, cuyo amor se transfunde a todo el mundo; pero que no pueden recibirlo más que de personas del grupo suyo. Jesús y Don Quijote, por ejemplo, cuya efusión llenara la humanidad, célibes aun de espíritu, debido a la pequeñez de María de Magdala y a la zafiedad pastoril de Dulcinea... Los grupos B y C, que pueden recibir amor de los grupos B, C y D, están integrados por los amantes standard, a quienes atan espesas conveniencias y pasiones ordinarias. A veces, cuando reciben un amor altruista, se transfiguran pomposamente en la pantalla de la vida. El caso de George Sand, verbigracia, recibiendo los efluvios geniales de Chopin...⁷⁶

(Láska, tak jako krev, představuje trvalý biologický rys. Každá bytost patří k předem stanovenému druhu lásky, který je především schopen vlévat se do podobných subjektů a do subjektů odlišných na základě nezměnitelných psychologických pravidel. Transfúze lásky se uskutečňuje více méně podobným způsobem jako ta krevní. Stejně jako se zde určují v lidském druhu čtyři krevní typy, láska rozděluje jednotlivce do čtyř erotických kategorií. (...) Skupinu A, jež je tvořena „univerzálními příjemci“, můžeme nazývat názorně „egoistická skupina“. Osoby tohoto typu jsou schopny přijímat lásku od celého světa; avšak nemohou ji předávat osobám mimo svou vlastní kategorii. Extrémním příkladem jsou hetéry, které milují pouze pasáky a lůzu... V protikladu k této skupině se nachází skupina D, které odpovídají „altruisté“, „univerzální dárci“, jejichž láska vstupuje do všech ostatních; nemohou ji však přijímat od nikoho krom své vlastní skupiny. Ježíš a Don Quijote, například, jejichž vřelost naplnila lidstvo, žili v celibátu dokonce i duševně, kvůli malosti Marie Magdaleny a pastevecké neotesanosti Dulcinely... Skupiny B a C, které mohou přijímat lásku od skupin B, C a D, sestávají ze standartních milovníků, kteří jsou vázání četnými konvencemi a obyčejnými vášněmi. Občas se

76 Tamtéž, s. 78 – 79.

okázale promění v obraz života, když přijmou lásku altruisty. Tak se to například stalo George Sandové, když vstřebala hudební vyznačování Chopinovo...)

Hovoříme-li o tomto rejstříku jako o esejistickém, je třeba poctivěji se zamyslet nad jeho povahou. Esej je žánr, který je hluboce spjat s Latinskou Amerikou a převážně s reflexí její kulturní identity. Právě to, že se soustřeďuje hlavně na kolektivní identitu národů či celého kontinentu, jej odlišuje od často spíš intimního, osobního tónu eseje ve stylu Montaigne či Bacona.

Jaké místo zaujímá esejistický diskurz ve Filloyově románu, nahlížíme-li jej optikou žánrové specifičnosti hispanoamerické esejistiky? Shoduje se v klíčových rysech, je pro něj typické nedogmatické vidění světa, míšení literárního, obrazného jazyka na jedné straně a filosofického, analytického jazyka na straně druhé. Je to žánr hledání, pokusu, pátrání, žánr hypotézy. Neshromažďuje poznatky, rozhojňuje otázky a perspektivy.

V několika podstatných ohledech je však esejistický diskurz v *Opu Oloopovi* odlišný. Za prvé, je neosobní, distancovaný, popisuje, rozebírá a reflektuje jevy, které se jej netýkají, je jaksi nepřítomný jako předmět svých vlastních úvah. Z toho vyplývá druhý rozdíl, totiž absence tématu americké (respektive argentinské) kulturní identity. Vypravěč *Opa Oloopa* je, zcela v souladu s námětem románu, nikoli vypravěč-občan či vypravěč-intelektuál, ale spíše vyšetřovatel, lékař, vědec, porotce, soudce.⁷⁷

3.2. Čas: téma, řád, ničitel

„*Claudus in via antecedit cursorem extraviam.*“⁷⁸

Román *Op Oloop* promlouvá již svým základním členěním (tedy již prvními znaky). Jednotlivé kapitoly jsou nazvány vždy pouze přesným časovým údajem. Objektivní, fyzikální čas je ideálním časem *Opa Oloopa*, v souladu s jeho odevzdaností metodičnosti, třídění, kategorizaci a především statistice. Nicméně objektivní čas je narušen již strukturou románu, respektive časem románovým, neboť prostor věnovaný jednotlivým časovým úsekům je značně nestejný, čas vyprávění je čas přirozený a není homogenní, jeho proporce jsou odrazem smyslu, významu. Přirozeným časem zde mám na mysli protiklad času mechanicky měřeného, čas žitý, osobně prožívaný, jehož délka, rytmus

⁷⁷ To se týká hlavně *Opa Oloopa*, ve Filloyově tvorbě z třicátých let je hned první román *Estafen* věnován tématu soudní spravedlnosti a je poměrně silně vázán na téma národních stereotypů, ještě více to pak platí pro román *Caterva*, který sleduje putování skupiny imigrantů-vydeřenců po argentinském venkově a především pro román *Aquende*, kde se argentinská kultura a identita objevuje jako hlavní téma a to do té míry, že si tato kniha vysloužila přirovnání k Sarmientovu *Facundovi*.

⁷⁸ Filloy, Juan. *Op Oloop*, s. 114. V románu postavy citát připisují Baconovi a parafrázuji: „tedy přeloženo, že průměrný intelekt vedený dobrou metodou udělá větší pokroky ve vědě než bystrý duch, jenž půjde nazdařbůh.“ („o sea, traducido, que una inteligencia mediocre guiada por un buen método hará más progresos en la ciencia que un espíritu sutil yendo a la ventura“)

či členění jsou vždy úzce spjaty s prožíváním, s příběhem, se situací, s významem, s osobní perspektivou; takový čas vždy odporuje abstraktní míře fyzikálního času, který je jednou z proměnných statistiky. Právě krajní potlačení přirozeně žitého času, k němuž dochází Oloopovým povýšením statistiky na životní styl, se stává zdrojem jeho krize. Tato protihra objektivizovaného a přirozeného prochází dílem i v jiných rovinách, především ve sváru Oloopovy disciplíny a rutiny s nepředvídatelností jeho citově rozkolísané osobnosti; v protikladu lásky k čistotě a řádu, vysoké kultuře, s Oloopovou vášní pro prostitutky; konečně podobného druhu je i ústřední stylistický prvek *Opa Oloopa* i celého Filloyova díla, míšení vysokého a nízkého, duchovnosti s tělesností.

Tento protiklad můžeme vidět ještě obecněji; jak si všímá Noelia Barrónová, celý román je možno číst jako ztroskotání bezmezného víry v rozum a vědeckou racionalitu.⁷⁹ Román portrétuje selhání Oloopova světonázoru, jeho víry v disciplínu a statistiku a tragické důsledky tohoto selhání. Ukazuje, že člověka nelze vyčerpávat statistikou a analytickými schémata, nebo alespoň ne dlouhodobě; celá tragédie se odvíjí od jediného momentu v úvodu díla, kdy se Op Oloop neovládne a náhle si začne počínat vulgárně a nepředvídatelně. Zbytek děje je pak vlastně jen sled jeho marných pokusů tuto krizi zažehnat, které vedou až k impulsivní sebevraždě.

3.2.1. Časoprostor, stejnočasost, různocasost

Pro pochopení románu považujeme za zásadní téma času a to na dvou rovinách. Tou první je chronotop ve smyslu Bachtinově, tedy povaha času v díle a jeho sepětí s prostorem. Bachtin sám chronotop vymezuje jako „*bytočný souvztah osvojených časových a prostorových relací (...), formálně-obsahová literární kategorie.*”⁸⁰

Tou druhou je pojetí času jako myšlenka, která se obráží v samotném ději a postavě hlavního hrdiny. Vztah k času je tedy podstatným rysem hlavní postavy. Budu částečně vycházet z článku Noelie Barrónové.⁸¹ Jedná se o pojetí, jež přesahuje Bachtinovu koncepci a sleduje spíše vztah myšlení a literatury.

V prvním smyslu slova můžeme přemýšlet následovně:

Již první věta románu nám mnohé sdělí: Je uvedena údajem 10.00 a zní „*Odbila desátá.*“ Suchý časový údaj, avšak odkazuje k mechanickým hodinám, ke stroji, který měří, ale zároveň vytváří objektivní, homogenní, moderní, vědecký čas, čas statistiky. Čas, který lze měřit, který lze organizovat,

79 Noelia Barrón, Becaria. “*Op Oloop*”, de Juan Filloy y la imagen de la puesta en crisis de la confianza extrema en la racionalidad.

80 Bachtin, Michail Michajlovič: *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, s. 222.

81 Noelia Barrón, Becaria: “*Op Oloop*”, de Juan Filloy y la imagen de la puesta en crisis de la confianza extrema en la racionalidad. *Revista Borradores*, VII-IX, 2008, Universidad nacional Río Cuarto.

který je pouhou jednotkou. To se zrcadlí i v členění kapitol. Čas je v kapitolách strukturován objektivně, členění na kapitoly se na čase zakládá, každá kapitola je uvozena číselným údajem, na vídce místech také právě odbíjením mechanických hodin, stroje, který je symbolem objektivního, přírodovědného času *par excellence*. Čas a prostor jsou ve výchozím bodu vyprávění ve vzájemné souhře. Op Oloop má pro každou činnost přesně vymezené místo a čas, pravidlo, které dodržuje a které jej do velké míry vystihuje. Nicméně právě rozlomení této jednoty, respektive narušení souladu hrdiny s objektivním časoprostorem rozehrává celý příběh a určuje jeho základní prvky.

