

Hráč, spáč, stvořitel, vypravěč

Borgesovo dílo pohledem (romantické) ironie

Vít Kazmar

(Univerzita Karlova v Praze)



Hledat souvislosti mezi poetikou moderních (či postmoderních) autorů a romantismem znamená předem počítat s úspěchem, protože v romantismu koření, nebo se proti němu vymezuje vlastně veškerá pozdější literatura. Zajímavé ovšem může být položení důrazu. Zatímco princip analogie, tolik důležitý pro romantismus jakožto princip všeobjímajících souvislostí, energie, která sytí metaforu, spájí život s uměním a jazyk se světem, je předmětem zájmu často, ironii se dostává pozornosti hlavně v postmoderním kontextu, neboť její subverzivnost a potenciál všežravého relativismu dobře koresponduje s některými rysy postmodernismu.

Zvláště u autora, jakým je Borges, stojí proto za pozornost věnovat se souvislostem jeho poetiky s širěji pojatým pojmem ironie a sledovat, jak lze Borgese číst ironicky, tedy jako mistra ironie v několika jejích formulacích; číst Borgesovy prózy (ale také poezii) jako neustálou ironickou hru. K tomu je však zapotřebí zorientovat se alespoň základně ve spleťném pojmosloví ironie a vyrovnat se především s ironií romantickou.

Nejhrubší možné dělení nám dává čtyři různé formulace tohoto jevu, které lze částečně vnímat i jako svého druhu dějiny ironie: ironie sókratovská, ironie rétorická (také antifrastická), ironie situace (tragická ironie) a konečně ironie romantická.¹ Těžko říci, zda mají všechny čtyři ironie nějaké společné rysy a pokud ano, zda nejsou příliš vágní a vyprázdněné. Mnohem spíše se zde jedná o rodové podobnosti, jak je formuloval Wittgenstein. Nicméně jeden podstatný moment tu přeci jen je: ironie znamená vždy nějaký úhybný manévr řeči, nějaké vychýlení, nerovnost, křivku, křivost, možná i křiváctví; ostatně ironie měla v mnoha epochách velmi špatnou pověst. Ironií řeč překračuje svůj doslovný význam nebo z něj uhýbá, uniká, ohýbá jej a křiví. Odtud dvě důležité vlastnosti: agresivita (byť třeba skrytá) — ironie jako by byla jakýmsi štítem při náhlém a nečekaném výpadu; bohatost — tím, že vybočuje z doslovnosti, otevírá řeč k větší šíři, potenciálně až k pohlcení nekonečnem.

Vraťme se však k oněm čtyřem formulacím a věnujme jim trochu pozornosti. Ironie sókratovská se dá chápat jako jistý postoj, do velké míry inscenovaný: předstíraná nevědomost, která slouží jako východisko metody filosofického tázání — dialogu. Již u ní je znát onen moment předstírání, který lze snadno vnímat jako cosi nežádoucího, zvláště v pozdějším, křesťanském kontextu.

1 Schoentjes 2003.

Jak píše Schoentjes, Horyna² i Borecký, po několik set let byl tento mimořádně bohatý pojem ironie zúžen na její druhou, čistě rétorickou formulaci. Jejím zdrojem je především podání římských teoretiků, především Quintiliana, z něhož vycházel celý středověk. V tomto chápání je ironie čistě jazyková figura, tropus — která vyslovuje pomocí opaku. U této zdánlivě jednoduché definice se má cenu na okamžik zastavit, protože obsahuje několik problémů. Především to, že ironie vyslovuje. Mnohem častěji se rétorická ironie stala nástrojem satiry, společenské kritiky, moralizování. Ve všech těchto funkcích však nejde o pouhé vyslovování, nýbrž o hodnocení. Hodnotící moment je proto pro tuto formulaci klíčový. Další potíž představuje pojem opaku, protikladu. V jazyce totiž často neplatí, že protiklad je vždy jeden, nebo se jedná prostě o skupinu synonym. Snadno si lze ověřit, že některá slova mají protikladů více. Zdánlivá jednoznačnost a mechaničnost pohybu od protikladu k protikladu se tak při tomto čtení rétorické ironie komplikuje. Od doslovného významu se otevírá prostor potenciálně mnohem širší, a tedy i mnohem bohatší a nejednoznačnější. To částečně zachraňuje tento pojem ironie před schematičností a konečkonců i před nudou.

