

Romantická ironie jako protihráčka entuziasmu u Borgese a Cortázara



Vít Kazmar
Univerzita Karlova
vit.kazmar@ff.cuni.cz

ROMANTIC IRONY AS A COUNTERPART TO ENTHUSIASM IN BORGES AND CORTÁZAR

The study offers an interpretation of Borges and Cortázar in the light of romantic irony, in particular Friedrich Schlegel's concept from the *Athenaeum* fragment 37 where irony is defined as an art of controlled enthusiasm. This is something that can be found in Borges, at the level of language, in the figure of *litotes*, in his penchant for brevity and a relative disdain for novels. In Cortázar, the taming of enthusiasm manifests itself more openly, as a contrast of two alternating modes of speech. Thus, Borges and Cortázar embody two answers to the question of enthusiasm.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Romantická ironie — Friedrich Schlegel — Jorge Luis Borges — Julio Cortázar — *litotes*
Romantic irony — Friedrich Schlegel — Jorge Luis Borges — Julio Cortázar — *litotes*

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2022.1.4>

Kde je v tom všem skutečnost? Naše Já — vrcholná fraška... Borgesova hra připomíná romantickou ironii, metafyzický průzkum iluze, žonglování s bezmeznem. Friedrich Schlegel má dnes za zády Patagonii...¹

Emil Cioran

Borgesovo a Cortázarovo dílo už bylo interpretováno z řady různých hledisek; jednou z výjimek je romantická ironie. Přítomný text je pokusem nalézt spojitost mezi ranou podobou romantické ironie a některými podstatnými rysy díla obou Argentinců. Patrně nejpůvodnější² nastínění romantické ironie lze nalézt ve filozofických fragmentech Friedricha Schlegela z časopisu *Athenaeum*, zejména ve fragmentu číslo 37; vychází ze zamyšlení nad básnickým entuziasmem. Ačkoli se tam slovo ironie nevyskytuje, podle Ernesta Behlera se jedná o vystižení jejího principu prostřednictvím jiných termínů. Tvrdit, že je zde řeč o ironii, když není ani jednou zmíněna,

1 Cioran 2012, s. 252.

2 Behler 1997, s. 95.



je pochopitelně riskantní. Joseph A. Dane³ například považuje tento postup za příčinu veliké pestrosti, a tudíž i nevěrohodnosti interpretací romantické ironie a sám se omezuje výhradně na texty, kde se ironie zmiňuje výslovně. (Náš postup by byl tedy i z jeho pohledu interpretační svévolí.)

Nenazývá se však táž věc mnohdy různými jmény? A není smyslem interpretace proniknout do věcných souvislostí a nejenom lpět na doslovnosti? K myšlenkám se lze dobrat různými slovy a hledat souvislost není svévole, jak tvrdí Dane. Správně upozorňuje, že pro řadu autorů se Schlegelovy texty staly pouze výchozím tvárným materiálem, který užili pro vlastní cíle. Aby se tomuto nebezpečí vyhnul, volí však radikální postoj a předem odmítá jakoukoli souvislost s ironií u textů, kde o ní není výslovně řeč. To je unáhlené. Mezi takzvanou rétorickou ironií (tedy figurou, která sděluje pravý opak doslovného významu), dynamickým svárem sebetvoření a sebeničení a pozdějšími formulacemi ironie je zřetelná spojitost, spočívající v zásadní podvojnosti řeči i významu, v její nezavršenosti a v neustálém pohybu k novým podobám, překonávajícím či obohacujícím předchozí postoj a sdělení.