Bachtin ve svém pojetí vždy posuzuje celkové pojetí času a jeho vnitřní dělení. V *Opu Oloopovi* vidíme, že časová i prostorová rozloha románu je poměrně dosti malá, avšak na této malé rozloze se rozehrává klíčová, vlastně fatální změna, pád hrdiny.⁸²

Zpoždění, do kterého se dostává Op Oloop na samém začátku, je přítomno jako osa fabule po délce celého románu. Zpoždění zapříčiní, že Op Oloop *nestihne* ve vymezeném čase dopsat všechny pozvánky, přičemž mu zbude právě ta, kterou měl odeslat svému nejlepšímu (a v podstatě jedinému) příteli, Pietu Van Saalovi. Nedokáže ji dopsat, protože se ocitá mimo čas přidělený této činnosti. Nedokáže jednat proti řádu, který si sám vytvořil. Následkem toho se Piet Van Saal nedostaví na banket, předtím se ještě s Opem Oloopem naposledy *setká* v domě finského konzula. Op Oloop se snaží svému plánu dostát, avšak zaplétá se ještě více, zdrží se v botanické zahradě, kde na dálku rozmlouvá s Franciscou, dorazí pozdě na banket, což překvapí jeho hosty. Příznačný je způsob, jakým se snaží racionálně neutralizovat pro něj nepřijatelné zpoždění; tím, že ho převede na číselnou hříčku, která dává zdánlivý smysl.⁸³ Z banketu pokračuje Op Oloop do nevěstince, kde však *kvůli zpoždění* mine prostitutku, se kterou chtěl strávit noc, místo toho narazí na dceru své dávné milenky, což ještě více narušuje jeho rovnováhu a předvídatelnost. Odchází z nevěstince, kde jej *nedlouho poté* hledají přátelé, dorazí do své pracovny, sepíše několik dopisů, závěť a vrhne se z okna. O pouhých pár okamžiků *později* dorazí jeho přátelé a konečně i Piet Van Saal, který se jej marně snažil zastihnout od okamžiku, kdy se setkali v domě konzula. Z řečeného vysvítá, že pojem stejnočasost-různočasost zde má klíčovou roli, že podpírá strukturu celého románu a stojí za většinou událostí. Ironické je ovšem následující: Piet Van Saal by svého nejlepšího přítele potkal na banketu, kdyby dostal pozvánku. To by

82 To se v něčem blíží pojetí řecké tragedie, viz kap. Intertext.

83 Filloy, Juan. *Op Oloop*, s. 91: „Pero no es para tanto. Total: son las 42 y 2, digo las 22 y 4. Porque, ¿ha notado? Mire. Hoy es 22 del mes 4 y he llegado a las 22 horas y 4 minutos. ¡Es un augurio magnífico! Invierta los guarismos y verá. 42 es el doble de 21, mi número predilecto, formado por el 19, que era el número áureo de los griegos, y por el 2, que en la escala esotérica de Pitágoras signifi... Fue interrumpido.“ (Ale nic se neděje. Takže: je to 42 a 2, tedy 22 a 4. Protože, všiml jste si? Podívejte. Dnes je dvacátý druhý den čtvrtého měsíce a já jsem přišel ve dvacet dva hodin a čtyři minuty. To je fascinující znamení! Prohod'te číslice a uvidíte. 42 je dvojnásobek 21, mého oblíbeného čísla, jež se skládá z 19, což bylo zlaté číslo Řeků, a z 2, která na Pythagorově esoterické stupnici zname... Byl přerušen.)

však Op Oloop nesměl žít podle přísné metody, která je námětem celého díla. Pozvánku Op Oloop nenapíše, protože vyprší čas, který si na tuto činnost vymezil. Toho setkání, které čtenář v celém románu vnímá jako cosi, co by snad mohlo zvrátit hrdinův pád, by možná vůbec nebylo zapotřebí, nebýt prvotního zpoždění v psaní pozvánek a následné neschopnosti jednat proti rutině, překročit stanovený čas. Obě stránky, zpoždění a minutí, jsou tedy spjaty tak pevně, že to opět posiluje vyznění časové organizace jako čehosi, co v sobě již předem obsahuje náznak tragické smrti. Přílišná svázanost vede dříve nebo později k vyklouznutí z rytmu. To pak staví hrdinu před neznámé a nezvladatelné obtíže nepředvídatelných stránek psýché a života, což později přivodí jeho smrt.

Jakmile se totiž hrdina ocitá mimo svůj systematicky rozplánovaný čas, začíná jeho zoufalá snaha opět se do něj vrátit, nastolit rovnováhu. Objektivní čas jeho denní rutiny byl předvídatelný, vpád nezvladatelné emoce tuto předvídatelnost rozbíjí a hrdina se ve vzniklém přirozeném prožívání času neorientuje. Můžeme sledovat, že jeho pohyb po městě je vždy velmi rychlý, pohyb hrdiny během odvíjení děje se soustřeďuje kolem několika míst, kde se odehrají klíčové scény celého románu: jeho dům, lázně, dům konzula, zahrada, hotel (kde se pořádá banket, jenž zaujímá více než třetinu celého díla), nevěstinec a nakonec opět dům. Za povšimnutí stojí i způsob, jakým je román uzavřen. Poslední kapitola, „5:49“, označuje okamžik, kdy se Op Oloop zabil pádem z okna, a to konkrétně na základě jeho náramkových hodinek, které se pádem zastavily. Jedná se o ironickou tečku, hodinky jako symbol hlavního hrdiny jsou zničeny spolu s ním, avšak ještě při svém pádu s přesností zaznamenají údaj o okamžiku úmrtí. I závěr hrdinova života je shrnut do přesného časového údaje, statistik umírá „přesně“.

Celkový čas je taktéž zcela *lineární*, téměř bez jakýchkoli odboček či retrospektiv. Tak jako klasický fyzikální čas, i čas Opa Oloopa plyne stále stejně a stále kupředu, je to mřížka (mříž?), jež je přikládána na člověka *zvenčí*. To je možno vnímat jako výraz nevyhnutelnosti pádu hlavního hrdiny, jenž je rozdrčen časem, kterému celý život sloužil. Mechanický čas nepřipouští zpomalení, zrychlení, pohyb ani odbočky, právě jako je nepřipouští hrdinova přísná životní metoda.

Na pojetí času je pochopitelně úzce vázáno i pojetí prostoru, prostor spolu s časem organizuje fabuli románu. U *Opa Oloopa* vidíme velmi úzké sepětí mezi těmito dvěma dimenzemi. Stejně jako čas, i prostor románu je lineární a nevratný (s výjimkou úplného závěru, kde se hrdina vrací domů). Sledujeme cestu hrdiny z jeho domu přes lázně a dům konzula, zahradu, hotel, nevěstinec a vždy je to pohyb chaotický, ale nevratný, neúprosný. Obojí proto, že hrdina je již v moci své iracionality, které nedokáže vzdorovat a kterou nezná. Op Oloop je na všech místech naposledy (až na domov ráno), jeho

prostor nezná návrat stejně jako jeho čas. Dokonce i ve snovém rozhovoru s Franciscou jsou oba hrdinové neustále nuceni k pohybu, musí postupovat dál, splnit úkol. Celý román je navíc zakončen nikoliv slovy, ale grafem. Ten v závislosti na čase zachycuje stoupání a klesání jakési veličiny, jejíž absolutní pokles znamená Oloopovu smrt. V závěru románu se tedy ukazuje poslední den Opa Oloopa a jeho smrt jako statistické údaje poměřované mechanickým časem.

3.3. Intertextualita

3.3.1. Intertextualita: diskuse pojmu

Vzhledem k mimořádné erudici a rozhledu autora je nadmíru zajímavé sledovat možné spojnice jeho textu s některými zásadními texty světové literatury a jejich zrcadlení, napodobování a parodování. Touto cestou se dává jak Tomassiniová, tak Pérez Múgicová. Pokusím se stručně shrnout jejich závěry a rozšířit či doplnit to, co v nich podle mého schází. Obě se především soustředí na parodický ráz Filloyovy intertextuality; s trochou nadsázky lze říci, že každá citace je parodie, každá citace je však rozhodně tvůrčí, protože přetváří citované zasazením do nového kontextu; pokusím se tedy ukázat i na jiné spojitosti. Budou mne zajímat vztahy mezi texty, které jsou vědomé i nevědomé, ale rovněž se zamyslíme nad vztahy možnými, protože věříme, že nejde jen o dokládání vlivů, jakýsi anatomický rozbor, ale zkrátka o nacházení spojitostí, při kterém s autorem spolupracujeme. Toto pojetí je třeba zpřesnit.

Navazuji na Bachtinovo pojetí dialogičnosti, tak jak je rozšířila a interpretovala Julia Kristevová, a jak se ustálil pod (poměrně širokým) pojmem *intertextualita*. Tento pojem odpovídá na tradiční pojem vlivu a snaží se řešit problémy s ním spojené.⁸⁴ Jedná se o bytostnou vlastnost prakticky každého textu a promluvy, protože žádný text či promluvu nelze vytrhnout z jejích kořenů, které ji spojují s jinými promluvami, z nichž čerpá, které tlumočí či předjímá.⁸⁵ Vzhledem k tomu, že každý text z minulých textů vyrůstá, ale také je přetváří, je otázka vlivů či inspiračních zdrojů v konvenčním smyslu slova druhotná, respektive je jen součástí širší otázky.⁸⁶ Podobně se zamýšlí nad pojmem intertextuality Tomassiniová,⁸⁷ která rovněž *Opa Oloopa* čte v jeho mnoha odkazovacích souvislostech. Vidí dva

84 Guillén, Claudio: *Mezi jednotou a růzností. Úvod do srovnávací literární vědy*. Triáda, Praha 2008, s. 265.

85 Koblížek, Tomáš: Intertextualita: *Genealogie a smysl pojmu*. [online]. [cit. 14. ledna 2012]. Dostupné z: <<http://www.iliteratura.cz/Clanek/24407/intertextualita-genealogie-a-smysl-pojmu>>.

86 *Ex nihilo* tvořil jen Bůh a je tedy samozřejmé, že každý text má své zdroje. Mnohem spíš se zde nabízí Borgesovo pojetí předchůdců, kteří jsou časově před i za určitým autorem, jako například Zenón ve vztahu ke Kafkovi. Každý autor si své předchůdce vytváří.

87 *Libertad de Palabra*, s. 92 – 93.

pojmy intertextuality:

- 1) Jednak ve vztahu k *autorovi*, to jest jako možné zdroje textu, citáty či aluze, které mohl sám do díla umístit. To znamená vlastně filologický přístup, text je podroben pečlivé demontáži s ohledem na předchozí literární tradici. Intertextualita znamená zakotvení textu v jeho skutečných zdrojích, interpretace znamená vystopovat tyto zdroje, jež předchází textu, zdroje, které text vstřebává a přetváří. Toto pojetí intertextuality se opírá především o Rifaterreho a Genetta.
- 2) V druhém pojetí je intertextualita vztah ke *čtenáři*, ke čtenářské zkušenosti, k jeho osobní knihovně, kterou v sobě nosí, intertextualita vnímaná z pohledu čtenáře a jeho zkušenosti, jeho času. V takovém případě jakýkoli text může číst jakýkoli jiný, je možné uvést do vztahu texty bez ohledu na jejich „filologickou“ souvislost. Toto pojetí se zrodilo u Rolanda Barthesa a drželi se jej především teoretikové postmoderny jako Jacques Derrida či Paul de Man.