Třetí formulací je ironie situační, která klade důraz na svět, nikoli na jazyk. Dalo by se říci, že jde o ironii motivů, tedy jistý kontrast významů ve vyprávění. Tím se liší od všech ostatních formulací a v jistém smyslu vybočuje, neboť nemá onen rys nepřímého vyjádření a důraz v ní není na postoji autora nebo mluvčího, nýbrž na předmětu promluvy. Jazyková forma může být zcela přímá a čtení doslovné, přesto se zachová ironické vyznění, je-li kozel zahradníkem, zloděj pokladníkem, je-li lékař rozežírán nemocí a kněz hříchem. I tento pojem ironie se snadno nabízí didaktickému či moralizujícímu psaní a čtení.

Zásadní zlom v dějinách ironie pak znamená německá romantika, především její rané jenské období na přelomu 18. a 19. století, jak uvádí Schoentjes i Berkovskij. V tomto čase a prostoru se totiž po dlouhé době uchopí ironie zcela nově a radikálně (také v etymologickém smyslu cesty ke kořenům). Sama romantická ironie je poměrně nesourodá a spleťtá, zaměřím se proto pouze na jejího hlavního představitele a teoretika — dá-li se tak nazvat množství hutných fragmentů — Friedricha Schlegela. V rámci jeho pojmání úzké propojenosti nejen mezi životem a uměním, ale také mezi jednotlivými oblastmi umění i kultury, se u německých romantiků i ironie zjevuje jako počínání, které zasahuje zároveň do světonázoru, poezie, filosofie i literatury.

Ze značného množství fragmentů, kde Schlegel hovoří o poezii, vybírám především dva, jednak pro jejich plodnost vzhledem ke čtení Borgese, jednak proto, že se jedná o nejhojněji citované a nejkonzentrovanejší. Východiskem je fragment 69 z *Idejí*: „Ironie je jasné vědomí věčné oživenosti, vědomí chaosu v jeho nekonečném bohatství.“³ Okamžitě je znát, že se ocitáme před podstatně komplikovanějším pojetím, než byly takřka všechny reflexe i příklady ironie z předchozích přibližně dvou tisíciletí. Zásadní je zde především pojem chaosu, který odkazuje k možnosti. Jak píše Berkovskij, svět možného byl pro romantiky (aspoň v rané fázi) velmi cenný, cennější než skutečnost. A právě chaos, prvotní nerozlišenost, rezervoár možného, znamenal vtělení principu možnosti, navíc se jednalo o pojem, jenž rezonoval mytologickými

2 Horyna 2005.

3 Berkovskij 1976, s. 72.

a básnickými ozvuky. Ironie jako vědomí chaosu tedy znamená příklon k možnému oproti skutečnému, oslavu možnosti v její mnohosti a nevyčerpatelnosti. Od pojmu chaosu můžeme přečíst celý fragment (ostatně i poetika fragmentu samého odkazuje k možnému, hledanému, vytouženému, avšak neustále nepřítomnému celku). Věčná oživenost, nekonečné bohatství, to jsou konec konců rysy chaosu.