Vraťme se však ke Schlegelovi. Jaký má ironie vztah k básnickému entuziasmu? Schlegel tuší,⁴ že entuziasmus je pro básníka zásadní a původní, ale zároveň si uvědomuje, že sám o sobě nestačí, je třeba jej krotit. Tyto myšlenky vyjadřuje jazykem Fichtovy filozofie, cílem je mu sebeomezení (*Selbstbeschränkung*), které má být výsledkem sebetvoření a sebeničení (*Selbstschöpfung*, *Selbstvernichtung*). Nadšení je východiskem, nemůže však básníka ovládat v okamžiku tvorby, protože ten se „nachází ve stavu, který je přinejmenším neliberální vůči sdělení“.⁵ Nežřízeným nadšením „popře hodnotu a důstojnost sebeomezení, jež je [...] tím nejvyšším pro umělce stejně jako pro člověka [...], neboť člověk se může sám omezovat jen v těch bodech a stranách, v nichž má nekonečnou sílu, sebetvoření a sebeničení“.⁶ Básník, který nezná hodnotu sebeomezení, je odsouzen k nezdaru, básník, který „si nenechává nic pro sebe a je s to říci všechno, co ví, je velmi politováníhodný“.⁷ I sebeomezení má však své limity a nástrahy. I sebeomezení, nebo právě ono, je uměním, je dovedností, neboť vyžaduje cit, uměřenost, a především — vyžaduje svůj předmět, „se sebeomezením není třeba spěchat a nejdřív musí dostat prostor sebetvoření, vynalézání a nadšení, dokud nevyvrcholí. Sebeomezení není třeba přehánět.“⁸ Spočívá snad ironie v onom skeptickém, sebezničujícím pólu probíraného protikladu? Mnohem spíše se jeví jako jeho výsledek, ironie je ono sebeomezení, které vzniká protihrou sebetvoření a sebeničení, je to z podstaty nestabilní, těkavý, oscilující pohyb řeči živěné sebetvořením

3 Dane 1991, s. 4.

4 Schlegelovy úvahy o ironii nalezneme především v textech z let 1797–1805: fragmenty z *Lycea* (1797), fragmenty z *Athenaea* (1798), *Ideje* (1800), článek „O nesrozumitelnosti“ (1800) a také až mnohem později vydané, avšak datem vzniku nejranější *Philosophische Lehrjahre* (Filozofické mládí; 1796). Důležitý z hlediska Schlegelova pojetí literatury a romantiky vůbec je *Gespräch über die Poesie* (Rozprava o poezii; 1800), jehož ústřední část tvoří „Řeč o mytologii“.

5 Schlegel 2005, s. 361. Jde o fragment číslo 37 z *Athenaea*.

6 Tamtéž.

7 Tamtéž.

8 Tamtéž, s. 362.

a krocené sebeničením. Ve fragmentu 51 z *Athenaea* se souvislost ukazuje jasně, „naivní je to, co přirozeně, individuálně, či klasicky vede až k ironii, nebo[li] ke stálému střídání sebeutváření a sebeničení“.⁹

Jako téměř u všech otázek, které si Schlegel klade, i zde lze pozorovat návaznost na antické myšlení. Platon básníky považuje za osoby, jež tvoří v závratí vytržení, a právě proto upírá jejich činnosti ráz skutečného umění. Dlužno říci, že u Platona nalezneme vícero vzájemně ne zcela slučitelných pohledů na básnictví, Schlegel se však vztahuje právě k tomuto. Schlegel v tomto fragmentu podobně jako u jiných pojmů šikovně snoubí staré a moderní: onen moment sebeomezení totiž můžeme chápat jako cosi, co dodává básnictví status umění. Nadšení se nelze učit, zdrženlivosti ano. Nutné je však obojí, jak říká sám Schlegel, i jak ostatně napovídá logika, nelze omezovat cosi neexistujícího. Avšak jemně reagovat na měnlivé nadšení, rozpoznávat jeho odstíny, nárůst, vrcholy a pády a citlivě na ně odpovídat, v tom už lze spatřovat celou subtilní psychologii sebekázně, která bezesporu uměním je, a navíc velmi náročným. Ironie se tak zde ukazuje právě jako umění zacházet s vlastním nadšením, a je poměrně zřejmé, že takové umění nelze zjednodušit na sadu předpisů, neboť se týká čehosi z podstaty nepředvídatelného a niterného. Básník je tak ve Schlegelově pojetí nevyhnutelně ironikem v tomto smyslu, obojí jde ruku v ruce. Nadšení, které vyvěrá z přírody, a ironie, která s ním zachází, utvářejí ve svém vzájemném vztahu obraz ne nepodobný romantickým koncepcím vycházejícím z Longina — básníka utváří vždy obojí: vrozené vlohy i učením získané umění.