Svým způsobem je druhé pojetí pouze rozšířenou verzí toho prvního (protože mezi všechny přijatelné intertextuální vazby spadají i ty filologicky podložené či podložitelné), budu se jej tedy držet. Nebudu se zabírat otázkou, zda ten či onen text „skutečně“ sloužil Filloyovi jako zdroj. Pominu-li, že není zcela jasné, co se takovou otázkou míní, považuji za důležitější inspirativnost, produktivnost určitého čtení, nikoliv jeho exaktní doložitelnost. Kromě jiného i toto může být hranicí mezi filologií a literární vědou, nehledě na fakt, že psaní je v jádru záhadná činnost, takže jediné, co lze konstatovat, je: autor četl tento text, v jeho vlastním díle vidíme onen text rovněž. Jak tuto souvislost interpretujeme, to již záleží na nás. Posoudit inspirativnost je pochopitelně nesnadné, protože je to vlastnost relativní. V této práci jsem se řídil především podle toho, zda se daná intertextuální vazba týkala celé struktury, to jest ne pouze jediného motivu, metafory či věty, ale celé soustavy vzájemně vztahených prvků, například určujících rysů žánru, klíčových scén atd. Rozhoduje tedy vždy bohatost, plodnost interpretace v tomto smyslu, to jest *množství* vztahů a jejich vzájemný vztah, velikost plochy, kterou interpretace v díle osvětluje.

Ačkoliv celé dílo oplývá množstvím aluzí a narážek, nejbohatší co do intertextuality je scéna banketu a scéna „teleestetického rozhovoru“ Opa Oloopa a Franzisky.

3.3.2. Banket

Při sledování intertextových vztahů v *Opu Oloopovi* je možno za ústřední pokládat scénu

banketu.⁸⁸ V této scéně zaznívá hned několik zásadních textů i žánrů. Ať už se však ozývá jakýkoli text, vždy je přetvářen v duchu parodie, snižování a tělesnosti. Zde vycházím z interpretace, kterou nabízí Tomassiniová a Múgicová.

Celý banket vyniká opulentností, pompézností a obžerstvím. Navíc je uspořádán u příležitosti tisíci návštěvy nevěstince. Charakteristická je elitní úroveň pokrmů a uzavřená společnost sedmi přátel a hlavní hrdina jako dirigent celé události, který všechny ohromuje jak svou pohostinností, tak svými dlouhými proslovy na velmi různá témata. To vše spojuje tuto scénu s Petroniovým *Satyrikonem*, respektive s *Hostinou Trimalchionovou*. Krom již zmíněných souvislostí stojí za zmínku ještě téměř úplná absence vypravěče v obou dílech, vše se odehrává téměř výhradně v dialogu, což dává výjevům divadelní ráz. Tomassiniová rovněž nalézá v celém díle stopu *Hostiny Trimalchionovy*. Podobně jako tam, i zde předchází slavnosti očištná koupel a také se jedná o oslavu přelomové, přechodové události. V obou textech je navíc ve středu pozornosti jídlo, které je detailně popisováno, vyniká množstvím a vybraností a často se také stává tématem hovoru. Smrt také tak či onak následuje po hostině: Trimalchio uspořádá svůj vlastní pohřeb, Op Oloop páchá sebevraždu.

Skrze Petronia navíc prosvítá v *Opu Oloopovi* samotný počátek evropského románu. Vzhledem ke své úrovni i vzhledem k parodickému, dialogizujícímu pojetí, je *Satyrikon* považován za jeden z prototypů románové řeči.⁸⁹

Dalším významným textem, který je možno číst skrze banket Opa Oloopa je Platónův *Symposion*.

Tuto vazbu velmi blízce zkoumá Tomassiniová, podstatná část banketu je totiž věnována právě debatám, hádkám a proslovům o lásce. Avšak jedná se o reinterpetaci v groteskním duchu. Na rozdíl od Platona a právě v souladu s duchem *Satyrikonu* je u Filloye soustavně zdůrazňována tělesnost a relativizována morálka. Zatímco u Platona je jídlo přirozenou, avšak nikoli ústřední součástí setkání a předchází oduševnělému rozhovoru, u Filloye je tomu jinak, hostina je zde prvotní a rozhovor, jakkoli důmyslný, ji pouze doprovází a odehrává se zároveň. Ačkoli téma a forma (dialog) zůstávají stejné, nedospívá se pečlivou sokratovskou dialektikou k ideální pravdě, právě naopak, vysoké a vznešené se neustále snižuje, degraduje, zesměšňuje, tříští. Mluvčí nehovoří jeden po druhém až po závěrečnou řeč nejmoudřejšího, naopak, skáčou si do řeči, hovor je živelný a je nesen okamžitými asociacemi.

Op Oloop je také hned několika způsoby provázán s postavou Sókrata. V rámci fabule dochází ke ztotožnění velmi důmyslně hned na začátku, kdy Op Oloop přichází na banket pozdě, stejně jako Sókratés v *Symposionu*. Je to také on, kdo je hlavní postavou, které všichni vzdávají hold a jejíž názor

88 Ostatně tato scéna je tak rozsáhlá, že tvoří asi třetinu celého díla.

89 Bachtin, Michail Michajlovič: *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980.

respektují. Avšak v mnohém je Op Oloop pravým opakem, karikaturou řeckého filosofa. Žije v přísně chráněném ústraní, na rozdíl od orientace života k veřejné sféře, typické pro Sókratovo Řecko. Nepokládá otázky ostatním, naopak sám je pod palbou cizích názorů, nenaslouchá, vede dlouhé monology, které oslňují svou erudicí, avšak nejsou živou součástí rozmluvy. Po celou dobu zůstává jakoby oddělen od ostatních. V této souvislosti se nabízí hypotéza Opa Oloopa jako jakéhosi úpadkového Sókrata, či Sókrata helenismu, jehož podstatnými rysy jsou obrat k čisté racionalitě a k soukromé sféře života.

3.3.3. Telestetický rozhovor

Tato část románu je jedna z nejzajímavějších, avšak také jedna z nejobtížnějších. Všechny tendence, o kterých byla řeč výše, když se mluvilo o Filloyově stylu a estetice, jsou zde dovedeny do naprostého extrému. Text je velmi náročný, obsahuje velké množství latinismů a helenismů, novotvarů a mytologických odkazů a narážek. Syntax je často až barokně rozmáchlá a košatá, zároveň si zachovává rétorickou přísnost a strukturu. Na ploše pouhých deseti stran defilují reálné i fiktivní postavy dvoutisícileté evropské kulturní (a nejen kulturní) historie, přítomno je vysoké i nízké: Od Anakreonta přes Descarta až po sériové vrahy dvacátého století. Bohatost odkazů a možnost interpretací je tak pochopitelně velmi široká. Pérez Múgicová čte tuto pasáž jako jakousi parodickou *katabasis*, sestup do pekel, v tom vychází z interpretace Tomassiniové:

[Z]kouška sestupem do pekel, kterou musí oba milenci složit a zachovat si čistotu svých pocitů před nátlakem pokušení. Tento výjev parodicky zpracovává motiv, jenž se objevuje v mýtu i v literatuře, putování po pekelných končinách: Orfeus a Eurydika, Aeneas a Sibyla, Dante a Vergilius, drží se dokonce i pokynu dívat se bez pohnutí. Parodie se netýká jen groteskních kulís ale rovněž situace milované ženy, která snáší svou „telestetickou mdlobu“ ve své posteli, stížena záchvatem hysterie vyvolaným propuknutím menstruace.⁹⁰

Zdržme se nejprve u tohoto postřehu: Celá tato delirická epizoda má podobu sestupu do podsvětí a zkoušky; zkoušena je nejprve Francisca, poté Op Oloop, přičemž každý slouží tomu druhému jakožto průvodce a opora. Co je však cílem zkoušky, v čem mají oba milenci obstát, jaký úkol mají splnit? Scéna má ráz iniciačního rituálu, jehož jádrem je právě klid, vyrovnanost. Tváří v tvář nejrůznějším

90 *Libertad de palabra*, s. 83: „una prueba de descenso a los infiernos que ambos amantes deben superar, preservando la pureza de sus sentimientos de los apremios de la tentación. La escena trabaja paródicamente un motivo presente en el mito y en la literatura, el viaje por las regiones infernales: Orfeo y Eurídice, Eneas y la Sibila, Dante y Virgilio, aún en la prescripción de mirar sin conmoverse. La parodia no sólo atañe a la grotesca escenografía, sino también a la circunstancia de la amada, que sostiene su “deliquio telestésico”, mientras yace en su lecho, presa de un ataque de histeria provocado por la irrupción de su período menstrual.“

děsivým, svůdným, klamavým či odporným výjevům mají oba milenci hlavně zachovat *klid*. Jakákoli známka rozrušení, neklidu či strachu má okamžitě za následek zlom v rozvíjení výjevů: „*Por favor! No agregues tu sorpresa. Remueve el ambiente. Produce una epidemia de vahos turbios.*“⁹¹ (*Prosím. Nepřidávej své překvapení. Rozhýbává ovzduší. Vytváří epidemii kalných výparů.*) Klid je natolik důležitý, že jeho nedostatek zamezuje Francisce vstoupit do sdíleného snu. Součástí toposu sestupu do podsvětí je rituál, který zajišťuje hrdinovi navázání setkání s předky, vstup do podsvětí, nebo alespoň jednoznačný přechod do jiného prostoru: Odysseus obětuje bohům a aby mohl rozmlouvat s mrtvými, musí jim nabídnout krev obětních zvířat; Aeneas i Orfeus musí přeplout Styx. U Filloye se setkáváme s jakýmsi rituálem očištění, který je spjat právě s oproštěním od všeho unáhleného, prudkého, emocionálního. Hrdinové zjišťují, že nevidí stejnou krajinu, nesdílí stejný snový svět:

„Entonces, querida, tu orla espiritual está sucia. ¿Cómo has burlado a los númenes que vigilan el ingreso al trasmundo? Yo te exorcizaré. (...) ¿Notas algo?“
„Sí, un verde viscoso que se deslía.“
„¡Las vetas del odio!“
„...capuchones de ópalo que se disuelven...“
„¡Esperanzas deleznales!“
„...y un ocre de pantano que se desvanece...“
„¡Tus deseos!“⁹²