Nyní se už může zdát, že Borgesova próza nepřijde na řadu. Ovšem právě v tomto okamžiku se nabízí jistý most. Pokud je některý spisovatel fascinován možným oproti skutečnému, je to Borges. Není jistě jediný, výjimečný však ano. Je proto vícero důvodů: Zaprvé — jakožto méně specifický důvod, který Borges sdílí s mnoha svými krajany i současníky — sama povaha fantastické literatury, její — a Borgesova — opozice k realismu. Dále se však již dostáváme ke specifickému rysům Borgesova díla a také ke konkrétním textům. Ukazuje se zde souvislost mezi Borgesovou poetikou, možností a vztahem k časovosti. Svědkem nám může být povídka *Babylonská knihovna*. A ostatně i *Pierre Menard, autor Quijota*, neboť v jedné povídce se ukazuje nekonečnost — z lidského, nikoli matematického hlediska, možná je proto lepší hovořit o nesmírnosti — psaní a ve druhé čtení. Podívejme se nejprve na to, jak je knihovna vystavěna. Nachází se v ní každá kniha, která je možná. A možná je každá kniha, která je kombinací dvaadvaceti znaků abecedy. Povídka nám tedy ukazuje závrtné místo, kde jsou uskutečněny všechny možnosti. Není to pouhá provokace, mnohem spíš se jedná o evokaci, protože k nesmírnosti knihovny, kde je každá možná kniha, odkazuje text, jenž je velmi stručný. Skutečnost knihovny se tedy zjevuje jako cosi vzdáleného, tušeného, jako pojem, ale i jako zkušenost nesmírnosti — v obou případech však nepřítomný a nezakusitelný, unikavý. Lineárně plynoucí čas, k němuž je odsouzen jazyk, rovněž lineární, se zde nachází v jakémsi chaotickém (sic!) zhuštění jednoho místa, v němž je zcela vyčerpán, a tím i v jistém smyslu přemožen. Nutí nás myslet mimo jiné i na to, co je podle Borgese jedním ze základních rysů fantastické literatury: vytváření textu, který odkazuje sám na sebe.⁴ Pakliže knihovna obsahuje všechny možné texty, musí obsahovat i samu Borgesovu povídku a koneckonců i tento můj pokus o její interpretaci (včetně všech jeho zdařilejších verzí). Závrtní z chaosu i z možností pak může snadno přejít v melancholii, a citát z Burtonova tlustospisu na toto téma, který celou povídku uvozuje, se může jevit jako nanejvýš nenáhodný nejen proto, že zmiňuje kombinaci písmen. Nezměrnost a neomezená možnost knihovny, její „věčně oživený chaos“ dokáže snadno vzbuzovat nadšení právě tak jako melancholii. Z podstaty je totiž drtivá většina textů pouhou změť znaků. I proto síla této povídky jakož i romantická ironie v ní zpozorovatelná působí nejsilněji právě jako „vědomí chaosu“, nikoliv jako meditace nad obsahem. Obojí přechází snadno jedno v druhé a chaos tak ukazuje svoji destruktivní tvář. Vědomí, že knihovna může obsahovat „knihu, která nám ušetří četbu jiných knih“ je neutralizováno téměř naprostou jistotou, že nalézt takovou knihu by znamenalo téměř nepředstavitelné štěstí. Ale jaké má místo štěstí v prostoru, kde jsou všechny možnosti uskutečněny? Chaos možností je tedy bytostně dvojznačný.

Podobně je tomu u povídky *Pierre Menard, autor Quijota*, kterou lze velmi plodně číst jako komplement k *Babylonské knihovně*, tedy rovněž pohledem romantické ironie. Zatímco v případě *Babylonské knihovny* máme všechny možné knihy, všechny možné kombinace, v *Pierru Menardovi* pouze jednu knihu, jednu řadu znaků. Závrtní

4 Vrhel 1989.

možností je tentokrát ukryta v čase, který zaručuje, že význam nikdy neovládnu pouze znaky, že totéž na rovině znaků nikdy nebude totéž na rovině čtení. Proto je zlomové, když je napsáno „V jednom kraji La Manchy“ a nikoliv „V jednom kraji La Manchy“. Zatímco *Babylonská knihovna* nám ukázala nesmírnou možnost znaků a jejich kombinací, *Pierre Menard* ukazuje nesmírnost různých čtení, chaos, po kterém znaky plují, kterým jsou unášeny. V knihovně se znaky mohou neustále přeskupovat a vytvářet mnoho kombinací, *Pierre Menard* nám ukazuje, že i jedna jediná kombinace může v sobě obsahovat možnost nekonečna, plynutí chaosu totiž můžeme chápat jako plynutí dějin, kterým jsou znaky přes svou solidnost a tíživou přítomnost vydány napospas. Tlustý svazek, ležící v knihovně, neustále bují, roste a proměňuje se, v tichosti, ve tmě. První povídka znamená zrušení času kombinatorikou, druhá exaltaci nekonečných dějin čtení, dějin, které nepotřebují apokalypsu.