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

CUDNOST, STRUČNOST A ODMLČENÍ

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

⁹ Tamtéž, s. 365. Horyna překládá „nebo“, dávám „neboli“; držím se Behlerovy interpretace, který oba členy věty považuje za významově rovnocenné.



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

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

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

Přírozenou formou ironie je litota. To znamená, že ironie operuje, jako každé myšlení, které se dokonale ovládá, a fortiori. Ten, kdo může více, může „tím spíše“ méně. Deflační litota je zcela opačná k emfázi, která je inflací a prázdnou velkohubostí a která vytváří jen prázdný vítr. [...] Patos, který znamená málo a říká hodně, je plýtváním a zvyšováním výdajů; kdežto litota, která znamená hodně a říká málo, je naopak výrazem úspornosti, a co největší duchovní hustoty. Mnoho myšlenek v malém objemu.¹⁰

Borgesův silný sklon k litotu lze doložit úryvkem ze slavné předmluvy ke sbírce *Fikce* (*Ficciones*; 1944):

Sedm próz zahrnutých do tohoto svazku nevyžaduje obsírnějšího vysvětlení. Sedmá povídka („Zahrada, v které se cestičky rozvětvují“) patří k detektivnímu žánru. Čtenáři se v ní stanou svědky zločinu i všech příprav k němu. Vrahův záměr jim není skryt, ale pochopí jej myslím až na konci poslední stránky. Ostatní prózy patří k žánru fantastickému. Loterie v Babylónu není zcela prosta symboliky. Nejsem prvním vypravěčem Babylónské knihovny; [...] Seznam spisů, které mu připisují, není příliš zajímavý, ale není ani nahodilý; zobrazuje jeho duševní historii...¹¹

¹⁰ Jankélévitch 2014, s. 64, 70.

¹¹ V jinak zdařilém českém překladu Borgese se bohužel téměř všechny litoty vytrácejí, proto je pro účely tohoto textu obnovuji.



U Borgese lze nalézt ustálené větné konstrukce, které tíhnou k litotu, respektive ke zdrženlivosti. Dosti častá je například tato: „Debaty o jejich originalitě mne zajímají méně než debaty o možnosti, že jsou pravdivé.“¹² „Moonovy názory na mě zapůsobily menším dojmem než neodvolatelný, apodiktický tón, jakým je vyslovoval.“¹³ „Byl jsem tenkrát ještě malý chlapec, ale šelma barvy slunce a muž barvy noci na mě udělali menší dojem než Abenchákán.“¹⁴ Specificky používá také přívlastků: „neohrabané svítání“, „skromná slepota“, „věrný šíp“, „křehký včerejšek“. Borges by si zasloužil poctivou stylistickou studii. Pokud vím, nikdo mu ji ještě nevěnoval. Výjimkou je Alazrakiho článek „Borges y el problema del estilo“ (Borges a otázka stylu),¹⁵ ten se ale zaměřuje hlavně na Borgesovy stylistické soudy.

Jankélévitch upozorňuje na ne zcela zjevnou spojitost mezi úsporností, stručností a litotem, respektive ironií. Docílit bohatého významu úspornými prostředky, neplýtvat slovy, vyvarovat se zbytečností, mnohomluvnosti, upřílišněnosti je také Borgesovým cílem. Druhá část předmluvy k *Fikcím* jako by přímo přecházela od této čistě rétorické definice litotu k vymezení literárnímu: „Psát tlustospisy, rozvádět na pěti stech stránkách myšlenku, kterou lze dokonale ústně vyjádřit v několika minutách, je namáhavá a vysilující pošetilost. Lépe je předstírat, že takové knihy už existují, a podávat jejich obsah či komentář k nim.“¹⁶

Borges zmiňuje Carlyleův román *Sartor Resartus* a Butlerův spis *The Fair Haven* jako příklady podobného postupu, ale vytýká jim, že jsou to „také knihy, stejně tautologické, jako ostatní“.¹⁷ Jinými slovy, vytýká jim, že jsou mnohomluvné, rozvleklé, že vyslovují nahlas, tautologičnost vytýká vlastně jazyku vůbec. Co je vysloveno, ztrácí význam i hodnotu. Tautologičnosti lze čelit pouze cudností a lakoničností. Odmlčení vždy sděluje více a silněji než řeč. Abychom se však mohli odmlčet, je třeba nejprve promluvit.