(„Čím jsi urazila bohy, kteří střeží vchod do zászvětí? Očistím tě. (...) Cítíš něco?“
„Ano. Lepkavou zeleň, co se uvolňuje.“
„Žíly nenávisti!“
„...Opálové uzávěry, co se rozpouští...“
„Bezenné naděje!“
„A bahnitý okr, co se rozplývá.“
„Tvá přání!“)

Zásadní součástí sestupu do pekel je rozmlouvání s mrtvými, s mrtvými hovoří již Odysseus, celý jeho pobyt v podsvětí je dlouhý rozhovor s jeho obyvateli. Aeneas přichází do podsvětí, aby se setkal se svým otcem. Avšak zatímco Odysseova rozmluva se odehrává v rámci obětního rituálu a hrdinovou touhou je vyslechnout si věštbu, dostat radu ohledně svého dalšího putování, u Filloye získává setkání s předky moralizující nádech. Francisca se setkává se svými ženskými předky a žádá od nich radu, která opět stvrzuje klid a vyrovnanost jakožto zásadní hodnotu: „*Y un consejo de mi madre: «Lo constante, no lo fogoso; la firmeza de la dignidad, no la audacia transitoria.»*“ (A také jednu radu

91 Filloy, Juan. *Op Oloop*, s. 66.

92 Tamtéž, s. 67.

*mé matky: „To stálé, ne to překotné; pevnost důstojnosti, ne pomíjivá odvaha.“*⁹³

Některými rysy se však Filloyovo zpracování *katabasis* liší od *toposu*. Za prvé, máme před sebou upadlou podobu mýtu, milenci neputují do podsvětí *in concreto*⁹⁴, cestu podnikají pouze v rámci sdíleného snu, putují pouze duševně, jejich těla zůstávají ležet na místě, Op Oloop v botanické zahradě, Francisca ve svém pokoji. Svět snového výjevu a svět každodennosti hrdinů jsou tak striktně odděleny⁹⁵, existuje mezi nimi ostrý přechod, na rozdíl od podsvětí Odysseova, Orfeova či Dantova, do kterého hrdina vstupuje sice jakožto vyvolený, zároveň však jako bdělý. Podsvětí a svět jsou jen dvě stránky kosmu. U Filloye ale sen je vřazen do vědeckého diskursu vypravěče, není tedy fantastický, je představen jako možný a vysvětlitelný, slučitelný s každodenností. Vysvětlení podává nejprve vypravěč, poměrně esoterické: „*Se unen telestéticamente en la gracia de un deliquio pitagórico.*“⁹⁶ (Telesteticky se spojují v milosti pythagorejské mdloby.); mnohem prostší pak nabízí sám Oloop, když Francisce vysvětluje, že jejich sen nemá žádnou souvislost s magií: „*¿Nunca has hablado en sueños? Somos dos somnílocuos que conversan, nada más.*“⁹⁷ (Nikdy jsi nemluvila ve spánku? Zkrátka oba mluvíme ve spánku a hovoříme spolu, nic víc.) Atypická je i šíře výjevů a jejich vzájemná neslučitelnost; v rámci svého snu se hrdinové neocitají v podsvětí, které funguje jako celek a patří určité kultuře. Objevují se jednak předkové Franciscy, ale také řečtí spisovatelé a filosofové, vedle nich však také indičtí bohové, ale rovněž slavní vrazi a delikventi, osoby proslulé svou zkažeností a zavrženímhodností. Je velmi obtížné nalézt určitý řád ve skladbě postav, tuto pestrost je možno vysvětlit v souvislosti s jiným žánrem (viz dále). Vzhledem ke smyslu zkoušky je důležitý jeden detail. Když uvážíme, jak pestrá směsice postav se zde objevuje, je zajímavé povšimnout si, kdo zde chybí, ačkoli je přítomen v podobě úkolu, v podobě principu celé zkoušky: *Epikúros*. Protože celá zkouška spočívá právě v tom: zachovat si uprostřed strašlivých výjevů vyrovnanou mysl, být schopen radosti bez výstředností. A právě důležitost tohoto úkolu je dalším atypickým znakem, zachování klidu se z pouhého dílčího rysu stává naprosto zásadním. Není obtížné dopátrat se, proč tomu tak je. Zkouška je ve vztahu k tématu celého románu, kterým je právě klid, rovnováha, sebeovládání; román pojednává o jejich rozpadu a rozkladu. Op Oloop a Francisca jsou také v kontrastu ke kanonickým literárním sestupům do podsvětí hrdinové ne snad pokleslí, ale rozhodně obyčejní, jejichž zajímavost spočívá

93 Tamtéž, s. 70.

94 Eliade považuje putování do podsvětí tímto způsobem za typické pro iniciační rituály obecně, zvláště u šamanů. Fakt, že cestuje pouze duše je známkou upadlého stavu světa, možnost setkávat se s bohy přímo byla vlastní rajskému, zlatému věku, který již pominul. Eliade, Mircea. *Šamanismus a nejstarší techniky extáze*. Praha: Argo 1997.

95 Celá scéna je jednoznačně vyznačena také typograficky, kurzívou (viz kap. 2.3.5.).

96 Filloy, Juan. *Op Oloop*, s. 66.

97 Tamtéž, s. 67.

v jejich nedokonalosti a zapojují se tak do linie moderních hrdinů, na jejímž počátku stojí Don Quijote.

Topos *katabasis* není jediný intertext, který zaznívá v této epizodě. S ním spjatý a rovněž velmi výrazný je celý žánr: **menipská satira**. Jaké jsou body kontaktu mezi menippskou satirou a Filloyovým výjevem? Především jako první zaujme, že text je čistý dialog, přímá řeč bez jakéhokoli vstupu vypravěče, podobně jako většina Lúkiánových textů. Samotná dialogická podoba však ještě neznamena intertextuální vazbu. Je tu však ještě rámec snu, který se stává prostorem pro defilování postav náležejících k mnoha různým společenským skupinám a spjatých s mnoha oblastmi existence (filosofové, světci, vrazi, prostitutky etc.). Toto široké panorama otevírá prostor pro satiru. Pojetí snovosti je však u Filloye zásadně odlišné od Lúkiána. Snová krajina je psychická projekce, která se mění v odpovědi na jakékoli duševní hnutí obou hrdinů. Zdá se tedy, že snový výjev je (alespoň z části) obrazem jejich nitra a satira tak splývá se sebezpytem.

O to zajímavější je další neméně podstatná vazba: moralizující téma celého výjevu, epikurejská lekce, která je však neustále narušována a znejist'ována parodickou nadsázkou a ironií. Ve španělsky psané literatuře má práce s tímto žánrem klíčového předchůdce ve Franciscu Quevedovi a jeho *Snech*. Žánr menippské satiry se rovněž dotýká toposu sestupu do podsvětí, roli snového, fantastického rámce u Lúkiána a u Queveda často plní právě Hádova říše, respektive peklo; ostatně jedno z nejčtenějších Lúkiánových děl jsou *Hovory podsvětní*. V menipské satirě ale většinou schází iniciační ráz, motiv zkoušky, naopak je charakteristická míšením prózy a verše; jakýmsi provokativním poukazem na tento žánrový požadavek může být zahrnutí pouhých dvou veršů do Filloyova textu v této scéně. Menipská satira však není pouze míšení prózy a verše, je to žánr míšení *par excellence*: míšení vysokého a nízkého, vážného a směšného, žánr nesourodosti, míšení navzájem neslučitelných prvků. Přes tuto nesourodost u Filloye existuje společný zřetel, jenž spojuje takřka všechny postavy: jsou nějakým způsobem příkladně ohledně lásky, a to buď pozitivně, nebo negativně. Téma lásky, procházející celou knihou, se tak zde stává jednotícím prvkem variace na satirický žánr a nabývá podoby morálních archetypů. V celém výjevu se prolíná rozměr zkoušky s rozměrem satiry. Hrdinové prochází snovou krajinou, sledují její obyvatele a zároveň čelí pokušení a hrůzám. Sestup do podsvětí a menipská satira se tu velmi pevně propojují (jak tomu ostatně často je i u Lúkiána), vyvrcholením celé scény a jejím koncem je polibek milenců, ostatně jediný, který si v celém díle dají.

3.3.4. Op Oloop – Ježíš

Některé prvky v ději románu a v pojetí hlavní postavy umožňují číst banquet jako parodickou verzi **Poslední večeře Páně** a vidět i v jiných scénách variace na příběhch Nového Zákona. I zde je možno nalézt mnoho paralel, které nabývají rázu parodie či snižení, „zvrácení“ hodnot. Ovšem v tomto případě se čtení Opa Oloopa jako parodického, palimpsestového Ježíše může odpoutat od scény banquetu, protože v celém románu, jeho zápletku i rozuzlení lze nalézt řadu dalších spojnic. Tak jako Ježíš Op Oloop se setkává se svými nejbližšími, s uzavřeným kruhem těch, kteří mu rozumí, vědí, jaký doopravdy je. Tak jako Ježíš i Op Oloop je však i svým nejbližším v něčem neprůhledný a nepochopitelný, tak jako Ježíš i Op Oloop nabízí svým nejbližším jídlo. A stejně jako jeho čeká jej brzká smrt. Snižující, parodizující až heretický ráz však již snad nemůže být patrnější. Op Oloop je ztroskotanec a v mnohém zavrženíhodný člověk, podobně jako část jeho blízkých. Jediný vskutku ušlechtilý přítel není na banquetu přítomen, protože přísnost rutiny nedovolila Op Oloopovi pozvat jej. Ježíš byl neprůhledný ve své oběti, Op Oloop je neprůhledný pouze v hloubce svého zoufalství. Ježíš nabízí jídlo jako sebe, Op Oloop nabízí jídlo pouze jako požitek. Ježíše čeká mučednická smrt, kterou očekává a snad i volí,⁹⁸ Op Oloop umírá impulsivně, rozdrčen nepředvídatelností, kterou se snažil ze svého života vyřadit. A konečně, pokud je známo, Op Oloop umírá definitivně. Smrt obou spojuje ještě jeden prvek: osudovost, předurčenost, nevyhnutelnost.