Borgesova skepse k románovému žánru, jeho tvrzení, že nikdy nečetl román, u něhož by se alespoň chvíli nenučil, tomuto úspornému postoji odpovídá. Rozsáhlý spis je nejen pracný (to ještě není tak vážné), ale práce, kterou vyžaduje, nenese plody. Zdá se lepší evokovat než vyslovovat a mlčení, respektive odmlčení, zatajení, smlčení všeho nadbytečného, všeho ne-esenciálního, naopak k zasažení cíle napomáhá. Litotes je výrazem cudnosti¹⁸ a Borges je obzvláště cudný. Proto také vždy počítá se čtenářem či posluchačem, s jeho důvtipem, doslova: s jeho schopností dovtípit se toho, co bylo pouze naznačeno, rozeznat narážku, dokreslit náčrt, rozluštit šifru. Navyšování, hojnost, výmluvnost, *eloquentia* jsou vždy odsouzeny k nezdaru, protože s nepostižitelností nelze soupeřit přímo. Jedinou možností se zdá být paradoxní, opačný směr. V druhé části *Dějin věčnosti* (*Historia de la eternidad*; 1936) Borges píše: „Pět set stránek velkého formátu by nestačilo na vyčerpání tohoto tématu: doufám, že tyto dvě tři osmerkové nebudou nikomu připadat příliš.“¹⁹ Velikost a nepostižitelnost

12 Borges 2011, s. 71.

13 Borges 2009, s. 126.

14 Tamtéž, s. 323.

15 Alazraki 1967.

16 Tamtéž, s. 9.

17 Tamtéž.

18 Jankélévitch 2014, s. 70.

19 Borges 2011, s. 285.



předmětu vybízí k ještě větší stručnosti. Před takovým tématem by bylo lepší mlčet, a proto může jakékoli slovo působit nadbytečně.

Jako ironie, jako litotes, i stručnost spoléhá na interpreta, i stručnost ponechává to esenciální na čtenáři, poukazuje, spíše než ukazuje, naznačuje, spíše než označuje. Úspornost výrazu a velikost cílů slibují interpretační pružnost, odolnost vůči času. Zde se nabízí zajímavá spojitost mezi litotem a klasicismem:²⁰ cudnost znamená opak romantické konfesijnosti (jakkoli není přítomná u všech romantiků), cudnost znamená odmítnutí sebe sama nebo toho, co je ve mně jedinečné, cudnost ponechává jen to, co mě dělá člověkem, nikoli to, co mě dělá osobou. Stručnost a cudnost však není pouhá málomluvnost, úsečnost. Musí se pojit se silou výrazu, s myšlenkovou hutností. V jedné ze svých přednášek Borges ostře kritizuje španělského romanopisce Azorína,²¹ který sice psal úsporně, ale prý také suše, jednoduše, ploše, bez myšlenek, a proti němu vyzvedá úsporný styl Paula Groussaca. Stručnost je tedy pro Borgese důležitým, nicméně jen povrchovým znamením čehosi hlubšího. Azorínovy zásluhy byly podle něj negativní, spočívaly jen v tom, čeho se vyvaroval. Onu hutnost, koncentrovanost Borges pracně vyhledává; spatřuje podstatné rozdíly nejen mezi jednotlivými tvůrci, ale i mezi jazyky. V rozhovoru s Alejandrou Pizarnikovou řekl:

Španělština má jednu nevýhodu, slova jsou většinou příliš dlouhá. Všimneme si toho, když chceme přeložit třeba Shakespearův sonet. Anglický verš — angličtina je ve své germánsko-saské podobě v zásadě jednoslabičná — pojme mnohem více než španělský. Tato zkratkovitost je v určitém smyslu dokonalostí.²²

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

Odpor k patosu, sentimentu a mnohomluvnosti přišel u Borgese až později, v raných dílech se naopak k emfatickému stylu přikláněl, následně se k této své tvorbě (napsané do třicátých let) vyjadřoval velmi ostře, často právě z tohoto důvodu. Alan Pauls ve sbírce esejí *El factor Borges* (Faktor Borges) označuje cudnost — tedy zdroj, znamená litotu — za jeden z určujících rysů Borgesova autorského stylu, za punc autenticity v protikladu k emfázi; cudnost zároveň spojuje s argentinskou povahou:

Cizinci vždycky říkají vše, zatímco my Argentinci si věci ponecháváme, stahujeme je z oběhu, říkáme méně, než bychom říci měli. Cudnost [...] předpokládá schopnost narážky, dovtípení se, náznaku, umění nepřímé komunikace [...] (cudnost mimochodem patrně jedinečným způsobem spojuje tradici kreolské zdrženlivosti s britskou tradicí understatementu). [...] Emfáze je určujícím

20 Upozorňuje na ni Schoentjes (2003) i Jankélévitch (2014).

21 Borges 2015.

22 Borges 1964.

znakem podvodníka, je zároveň jeho vědomým činem a klopýtnutím, které jej prozrazuje, jeho strategií i slabinou, jeho odhodláním a jeho tajemstvím.²³

Borges říká méně rozsahem (stručnost), obsahem (píše o objemných fiktivních textech) i jazykem (litotes). Borgesova dvojjazyčnost, jeho důvěrná obeznámenost s anglicky psanou literaturou a kulturou, může být jedním z vysvětlení tohoto silného přesvědčení, že méně není více jen někdy, ale vždycky, a zároveň, nevyhnutelně, že více je vždy méně, ba téměř nic. Zdrženlivost, *understatement*, prostupuje celou jeho poetiku, naznačovat je důležitější než označovat, změkčovat spíše než tvrdit, škrtat a číst (a znovu pročitat přečtené) více než psát. Psaní jako by bylo spikleneckým gestem, které si vyměňují staří známí, smluveným znamením, jež umožňuje důležité věci myslet a chápat, ale nemusí je říkat.

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

Čím osobnější téma, tím je tento Borgesův rys výraznější: například v přednášce „La ceguera“ (Slepotá) z knihy *Siete noches* (Sedm večerů; 1980) hovoří o své slepotě jako o „skromné“, bojí se patosu, který s sebou může příběh o životních nesnázích nést. Začíná slovy: „V průběhu mých četných, příliš četných přednášek...“²⁴ Později, když mluví o svém zaměstnání v Národní knihovně, předesílá, že se mu v životě dostalo „mnoha nezasloužených poct“.²⁵ Jinde zase dokládá myšlenku zmínkami o dílech několika spisovatelů, přičemž dodává: „Vyjmenoval jsem mnoho příkladů; některé jsou velmi proslulé, až je mi hanba, že jsem zmínil také svůj vlastní příběh. [...] Připojit své jméno k těm, která jsem uvedl, mi připadá absurdní.“²⁶ Autor, který studoval v mládí tři roky ve Švýcarsku a naučil se sám německy, aby mohl číst v originále Schopenhauera, a který byl znám svou vynikající pamětí, se na jiném místě chystá citovat verš Walthera von der Vogelweide a předesílá: „Nejprve jej řeknu ve své chabé němčině, pak ve své trochu lepší španělštině.“²⁷ V úvodu k souboru přednášek *Borges oral* (Borges ústně; 1979) zase píše: „Mé přednášky měly úspěch, který jsem neočekával, a rozhodně jsem si jej nezasloužil.“²⁸

K tomuto způsobu vyjadřování se Borges uchyluje často, ale téměř bez výjimky po každé, když má mluvit o sobě, o svém životě nebo díle. A proto také ustavičně hovoří o někom jiném, spoléhá na citát, variaci. Při bližším pohledu se ukáže, jak důkladné

23 Pauls 2000, s. 48–49.

24 Borges 2007, s. 139.

25 Tamtéž, s. 142.

26 Tamtéž, s. 155–156.

27 Tamtéž, s. 39.

28 Borges 2008, s. 8.



je toto sebepopření, týká se několika klíčových oblastí a pokaždé má stejně radikální povahu: snižuje se samotné já, znalosti a schopnosti, upozorňuje se na nezaslouženou přízeň (osudu, čtenářů, přátel) a konečně se shazuje hodnota díla. Zrcadlovým obrazem sebekritiky je chvála druhých. Ačkoli Borges dokáže jiné spisovatele i jízlivě zesměšňovat, přesto mnohem častěji chválí, zejména srovnává-li sám se sebou.