Rozdíl mezi Ježíšem a Oloopem je pochopitelně přímo propastný, o to více však dráždí a vybízí k dalšímu hledání všechny prvky, které obě postavy spojují. Vazby na biblické vyprávění je totiž možno nalézt nejen přímo v klíčové scéně banquetu, ale rovněž na několika dalších místech textu: Večeři předchází Oloopovo *delirium* v zahradě. Ačkoliv v biblickém podání přichází agonie v zahradě až po Poslední Večeři,⁹⁹ stojí za to se zamyslet nad možnými spojnicemi. Konec konců toto obrácení je možno chápat pouze jakožto další v řadě deformací variovaného textu. Co se týče scény samotné, i v tomto případě se však jedná o snižení, profanizaci posvátného místa. Op Oloop prodlévá na lavičce v botanické zahradě, trpí, je zkoušen, avšak nemodlí se, celou dobu je v jakémsi polospánku. Zajímavé je všimnout si významového posunu co se týče místa. Op Oloop umdlévá v botanické zahradě, v místě přírodní vědy, analytické, racionální, založené na podobných principech, kterým Op Oloop zasvětil svůj život. Rovněž zde probíhá rozhovor, Ježíš rozmlouvá se svým Otcem, Op Oloop rozmlouvá

98 To vše je pochopitelně předmětem předlouhé interpretační tradice, do které zde nechci zabředat a které konec konců rozumím jen velmi předběžně.

99 Vzhledem k stupni parodičnosti a přetvoření (znetvoření?) Ježíše v Opu Oloopovi je pouhá změna pořadí dvou událostí vcelku podružný detail.

v delirickém vytržení se svojí milou, jde sice o spirituální vztah, avšak rovněž je to vztah erotický. Konečně zbývá okomentovat Op Oloopův vztah k prostitutkám. Děj románu se odehrává v den, kdy má Op Oloop strávit noc se svou tisící prostitutkou, avšak místo toho se setkává s dcerou své první velké lásky. V této části zápletky se biblické motivy ocitají již v naprosté agonii, šklebu znesvěcení a víru svévolných permutací. Kustaa, dcera Oloopovy první milé, je cosi jako jeho dcera,¹⁰⁰ avšak aniž by ji on sám počal, tím se z Miiny, její matky, stává parodická Panna Maria, šílená žena, která „bez otce“ zplodila prostitutku, Kustau. V ní naopak zaznívá příběh Marie Magdaleny, zvláště když ji v samém závěru Op Oloop „spasí“ tím, že jí odkáže velký obnos peněz, aby se mohla vzdát svého řemesla. V Opu Oloopovi je tak parodický ohlas Ježíšovy nevybíravé lásky ke spodině, k prostitutkám a k Máří Magdaleně, kterou přivede k obrácení. Parodický ještě mnohem intenzivněji uvážíme-li, že Op Oloop služeb prostitutek bez skrupulí celá léta využíval, takže jim byl nablízku v nesrovnatelně přizemnějším smyslu slova a v závěru navíc chybělo málo k tomu, aby strávil noc i s tou, která mohla být jeho dcerou. Op Oloop je tak Ježíš zdegenerovaný, profánní a bezcenný, avšak přeci jen s dosti společnými rysy na to, aby bylo možno vést linii mezi tak odlišnými postavami. Ačkoli je opovržením hodný, jedná se o postavu dvojnásobnou, která je jednak k největším přestupkům proti obecnému pojetí správného chování vedena svou vlastní, originální morálkou řádu a metody a jednak v okamžiku, kdy by se měl změnit v opravdovou lidskou zřůdu, se náhle zachová prostě, až přecitlivěle, „raději“ se zhroutí, než aby se změnil v monstrum. Nejednoznačnost postavy je klíčová v okamžiku, kdy ji chceme spojit s jinými postavami, její tvárnost se nabízí interpretacím, je rovněž zásadní i z hlediska aristotelovské poetiky, což nám umožňuje pokračovat v interpretaci, tentokrát ve spojitosti s žánrem klasické řecké tragedie.

3.3.5. Op Oloop – Oidipus – Osud

Dalším zajímavým vztahem, který se však týká celého textu a ne pouze jedné jeho části, je vztah mezi fabulí *Opa Oloopa* a klasickou řeckou tragií. Zde můžeme hovořit o intertextové vazbě s celým žánrem. Vazba je to pochopitelně volná, už jen proto, že hovoříme o románu na jedné straně a o dramatu na straně druhé, souvislostí je však podle mého názoru dost na to, aby mohly dát plodnou interpretaci. V případě *Opa Oloopa* před sebou sice nemáme drama, ale to je v podstatě druhotné, protože dílo obsahuje mnohé prvky, které souzní s povahou antické tragédie, s jejím námětem, navíc podíl dialogu v tomto i v ostatních románech Juana Filloye je mimořádně velký a vypravěč na mnoha

¹⁰⁰Filloy, Juan. *Op Oloop*, s. 193, 211, 213: „Tú eres hija mía”, „casi hija mía“, „hija de mis sueños“, „hija psíquica mía“ („Jsi má dcera“, „téměř má dcera“, „dcera mých snů“, „má duševní dcera“)

místech ustupuje do pozadí (u snové epizody mizí zcela).

V tomto srovnání vycházím z Aristotelovy *Poetiky*¹⁰¹ a rovněž z interpretace Tomassiniové. Zápletka, její rozvoj i povaha hlavního hrdiny v mnoha ohledech odpovídají Aristotelovým výkladům: *Op Oloop* vypráví o *pádu* hrdiny, celý děj románu nám před očima předvádí postupný rozklad a rozpad Oloopova vidění světa, jeho zvyků, plánů a opor. *Op Oloop* má také jednotu děje, neobsahuje žádné odbočky a hlavní postava je téměř neustále v centru děje, míst, kde nevystupuje, je nemnoho; navíc můžeme pozorovat jednotu času, *Op Oloop* se odehrává bez časových skoků či retrospektiv a odboček v necelých dvaceti hodinách. U Aristotela však hraje zásadní roli povaha samotného hrdiny: ideální tragický hrdina je také v mnohém příbuzný Opu Oloopovi: musí být nejednoznačný, rozporuplný, zároveň ušlechtilý, zároveň zavrženíhodný, podobně jako Oidipus. Je to hrdina nesnadný, čtenář (divák) k němu nemůže zaujmout zcela neproblematický postoj odporu či obdivu, protože má rysy blázna, ctnostného, pracovitého muže, citlivého milence. Tomassiniová vychází z Frye a hlavní postavu charakterizuje v rámci jeho terminologie: „[Z]ařadili bychom Opa Oloopa do kategorie odpovídající ‚tragedii nízké mimesis‘: průměrný, obyčejný muž, ve kterém můžeme rozeznat jednoho z nás, se hroutí následkem konfliktu mezi skutečností představ a druhem skutečnosti, kterou ustavuje společenský konsensus.“¹⁰² Op Oloop umírá, protože na něj plně dolehne skutečnost, že „život ne vždy odpovídá předpovědím vytvořeným prostřednictvím počtu pravděpodobnosti, ale spíš vrtochům náhody, která v románu, podobně jako u Borgese, získává jméno osud.“¹⁰³ Op Oloop pak vlastně není marnivý ani pyšný, je to

„[A]lazon (ἀλαζών), „ten, který se považuje za víc než je“, ne z marnivosti či pýchy, ale protože představuje kulturní subjekt silně zakořeněný v maloměšťáckém vědomí: člověk, který utváří sám sebe, syn svého vlastního úsilí, který se promítá do svého vlastního původu a prostředí jako důsledek kázně, metody a vůle tvarovat sám sebe jako živoucí vzor pro ostatní lidi.“¹⁰⁴

S touto interpretací nelze zcela souhlasit. Op Oloop je od samotného začátku představován jako jedinečný člověk, jak vypravěčem, tak posléze jeho přáteli a právě v jeho snaze dovést metodu

101Aristotelés. *Poetika*. Praha: Jan Laichter, 1948.

102*Libertad de palabra*, s. 82: „[U]bicáramos a Op Oloop en la clase correspondiente a ‚tragedia del mimético bajo‘: un hombre común y corriente que puede reconocerse como uno de nosotros, sedeshace por un conflicto (pathos) entre la realidad imaginativa y la especie de realidad que establece el consenso social.“

103Tamtéž: la vida no siempre responde a previsiones planificadas mediante el cálculo de probabilidades, sino a los caprichos de azar, que como en Borges, asume también en la novela el nombre de destino.“

104*Libertad de palabra*, s. 82 – 83: „alazon, „el que se cree más de lo que es“, no ya por vanidad o soberbia, sino por encarnar un sujeto cultural fuertemente arraigado en la conciencia pequeño burguesa: el hombre que se hace a sí mismo, el hijo de su propio esfuerzo, el que se proyecta sobre su propio origen y medio en virtud de la disciplina, el método y la voluntad de modelarse como ejemplo viviente para los demás hombres.“

k dokonalosti je možno vidět jeho pýchu, ostatně vystupňování jeho statistické racionality se skutečně stane hybatelem pádu a místo osudu, který si chtěl sám utvářet jej stihne osud, jenž na něj doléhá zvenčí (či z nejhlubšího nitra), z oblastí mimo moc jeho metody. Cílem této metody je totiž cosi, co je myšlenka osudu velmi blízké: naprostá předvídatelnost, naprosté vyloučení veškeré nahodilosti. Ovšem metoda má hrdinovi umožnit, aby byl v zásadě zajedno se svým osudem jakožto jeho dárce i vykonavatel. Metoda je rovněž úzce spojena s racionalitou, metoda je vždy kalkul, rozvrh, plán, na rozumu založený předpis. Selhání metody a racionality je tak hluboce spjato. Jakmile metoda selže, nastává chaos, rozpad, otevírá se prostor pro jiný, nadosobní osud. Osud, který se naplní navzdory hrdinovi, či dokonce s jeho pomocí, dokonce s pomocí právě těch činů, jež jej mají odvrátit, ten hraje v Opu Oloopovi zásadní roli, alespoň takové je celkové vyznění díla.