Mathias Mayer upozornil na zásadní místo zaujímané litotem ve stylu, a tedy i v myšlení Franze Kafky.²⁹ Nabízí se zajímavá spojitost mezi Kafkou a Borgesem a možné vysvětlení silné přitažlivosti, kterou na Borgese dílo pražského spisovatele působilo. Přes všechny odlišnosti totiž literatura obou tvůrců spočívá také na této rétorické figuře, a především na jejích hlubokých filozofických a literárních důsledcích.

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

ŠAMAN V NYLONOVÝCH SPODKÁCH

Také Julio Cortázar zápolí s entuziasmem, také on zjišťuje, že jej musí spoutat či omezit, aby se vyhnul sentimentu, přehánění, trapným výlevům. Na rozdíl od Borgese však dává entuziasmu prostor, nechává ho promluvit, a teprve když narůstá příliš, srazí jej ironickým šlehem.³⁰ Patetickou, majestátní řeč málokdy udrží dlouho, dříve či později ji nějak naruší, zkarikuje, strhne k zemi. Týká se to zejména jeho románové řeči, konkrétně pak nejslavnějšího díla *Rayuela* (1963),³¹ v němž kromě hlavního hrdiny, Horacia Oliveiry, sehrává důležitou roli Morelli, osamělý a výstřední intelektuál, který je Oliveirovým vzorem. V následující pasáži z Morelliho zápisků se ironie nejprve nespěle vynoří a hned ustoupí, aby se v závěru vrátila s plnou silou: „A tak při psaní sestupuji do sopky, přibližuji se k Matkám, navazuji spojení se středem, *ať už je to cokoliv*. Psát pro mne znamená črtat mou mandalu a současně nad ní přemítat, vynalézat očistu a tak se očišťovat, úkoly *ubohého bělošského šamana v nylonových spodkách*.“³² Ironie může mít podobu jediného slova: „stejně jako Morelli zaútočit na to, co nám připadá nejvytlanější, ve jménu nejasného pocitu jistoty, která je nejspíš zrovna tak nejistá jako všechno ostatní, ale díky ní zvedneme hlavu a budeme počítat hvězdy z Kozorohu, nebo si ještě jednou najdeme Plejády, tu *havěť* z dětství, nevyzpytatelné světlušky. *Koňak*.“³³ Ironie významu, ale také syntaxe a rytmu: po dlouhé, košaté větě následuje věta holá, přičemž prudce sestupujeme od nebeských těles k destilátu.

Stačí si představit, jak odlišné vyznění by daná místa měla bez tohoto snižujícího hlasu. Tato i jiná podobná blouznění často končí právě ironickým hlasem, závěr patří ironii. Jediným možným, uspokojivým, přijatelným zakončením je zchlazení prvot-

29 Mayer 2017.

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

31 Román byl do češtiny přeložen pod názvem *Nebe, peklo, ráj*. Užívám původního titulu, *Rayuela*, protože překlad není adekvátní.

32 Cortázar 2001, s. 430. Kurzíva V. K.

33 Tamtéž, s. 478. Kurzíva V. K.

ního nadšení, antiklimax, pokles, snížení. Jako by nadšení utal kousavý výsměch, po kterém už není co dodat, protože rovnováha byla zachována. Co jsme si vypůjčili skrze nadšení, splácíme ironií. Antiklimax, o němž hovoří Morelli, by zde odpovídal právě ironii, její druhotnosti v pořadí, ale zároveň jejímu privilegii posledního slova.



Nelze toho docílit žádným estetickým trikem: váhu má jen rodící se hmota, bezprostřednost zážitku (tlumočená jazykem, ovšem, ale co nejméně básnický jazyk; takže „komický“ román, antiklimax, ironie, pár dalších návěstidel, která ukazují k jinému).³⁴

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

V poslední řadě je podle mě třeba zdůraznit takřkajíc axiologické rysy knihy: ustavičná a zuřivá obžaloba neautentičnosti lidských životů a také (((((v Argentíně naprosto zásadní věc)))))) ironie, výsměch, zesměšnění sebe sama pokaždé, když autor nebo postavy upadají do filozofické „vážnosti“. Po *Knize o hrdinech a hrobech* jistě chápeš, že přinejmenším kvůli Argentíně musíme tuhle „vážnost“ ontologických blbů, o níž se pokoušejí naši spisovatelé, nahlas odsoudit.³⁵

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

V tomto vyvažování již vidíme rozdvojení, vnitřní dialog a svár, rozštěpení, které vede k mnohosti perspektiv i jejich svévolnému střídání. Dvě hlediska jsou kvalitativně stejná jako tři či deset. Jednota už byla rozlomena. Hlas sebetvorby a hlas sebeomezování představují zárodek volného těkání mnoha pohledů.

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

³⁴ Tamtéž, s. 425.

³⁵ Cortázar 2012, s. 421.



OPEN ACCESS

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

„Klee je paradoxně mnohem skromnější, protože vyžaduje několikanásobnou spolupráci diváka, nevystačí si sám. Klee, to jsou ve skutečnosti dějiny, a Mondrian bezčasí. A ty umíráš touhou po absolutnu. Je to srozumitelné?“
 „Ne,“ řekl Etienne. „Krucí to ale prší.“³⁶

Žádné postavě však nepřísluší ironie výhradně a bez výjimky, může se jí ujmout každá, když to vyžaduje stav rozhovoru. S jednou důležitou výjimkou, a tou je Bosorka. Právě Bosorka je naopak hlasem „naivity“, nadšení, které se nikdy ironicky neláme samo v sobě a nechápe ironické poznámky ostatních. Bosorka se cítí nanejvýš dotčena, nerozumí však odporu, nenechavosti, které probouzejí v členech Klubu její prosté, dětské, ba až dětinské postřehy, myšlenky a dojmy. Právě Bosorka bývá často původcem ironických šlehů svých přátel, přitom je sama nikdy nerozdává, leda mimoděk, naivně, jsou to její slova, která ironicky vnímají ostatní, takže si rány vlastně zasazují sami. Horaciův dvojnásobný postoj k Bosorce jako by byl prosycen závistí a obdivem k její naivitě a spontánnosti a zároveň neodbytnou podrážděností tváří v tvář postavě a promlouvám, které postrádají ironickou sebekritiku a nepřijímají ironii ani zvenčí; ostatní členové Klubu spolu hrají ironickou hru, drží patos na uzdě, a zároveň si jej pěstují, Bosorka je však jejich ironickými údery vždy pouze raněna či jim nerozumí.

Feuille Morte v Cortázarově románu *62/Model k sestrogení* (*62/Modelo para armar*; 1968) je naopak příkladem postavy, která je přímo nástrojem ironie. Feuille Morte je v románu prostředkem antirealismu, je to postava-nepostava, neví se nic o její minulosti, dokonce zprvu není zřejmé, zda jde o člověka, či zvíře. Mluví se o ní málokdy a ona sama se projevuje jen jedinou větou: „Bis bis,“ kterou opakuje nezávisle na situaci. Feuille Morte je výsměch literární postavě, psychologické kresbě, kauzálnímu zřetězení, vývoji, situačnosti. Není nic než jméno a jedna věta. Její jediná věta, která se beze změny mnohokrát opakuje v celém románu, jej dokonce i uzavírá: ironický antiklimax, závěr bez závěru:

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

„Bisbis, bisbis,“ řekla Feuille Morte, kterou vědecké pojmy mimořádně zajímaly.³⁷

Tento vztah postav se u Cortázara uplatňuje hlavně v románech, méně už v povídkách. Proč asi? V románech se Cortázar mnohem častěji dotýká metafyzických, existenciálních a filozofických otázek, kde patos hrozí nejvíce. V románech také více experimentuje, téměř každý jeho román je pokusem o jiný přístup, o inovaci: *Rayuela* se tematicky blíží *Výhercům* (*Los premios*; 1960), ale má formu otevřeného díla s dvojmým řazením kapitol. *62/Model k sestrogení* je omezen na minimum, jak výrazově, tak

³⁶ Cortázar 2001, s. 59.