Pád hrdiny, který sledujeme, není dílčí, je absolutní, končí naprostým šílenstvím, zatracením, smrtí. Je to pád způsobený něčím, co se vymyká kontrole, nad čím hrdina nemá kontrolu. A právě zde můžeme vidět další spojnice s žánrem tragedie. Na počátku většinou nastává chyba (*ἀμαρτία*), která slouží jako hybatel pádu, a typickým rysem je též pýcha (*ὕβρις*) hrdiny, povýšenost, která je ztrestána radikálním ponížením. V závěru románu můžeme též být svědky jakési parodické, kulhavé *anagnorise*: K naprostému zlomu dochází totiž v okamžiku, kdy si hrdina uvědomí, že prostitutka, se kterou se chystal souložit, je dcera jeho někdejší první lásky. Máme zde hrdinu, jenž se definitivně hroutí tváří v tvář čemusi, co se nebezpečně blíží incestu (alespoň pro něj).¹⁰⁵

Prvek osudovosti je obsažen rovněž v Oloopově jméně, respektive je to jméno, které se v závěru románu ukáže jako významuplné. Jeho první část, latinské *Optimus*, vystihuje plně hrdinovu klíčovou vlastnost, která také zapříčiní jeho pád. Druhá část jména se zdá být bez významu, čtenář je přijímá zkrátka jakožto příjmení, jehož zvláštnost je dána finským původem. Těsně před tím, než se Oloop vrhne z okna, však přemítá o svém jméně takto:

Al cerrar con su firma los mil casos de su estadística sensual, las cuatro O de su nombre y apellido coincidieron con los cuatro ceros del renglón anterior. Vio en ello un símbolo deprimente. Magnificándolo, interpretó los cuatro ceros como el juicio puesto por el destino a los cuatro afanes cardinales de su vida: libertad, trabajo, cultura, amor. Y se llenó de tintes crepusculares su antiguo gusto de vivir. El arte y la ciencia de todas las cosas están en saber manejar las fatalidades. Leyendo a Daudet, en la adolescencia, se había apropiado de esa verdad que fue mentora de sus pasos en diversas encrucijadas. Pero esa noche todos los *fatums* y *anankés* estaban convulsionados en el aquelarre de su cabeza. Los recursos de veinte años para elevarse, depurarse y glorificarse fallaron. Eran meros espejismos, suntuosos burladeros de un sino **preestablecido, ¡tan**

105Viz pozn. 81. V tomto okamžiku také vypravěč nazývá Kustuu Antigonou.

preestablecido que brillaba en las cuatro nulidades de su firma!¹⁰⁶

(Když svým podpisem uzavíral tisíc položek své citové statistiky, čtyři O jeho jména a příjmení se sešla s čtyřmi nulami na předchozím řádku. Zahlédl v tom skličující symboličnost. V nadsázce si vyložil ony čtyři nuly jako rozsudek vyneseny osudem nad čtyřmi zásadními snahami jeho života: svoboda, práce, kultura, láska. A jeho někdejší chuť k životu se zbarvila šerými odstíny. Umění a věda všech věcí spočívají ve schopnosti zacházet s osudovými okamžiky. Když v dospívání četl Daudeta, zmocnil se této pravdy, která se mu stala rádkyní na všemožných životních rozcestích. Avšak této noci všechna *fata* a všechny *ananké* vířily v reji jeho vědomí. Nedokázal je zahnat. Dvacet let staré nástroje, kterými se pozvedal, očisťoval a oslavoval, selhaly. Byly to pouhé preludy, přepychové barikády proti **předem danému osudu, tak pevně danému, že se zračil ve čtyřech nulových tvarech jeho vlastního podpisu!**)

Oloopovo jméno je šifrou jeho příběhu, jeho osud je předem dán.

Zastavil jsem se u odkazově nejbohatších pasáží textu, u nejplodněji využitých *topoi*; tím text pochopitelně vyčerpán není.¹⁰⁷ Nicméně vzhledem k Filloyově povaze spisovatele-encyklopedisty mám za to, že intertextuální přístup k jeho dílu je mimořádně plodný. Každý text komunikuje s jinými texty, každý autor s jinými autory, u Filloye je to však zaprvé komunikace otevřená, odehrává se nám před očima, protože četné odkazy a narážky jsou takřka vždy zdůrazněny, čtenář je na ně upozorněn, jména, promluvy a myšlenky, pocházející s cizích textů, se objevují přímo; za druhé má funkci základu díla, jeho zdroje. Filloyovy romány, jakkoli obrazné, vyrůstají z myšlenek, z tezí, jimž děj, vypravěč a dialog slouží. Nejsou to však myšlenky stereotypní, protože se lámou a problematizují v dialogu. Také Op Oloop je v určitém slova smyslu jen dlouhá rozmluva na téma řádu a chaosu, agapé a érotu.

Závěr – Úvod – Gesto kontrastu

Pokusil jsem se zběžně nahlédnout do literárního světa, jenž se nazývá Juan Filloy. Je to nutně nahlédnutí kusé, nedokonalé, předběžné. Vzhledem k rozsáhlosti jeho díla a náročnosti jeho prózy, bohatosti kulturních odkazů, obtížné dostupnosti jak jeho vlastních děl, tak zvláště sekundární literatury, které je navíc pomálu, vzhledem k omezenosti mých vlastních znalostí a mé čtenářské zkušenosti, tomu ani jinak být nemohlo. Přesto se domnívám, že se mi podařilo uchopit některé klíčové rysy Filloyova literárního světa, některé konstanty, gravitační centra; pilíře, víry a kořeny, které drží, rozhybávají a živí jeho dílo. Jeden takový princip považuji za zvláště důležitý.

Literatura Juana Filloye se rozvíjí na základě *kontrastu*.¹⁰⁸ Kontrast, protiklad, slučování

106 Filloy, Juan. *Op Oloop*, s. 211. (zvýraznění je mé)

107Vzhledem k parodickému pojetí romantického milostného vztahu a vzhledem k silnému materialismu se mimo jiné nabízí vztah mezi *Opem Oloopem* a *Celestinou*.

108Colombová uvádí tento rys jako jeden z hlavních, já jej považuji za zcela ústřední nejen pro styl, ale pro ideje, estetiku

neslučitelného, neustálé napětí nalezneme na všech rovinách jeho díla: Kontrast mezi hlubokou zakořeněností v antické a klasické tradici, který často vysvítá skrze jistou rétorickou chladnost a vykonstruovanost jeho prózy, a mezi jeho nespornou originalitou, schopností překračovat hranice žánrů, epoch a estetik. Kontrast mezi formální vybroušeností, strukturou, přísností, výstavbou textu a mezi výbušností, živelností, špínou, zemitostí, vulgárností, ohněm metafor. Kontrast mezi láskou k řádu, klidu a rovnováze a neustálou snahou nahlédnout do podsvětí či podvědomí, nahlédnout na to okrajové, jiné, zvrácené, překroucené či šílené. Kontrast mezi zaměstnáním soudce, který hranice střeží, a povoláním ryzího spisovatele, který je podrývá. Kontrast mezi ženou Lilith a ženou Evou, mezi láskou erotickou a manželskou, kontrast mezi strukturou a ohněm, mezi slabikou a alkoholem, mezi vysokým a nízkým, vznešeným a přizemním atd.; bylo by možno pokračovat libovolně dlouho.

Právě kontrast, vůli sloučit a snoubit to, co si často odporuje, můžeme hledat za nesnadností Filloyových textů. Jeho boj není vždy vítězný, bitvy se neobejdou bez ztrát. Zároveň je to však to, co mu dává ohromnou sílu. Za gestem kontrastu osobně vidím cosi, co Filloye spojuje s mnoha jeho krajany a s mnoha spisovateli jeho doby; řečeno stručně: Chce vše. Gesto kontrastu je gesto tvůrce toužícího po absolutnu, tvůrce posedlého snahou uchopit celek nebo alespoň velkolepě selhat při takovém pokusu. Kontrast není boj, z něhož má vyjít vítěz, ale tušení napovídá, že je to snad jedna z cest k absolutnu. Parodie, cynismus a ironie, tak silně přítomné ve Filloyově psaní, nejsou odmítnutím takové snahy, jen vědomím její choulostivosti, nesamozřejmosti, jejímu vydání napospas. Ryzí ateismus, odmítání religiozního rozměru má totiž pouze podobu odmítání religiozity oficiální. Je zde však jistá religiozita literární, hluboká důvěra v sílu psaného slova, která je zároveň nutně sebedůvěrou tvůrce, neboť selhává Op Oloop, nikoli Juan Filloy. Důvěra v knihu a z ní plynoucí snaha obsáhnout v knize celek. Aby dokázala fascinovat a strhnout, netřeba ji schvalovat.

Résumé

Español

En el trabajo *Juan Filloy: Mito, autor, obra* intento ofrecer una introducción a la obra de Juan Filloy (1894 – 2000), un escritor argentino todavía bastante mal conocido entre los lectores y la crítica. Como hay poca literatura crítica sobre el tema, utilizo sobre todo dos obras: *Libertad de palabra*, un conjunto de estudios de Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo y la tesina *Inspector de sótanos* de Cristina Pérez Múgica de la Universidad de Salamanca. He elegido como punto de partida el mito, básicamente un conjunto de anécdotas, que se ha ido creando en torno a su personaje porque parece que la poca atención que se dirige a él tiene que ver con este mito que incluye su vida larga, sus peculiaridades personales (las siete letras de todos los nombres de sus obras, su noviazgo de tres días, su correspondencia con Sigmund Freud, su vocación de palindromista, su erudición enorme, su odio de los porteños, etc.) Me planteo la cuestión del por qué de esta atención limitada. Analizo varias entrevistas con el autor y varios artículos, tanto críticos como de periódicos. Llego a la conclusión de que el mito es el resultado de la actividad de los periodistas y el autor mismo que colabora con los periodistas en su imagen especial, enigmático, y que este mito arroja una sombra sobre la obra de Juan Filloy, pues el interés de muchos se agota en el mito.

Después me planteo la cuestión de otras razones de la poca atención de los lectores. A pesar de algunas declaraciones del autor parece que su posición marginal, oculta, elitista, es más el resultado de sus propias decisiones que del público mal educado o la ignorancia de las editoriales. Estas decisiones se pueden dividir en dos grupos: decisiones estilísticas, de estética y decisiones personales. Las primeras tienen que ver con su lenguaje: complejo, rico, variado pero al mismo tiempo crudo, vulgar, mordaz, cáustico, es decir, un lenguaje bastante difícil por varias razones. Al segundo grupo pertenece su decisión de vivir en una ciudad pequeña de Río Cuarto (Córdoba), lejos de Buenos Aires y lejos, por ello, de las entradas al mundo y el mercado literarios de la Argentina. Sin embargo, más importante que esto es la decisión de Filloy a hacer ediciones privadas de su obra y elegir a sus lectores, mandándoles la obra por correo. Entonces, la combinación del lenguaje y la estrategia de publicación crea una obra muy difícil difundida de manera exclusiva. De ahí en mi opinión el estatus del escritor enigmático que mantiene su fuerza hasta el presente.