³⁷ Cortázar 1995, s. 191.

rozsahem, útočí na základní románové kategorie času, prostoru, postavy, zápletky. *Kniha pro Manuela* (Libro de Manuel; 1973) je pokusem o politicky angažovaný a zároveň umělecky silný román.

V povídce slouží vypravěč i postavy skromnějším, avšak v rámci žánru stejně důležitým cílům: budování napětí, rytmizaci, kresbě postav a situace.

Cortázar a Borges ztělesňují dva typické způsoby, jakými se lze s entuziasmem vyrovnat: skrýt jej za cudnost, *understatement*, litotes, stručnost a náznak, nechat čtenáře vytušit skrytou sílu. Anebo nadšení předvést, ukázat, vystavit na odív, vyzvat čtenáře, aby se mu také oddal, a v okamžiku, kdy nadšení dostoupí kritické hranice, postavit proti němu ironický hlas. Jako by Borges i Cortázar prožívali obdobnou zkušenost, jeden ji však skrývá, druhý ukazuje.

Skutečným tajemstvím této podoby ironie není ani nadšení, třebaže i jeho zdroj je nejasný, ani omezení, snížení, které je do jisté míry pouhou technikou, nýbrž onen okamžik, kdy už přišel pravý čas.

LITERATURA:

- Alazraki, Jaime. „Borges y el problema del estilo“. *Revista Hispánica Moderna*, 33, 1967, No. 3, s. 204–215.
- Behler, Ernst. *Ironie und literarische Moderne*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1997.
- Borges, Jorge Luis. „Entrevista realizada en casa de Borges“. Rozhovor s Alexandrou Pizarnikovou a Ivonne Bordeloisovou. 1964. [online]. [cit. 14. 2. 2020]. Dostupné z <https://borgestodoelanio.blogspot.com/2015/10/alejandra-pizarnik-ivonne-bordelois.html>.
- Borges, Jorge Luis. „A Chain of Endless Tigers: Borges at the University of Wisconsin-Milwaukee, April 9, 1976“. *Variaciones Borges*, 2015, n. 40, s. 205–222. Dostupné z <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Leah%20Leone%20Trans.pdf>.
- Borges, Jorge Luis. *Siete noches*. Madrid: Alianza, 2007.
- Borges, Jorge Luis. *Borges oral*. Madrid: Alianza, 2008.
- Borges, Jorge Luis. *Spisy I. Fikce. Alef*. Přel. Kamil Uhlíř. Praha: Argo, 2009.
- Borges, Jorge Luis. *Spisy III. Další pátrání. Dějiny věčnosti*. Přel. Mariana Machová, Martina Mašínová, František Vrhel. Praha: Argo, 2011.
- Cioran, Emil. *Anathemas and Admirations*. Transl. Richard Howard. New York: Arcade Publishing, 2012.
- Cortázar, Julio. *62/Modelo para armar*. Buenos Aires: Alfaguara, 1995.
- Cortázar, Julio. *Nebe, peklo, ráj*. Přel. Vladimír Medek. Praha: Mladá fronta, 2001.
- Cortázar, Julio. *Cartas 1955–1964*. Madrid: Alfaguara, 2012.
- Dane, Joseph. *The Critical Mythology of Irony*. Athens — London: University of Georgia Press, 1991.
- Horyna, Břetislav. *Dějiny rané romantiky: Fichte, Schlegel, Novalis*. Praha: Vyšehrad, 2005.
- Jankélévitch, Vladimir. *Ironie*. Přel. Martin Hybler, Nora Cuhrová. Praha: OIKOYMENH, 2014.
- Mayer, Mathias. *Kafkův litotes: Logika a rétorika dvojité negace*. Přel. Martin Pokorný. Praha: Malvern, 2017.
- Pauls, Alan. *El factor Borges*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Schlegel, Friedrich. „Fragmenty z Lyceae“, „Fragmenty z Athenaeae“. In: Horyna, Břetislav. *Dějiny rané romantiky: Fichte, Schlegel, Novalis*. Přel. Břetislav Horyna. Praha: Vyšehrad, 2005, s. 360–380.
- Schoentjes, Pierre. *La poética de la ironía*. Trad. Dolores Mascarell. Madrid: Cátedra, 2003.