Aunque sea el mito un obstáculo entre el lector y la obra, me concentro luego en su contenido para

interpretarlo como una especie de código que pueda encubrir vínculos con la estética del autor. Parece que las anécdotas son superficiales pero no sin valor. Así interpreto algunos de los elementos más significativos del mito. En el palindromismo se entrevé el interés filológico del autor y su confianza en la tradición literaria (Filloy no deja de comentar la larga tradición de esta actividad), la naturaleza lúdica de su escritura y su interés en la Grecia Antigua. En las siete letras de los nombres veo el vínculo con el culto de la forma de la Antigüedad, el siete le sirve a Filloy como un apoyo estructural para crear no solo los nombres de los libros, sino también para organizar su contenido. Las supuestas 70 000 palabras que utiliza en su prosa otra vez apuntan hacia el carácter perfeccionista de su escritura, su afán de expresar las cosas de manera exacta.

En todos estos elementos del mito podemos ver el esfuerzo por la precisión, la perfección y el orden que son facetas importantes de la estética del autor. Aunque el mito presenta un problema a la hora de estudiar la obra de Filloy, su contenido tiene nexos importantes con la estética del autor.

Antes de analizar la novela *Op Oloop*, trato de caracterizar en breve el contexto cultural y literario de Juan Filloy, de su primera etapa creativa, los años treinta. Aunque en la Argentina existen ya modelos narrativos, son pocos y no siempre se trata de novelas (comenzando con *El matadero* de Echeverría, concluyendo con los cuentos de Lugones y Quiroga) o son novelas de tema político-social (*Amalia* de José Mármol), Pérez Múgica menciona a Roberto Arlt y Armando Discépolo como dos contemporáneos cercanos a Filloy. En la América Latina, es la época cuando surgen obras emblemáticas, fundacionales: *La Vorágine*, *Doña Bárbara*, *Écue-Yamba-Ó*, etc. En el contexto de la cultura occidental podemos ver el tema de *Op Oloop* como algo que lo emparenta con varios filósofos y pensadores de aquel entonces. La duda acerca del conocimiento científico, la crítica de las ciencias naturales y el influjo de su metodología en las humanidades es el punto común de autores tan distintos como Husserl y Bergson; la crítica de la racionalidad instrumental es fundamental para Max Weber; esta actitud conduce en muchos autores a la vuelta a lo irracional o, mejor dicho, no-racional, como en Pareto o Freud. Queda evidente, pues, que la novela *Op Oloop* forma parte del contexto intelectual de su época.

Trato de caracterizar el estilo, el lenguaje de Juan Filloy, mediante una análisis detallada de su frase, las figuras retóricas que utiliza y su funcionamiento dentro de la estética de la novela. Los principios clave son el contraste, la claridad y el orden. Sus frases están construidas a menudo a base de paralelismos, es decir, series de frases gramáticamente o sintácticamente parecidas que

a menudo expresan ideas contrastantes. Los paralelismos a menudo toman forma de catálogos, son una especie de enciclopedias sobre un tema particular (la propina, la ruleta, etc.). Un recurso de contraste muy frecuente es la dicotomía, sobre todo en el narrador. Filloy elige un par de términos que alterna, iniciando cada párrafo o frase con ellos y desarrollando el contraste en cuestión (dentro-afuera, el hombre-el mundo, realidad-ficción, etc.). Enumeración le sirve como punto de partida en varias ocasiones: introduce una lista breve de términos y después desarrolla cada uno de una manera más extensa. Las ideas de claridad, orden y contraste son, pues, patentes, en todos estos recursos. En cuanto a la palabra, Filloy utiliza un vocabulario amplio también por su afán de precisión, perfección. Quiere nombrar exactamente, por eso también aparece muchas veces el tema de la etimología. En la etimología se unen varias de sus ideas estéticas e intelectuales: la tradición, la exactitud (en el uso de las palabras en acuerdo con su origen), el interés en lo concreto, material (ya que etimologías a menudo conducen a algo concreto, palpable incluso en palabras abstractas). Su lenguaje es también fuertemente metafórico, es decir, basado en la analogía. A menudo las metáforas se funden con los paralelismos y los contrastes para formar un lenguaje que oscila entre lo racional y lo imaginativo. La metáfora no se agota en una imagen, sino se desarrolla en una serie de expresiones o frases, organizadas como paralelismos. También es interesante el uso de la tipografía que hace Filloy: la utiliza para distinguir registros del lenguaje, monólogos, pensamientos, artículos periodísticos pero también para distinguir un sueño de la realidad, señalar la entonación, el grito, el silencio, etc. La claridad y exactitud en expresión están siempre por detrás.

La novela *Op Oloop* que cuenta la crisis existencial del estadígrafo finlandés homónimo, cuenta los acontecimientos de casi un día entero, el último día de su vida en el cual ofrece un banquete a sus amigos para conmemorar su visita número mil al prostíbulo. Sin embargo, su vida cuidadosamente ordenada se derrumbe durante este día y él acaba por suicidarse. He intentado explorar tres aspectos de esta novela: el narrador, el tiempo y la intertextualidad. El narrador se nos presenta en tres niveles: primero el que cuenta los hechos de la novela, registra fríamente lo que está sucediendo y está ubicado en el presente, nunca anticipa ni se refiere a lo ya acontecido. En el segundo nivel, el narrador analiza lo contado desde el punto de vista psicológico. A menudo utiliza el lenguaje científico y el razonamiento para apoyar una conclusión, una diagnosis. El tercer nivel del narrador es el ensayístico. Se trata de reflexiones sobre varios temas que guardan relación estrecha con lo que está pasando en la novela (el amor, el azar, el instinto) pero aparte de eso es independiente del resto del texto y puede funcionar como tal.

El tiempo juega un papel esencial en la novela, como tema y como eje formal. En mi análisis del tiempo en *Op Oloop* utilizo las ideas de Bajtín. La novela está dividida en capítulos cuyo nombres indican el tiempo. Es el tiempo del reloj, el tiempo medido mecánicamente, el tiempo objetivo y esto lo conecta con el personaje del estadígrafo. El tiempo es la medida de su método, su régimen exacto, mecánico, el estilo de vida. Cada cosa tiene su tiempo determinado en su vida. Sin embargo, Op Oloop se demora un poco debido al impacto emocional que le causa el hecho de enamorarse. Esta demora y la imprevisibilidad resultante de sus acciones siguientes causan que Op Oloop no se encuentra al mismo tiempo con varios personajes. El método científico de vida, el tiempo objetivo, la desintegración del método y las siguientes demoras y catástrofes emocionales están relacionadas y forman el eje de la fábula. Lo original de Filloy es que el principio de encontrarse o no encontrarse al mismo tiempo en el mismo sitio que juega un papel importante en muchas novelas está relacionado aquí con los ideales del personaje y su visión del mundo.

En el estudio de los nexos intertextuales de *Op Oloop* me apoyo en Graciela Tomassini y su opinión que los textos con los cuales Filloy comunica hay que buscarlos en la Antigüedad porque Filloy fue un gran lector y conocedor de las literatura griega y romana. Desde este planteamiento podemos ver en *Op Oloop* las huellas de varias obras y géneros clave: *El Banquete* de Platón y *El Satiricón* de Petronio. Comento en breve estos dos vínculos ya que están expuestos de manera detallada en los trabajos de Tomassini y Pérez Múgica y me concentro en otras posibles relaciones: Primero, la relación entre la fábula de Op Oloop y los ideales de la tragedia griega expuestos en la *Poética* de Aristóteles. También trato de interpretar el diálogo onírico entre Op Oloop y su amada como *katabasis*, descenso a los infiernos y también como una variación de la sátira menipea. En cuanto al tema de la tragedia griega llego a las siguientes conclusiones: la trama de la obra guarda varias relaciones estructurales con la tragedia griega. Primero, narra una caída del héroe, segundo mantiene la unidad de tiempo. También el personaje de Op Oloop cumple el criterio de no resultar demasiado unívoco en el sentido moral, ni ideal, ni totalmente inaceptable. En el intento de dominar su vida mediante el método científico podemos ver el *hybris* del personaje, de este *hybris* resulta directamente su incapacidad de invitar a su mejor amigo al banquete, una especie de *hamartía*, hacia el fin de la novela, Op Oloop se encuentra en el burdel con la hija de su primer amor, la *anagnorisis* (Op Oloop descubre la identidad de la chica) precipita su derrumbe total.

El “delirio telestético” (así llama el narrador el diálogo que tienen Op Oloop y su amada) guarda relaciones con varios otros episodios en la literatura occidental. Como en la *Odisea* o la *Eneida*, se trata

de una especie de prueba que hay que superar, aparece el encuentro con los antepasados que aconsejan acerca de la vida. Sin embargo, se trata de un descenso a los infiernos que sucede solamente en el marco del sueño, no está al mismo nivel que los otros episodios de la novela. También resulta evidente el carácter irónico, exagerado pero también moralizante del episodio. Éstas son las características que tienen que ver más con el género de la sátira menipea que frecuentemente está ubicada en los infiernos o en un sueño. Además, el delirio telestético comparte con este género la forma dialogada y el desfile de varios personajes, ficticios y reales, que sirven de ejemplos (tanto positivos como negativos) para desarrollar el tema de la sátira. En el caso de *Op Oloop*, este tema es el amor.

He llegado a la conclusión que aunque Juan Filloy fue hijo de su tiempo, es un escritor bastante original y debe seguir siendo estudiado. La atención limitada no se debe a que sus obras carezcan de calidad sino más bien a su propia actitud como escritor y hombre. Su originalidad (al menos en los años treinta) se encuentra sobre todo en su uso del lenguaje: su precisión, complejidad y riqueza (desde lo vulgar hasta lo filosófico), el nivel de su prosa y su adherencia a la tradición occidental que se nota en la presencia viva y fuerte en su literatura de temas, géneros y problemas que tienen su origen en el inicio de la cultura occidental.

Česky

Práce *Juan Filloy: Mýtus, autor, dílo* pojednává o opomíjeném argentinském spisovateli Juanu Filloyovi (1894 – 2000) a klade si za cíl být vstupem do jeho díla, kterému se až dosud dostalo málo pozornosti. Nejprve se věnuje rozboru mýtu, který se kolem autorovy osobnosti rozšířil a zakryl tak zcela jeho dílo. Ten sestává převážně z anekdotických rysů jeho osobnosti a díla se dotýká jen zběžně. Status neznámého spisovatele je však z velké části určen Filloyovým vlastním rozhodnutím žít v malém městě a knihy vydávat sám, stejně jako jeho náročnou stylistikou, širokou slovní zásobou a na svou dobu často provokativním jazykem i tématy. V mýtu o spisovateli je však možno nalézt i některé klíčové rysy jeho estetiky: palindromy znamenají obrat k jazyku, stejně jako přísnost a disciplinovanost; široká slovní zásoba odkazuje k touze po přesnosti ve výrazu atd. Práce se pak z části soustředí na rozbor autorova jazyka a na interpretaci románu *Op Oloop*. Řeč Juana Filloye se vyznačuje především kontrastem, jasností a řádem. Paralelismus je ústředním stylistickým prostředkem; shodná struktura vět se často stává buď prostorem pro rozvíjení kontrastu, nebo pro vypravěčské podání katalogů, výčtů týkajících se určitých témat. Paralelismus rovněž často slouží k rozvíjení komplexních metafor, kde se opakovaně, na základě analogie spojují dva kontrastní či zdánlivě nesouvisející jevy. Příznačný je též důraz na etymologii. Užívání slov v souladu s jejich původním významem je rovněž součástí snahy o maximální přesnost. K té směřuje rovněž široká slovní zásoba a typografické rozlišování přejatých slov, vnitřních monologů, jednotlivých rejstříků řeči či rysů mluveného slova (hlasitost, pauzy, mlčení).

Práce rozebírá tři rysy románu *Op Oloop*: vypravěče, čas a intertextualitu. Vypravěč se vyjadřuje ve třech rovinách: jedna je situována do přítomnosti a jen registruje události, na ni navazuje druhá, která nabízí psychologický rozbor dané události. Třetí rovina je esejistická a je v zásadě nezávislá na ostatních. Jazykem na pomezí metafory a argumentace obecně pojednává o tématech, spojených s odehrávající se scénou. Čas je tématem i organizačním principem románu. Názvy kapitol jsou pouze přesné časové údaje, hrdinův život je přesně časově organizován. Jakmile se však zamilovaný hrdina ocitá mimo tento řád, nastává zpoždění a tím i rozpad řádu, rutiny a hrdiny samotného. Zpoždění má pak zásadní formálně-obsahový význam, neboť v románu je klíčové časté míjení jednotlivých postav. Intertextuální vazby díla se vztahují k estetice řecké tragedie (pojednává o pádu hrdiny, povaha hrdiny je nejednoznačná, na počátku je pýcha hrdiny a zásadní chyba, v závěru se objevuje anagnorise), k toposu *katabasis* (milenci sestupují do pekel, prochází zkouškou, setkávají se s předky) a k menipské satíře (u stejné části románu): jedná se o dialog, který formou defilé různých vzorových postav nabízí

satirické, nejednoznačné pojednání tématu lásky.

English

The work *Juan Filloy: A myth, an author, a work* focuses on the neglected Argentinian writer Juan Filloy (1894 – 2000) and its aim is to serve as an introduction to his work that has received little attention so far. Its first part is dedicated to the analysis of the myth that has spread around the author and completely eclipsed his work. It consists mainly of anecdotal features of his personality and it touches his work only superficially. However, the status of an unknown writer is determined in large part by Filloy's own decision to live in a small town and publish the books himself, as well as by his demanding style, wide vocabulary and often very provocative language and themes. However, it is possible to find some key attributes of his aesthetics in the myth about the author: the palindromes mean a turning toward language as well as the strict and disciplined approach; the wide vocabulary points to the desire of precision of expression etc. The majority of the work then concentrates on the analysis of the author's language and on the interpretation of the novel *Op Oloop*. The language of Juan Filloy is characteristic by contrast, clarity and order. The central stylistic tool is parallelism; the structure of sentences often becomes a space for the development of contrast or for the narrative expression of catalogs, enumerations concerning certain topics. Parallelism also often serves to develop complex metaphors, it repeatedly (on the basis of an analogy) connects two contrasting or seemingly unconnected phenomena. There is also a frequent accent on etymology. The use of words in accordance with their original meaning is also a part of the struggle for maximal precision. The wide vocabulary is also a means to this end as well as the typographic differentiation of adopted words, internal monologues and particular registers of speech or aspects of the spoken word (loudness, pauses, silence). The work analyses three aspects of the novel *Op Oloop*: narrator, time and intertextuality. The narrator expresses himself on three levels: the first is situated in the present and it just records the events. The second offers a psychological analysis of the event. The third level is essay-like and is virtually independent on the other two. In a general way, it addresses topics connected with the scene that is taking place using a language between metaphor and argumentation. Time is the theme and the organizational principle of the novel. The names of the chapters are precise indications of time; the life of the hero is precisely organized according to this time. However, as soon as the hero falls in love and finds himself outside his routine, a delay appears and by it, the disintegration of order, routine and the hero himself. The delay has an essential formal-content importance: the characters of the novel don't meet because they are late or early. The work is intertextually linked to the aesthetic

of the Greek tragedy (it narrates the fall of the hero, the hero is ambiguous, at the start there is the pride of the hero and a mistake, towards the end there is an anagnorisis), and to the topos of katabasis (the lovers descend to hell, undergo a trial, meet their ancestors) and to the menippean satire: the part of the work in question is a dialogue which by the panorama of various model characters offers satirical, ambiguous reflexion on the topic of love.

Bibliografie

Primární literatura

FILLOY, Juan. *Op Oloop*. Madrid: Siruela, 2006.

FILLOY, Juan. *Caterva*. Madrid: Siruela, 2004.

Sekundární literatura

AGUILAR, Hugo Daniel. “¡Estafen!”, de Juan Filloy: la novela existencial en la encrucijada de la ética y la justicia. *Revista Borradores* – Vol. VIII-IX – Año 2008. Universidad Nacional de Río Cuarto.

AGUILAR, Hugo Daniel. Ignitus: un lugar, un texto, una explicación. *Revista Borradores* – Vol. X/XI – Año 2009-2010. Universidad Nacional de Río Cuarto.

AMBORT, Mónica. *El escritor escondido*. Op Oloop Ediciones, 1992.

BARCIA, Pedro Luis. „Caterva... en la narrativa de Juan Filloy“. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*. Tomo LXV, N.º 257-258, julio-diciembre 2000, s. 274 – 286.

BORECKÝ, Vladimír. *Teorie komiky*. Praha: Hynek 2000.

COLOMBO, Stella Maris; TOMASSINI Graciela. *Libertad de palabra. Textos críticos y antología*. Santa Fe: Editorial Fundación Ross, 2000.

CORTÁZAR, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid: España Editores, 2007.

CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Madrid, Allca XX (Colección Archivos), 1996.

CORTÁZAR, Julio. *Nebe, peklo, ráj*. Přeložil Ivan Medek. Praha: Mladá fronta 2001.

ELIADE, Mircea. *Šamanismus a nejstarší techniky extáze*. Praha: Argo 1997.

GALLO, Rubén. „Freud's Spanish. Bilingualism and bisexuality“. In *Psychoanalysis and history*.

Číslo 11, s. 5-63, 2009.

GIARDINELLI, Mempo. „Odisea lúgubre de oniromantes“. In Juan Filloy, *Caterva*. Madrid: Siruela, 2004.

GIARDINELLI, Mempo. „Don Juan de las siete letras.“ In Juan Filloy, *La potra*. Buenos Aires: Interzona Latinoamericana, 2003.

KOHAN, Martín. „Barroco de siete lotras“. *Suplemento de Cultura del diario Clarín*, Buenos Aires, 2003.

PÉREZ MÚGICA, Cristina. *Inspector de sótanos. Marginalidad, periferia y desajustes en la obra de Juan Filloy*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2007.

JITRIK, Noé (comp.). *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1997. Příspěvky spoluautorů: Amalia Iniesta Cámara („Aproximación a Juan Filloy“), Sandra Gasparini („En nombre de la ley: Juan Filloy y la década infame“).

DA COSTA, Ana. *Entrevista a Juan Filloy*. 2 de marzo del 2000. [online]. [cit. 20. května 2012]. Dostupné z: <<http://200.69.147.117/salavirtual/Entrevistas/filloy.htm>>

NEMRAVA, Daniel. *Současná argentinská literatura: ve stínu Borgese?* [online]. [cit. 24. července 2012]. Dostupné z: <<http://www.iliteratura.cz/Clanek/14401/soucasna-argentinska-literatura-ve-stinu-borgese->>.

NOELIA BARRÓN, Becaria. „Op Oloop“, de Juan Filloy y la imagen de la puesta en crisis de la confianza extrema en la racionalidad. In *Revista Borradores* Vol. VIII-IX – Año 2008.

NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca. Skripta k předmětu *Literatura hispanoamericana del siglo XX*. Universidad de Salamanca 2011.

OLMOS, Candelaria de. „Noticias de un secuestro“, en *La Voz del Interior*, Córdoba (Argentina), 2005.

PEREYRA, Clarisa. „Entre el sentir y el pensar. OP OLOOP de Juan Filloy, LA NÁUSEA de Jean Paul Sartre“. *Revista Borradores* – Vol. X/XI – Año 2009-2010. Universidad Nacional de Río Cuarto.

RODRÍGUEZ, Emanuel. „¿Dónde está Juan Filloy?“, en *La Voz del Interior*, Córdoba (Argentina), 2005. [online]. [cit. 14. ledna 2012]. Dostupné z: <<http://www.escueladeletras.com/actualidadliteraria/donde-esta-juan-filloy-a-cinco-anos-de-la-mu/1794.html>>.

VALENZUELA, Luisa. Filloy, el último de los joviales. In *La Nación* (Argentina), 06/08/00, [online]. [cit. 4. června 2012]. Dostupné z: <<http://www.lanacion.com.ar/213241>>.

ZELARRAYÁN, Ricardo. „El que no tenga imaginación que se corte la mano“. [online]. [cit. 14. července 2012]. Dostupné z: <<http://lordcheselin.blogspot.cz/2009/11/el-que-no-tenga-imaginacion-que-se.html>>.

Literární teorie, antropologie, religionistika, filosofie:

ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: Jan Laichter, 1948.

BACHTIN, Michail Michajlovič. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980.

BACHTIN, Michail Michajlovič. *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha, Argo, 2007

BURKERT, Walter. *Greek religion*. Harvard Univesity Press, 1987.

CURTIUS, Ernst Robert. *Evropská literatura a latinský středověk*. Praha: Triáda, 1998.

FRIEDRICH, Hugo. *Struktura moderní lyriky*. Brno: Host, 2005.

KOBLÍŽEK, Tomáš. Intertextualita: Genealogie a smysl pojmu. [online]. [cit. 14. ledna 2012]. Dostupné z: <<http://www.iliteratura.cz/Clanek/24407/intertextualita-genealogie-a-smysl-pojmu>>.