Na rovině motivické tedy tyto dvě povídky ukazují možné (a podle mého soudu přiměřené i zajímavé) čtení skrze pojmy romantické ironie (respektive jedné z jejích formulací). Pozornost lze však obrátit i k jiným rovinám Borgesova psaní, kde nalezneme rovněž inspirativní souvislosti. Sestoupíme-li z roviny motivů k jazyku (pokud je to ovšem sestup), seznáme, že fascinace možností, věčnou oživeností chaosu může být i emblémem Borgesova stylu. Jeho poetika by se tak dala chápat celkově jako *poetika možnosti*. V jazyce povídek, ale i esejů a básní, dokonce i v jazyce rozhovorů, se totiž často objevují jisté figury, kterými španělština akcentuje nepřímé vyjádření a možnost. Výrazy jako *quizá, tal vez, a lo mejor, es posible, no es imposible* jsou téměř všudypřítomné, zájem je tedy obrácen k tomu, co lze uvážit, co by mohlo být, co by se mohlo stát nebo ještě lépe, co by se mohlo vyprávět, myslet nebo číst. Často jsou tyto figury i východiskem, základem úvahy, z níž se odvíjí celá povídka či esej. Sledování cest možného, bez ohledu na kánon, autoritativní podání, skutečnost, se tedy může jevit jako Borgesova literární metoda. Není potom překvapivé, že prostupuje více rovinami díla a projevuje se tematicky, motivicky i stylisticky.

I další ze Schlegelových fragmentů o ironii lze však uvést do souvislosti s Borgesovou poetikou a konkrétně s jedním jejím rysem, který jej očividně velmi zajímá. Fragment 668 říká: „Ironie je ustavičná parabasis“.⁵ I zde je třeba nejdříve se pozastavit u fragmentu samého. Parabasis je pojem pocházející z teorie antického dramatu a označuje část díla, v níž se slova ujímá sbor, komentuje proběhlý děj, hodnotí jej, obrací se k divákům. Konkrétní obsah není však tolik důležitý jako právě onen pohyb stranou (nebo nahoru, záleží na perspektivě), při kterém jako by sbor částečně vystupoval z díla a zvenčí se k němu vztahoval, přitom v něm však zároveň setrval na jakési nové rovině. Celý fragment je pochopitelně zkomplikován hlavně adjektivem „ustavičná“. Paradox je u Schlegela všudypřítomný a cílený, ostatně i jeden z fragmentů o ironii říká, že se jedná o formu paradoxu. Zde je zvláště dráždivý, neboť ustavičné má být něco, co je z principu jednorázové, okamžité, zlomové — právě ono přerušení děje (respektive dramatické akce), vystoupení z něj či z ní. Adjektivum můžeme tedy chápat různými způsoby, buď jako neustálou možnost parabasis, neustálý náznak, nebo právě jako pouhý nepřímý, fragmentární poukaz k neuzavřené parabasis, což je varianta, která se nabízí u pozoruhodné skupiny Borgesových textů, k nimž patří zejména básně *Golem, Šachy, Kdosi sní, Truco*, ale také povídka *Kruhové zříceniny*.

5 Horyna 2005. Překladová příloha.

K odhalení souvislosti mezi zmíněným fragmentem a těmito texty je třeba k nim přistupovat z hlediska vyprávění. To nevyhnutelně znamená, že — ostatně jako při každé interpretaci — ponecháme stranou mnoho jiných, právě tak důležitých stránek těchto děl. Vypravěčsky se totiž ve všech případech jedná o stejný pohyb, který můžeme zkusmo nazvat pohybem *probouzení*, za užití tradičnějších termínů pak obrácení principu rámcového vyprávění. Všechny tyto texty mají společné to, že spoléhají na motivy s rekurzivní strukturou, totiž na motivy, které je možno volně vkládat jeden do druhého. Potud nejsou nijak zvláštní z hlediska světové literatury: máme slavný příklad hry ve hře v Hamletovi, příbězích v příběhu je nesmírné množství, pozornost upoutávají v *Tisíci a jedné noci*, u Bocaccia, Cervantese, Sterna a mnoha dalších. Důležité je zde východisko — zatímco v pohádkách *Tisíce a jedné noci* je Šeherezáda východiskem, u Borgese — alespoň zde — jako by byla pointou. Hrdina *Kruhových zřícenin* se rozhodne vysnit člověka. Teprve když do posledního detailu vylíčí znaky, které jeho stvoření vykazuje, v samém závěru v jakési závratí zjišťuje, že i on je čímsi snem. Významný je moment neuzavřenosti, náznak otevřenosti směrem k nekonečnu — je-li tu řada snivců, pak může být libovolně dlouhá. Každý ze snů je uzavřen, obklopen snem větším, širším. Stejně je tomu u básně *Golem*. Její první část rozehrává vztah rabiho a jeho díla — Golema, podobnosti i rozdíly: podobnost, která je záměrná, neboť je výsledkem nápodoby, rozdíl, který je naopak dán nevyhnutelnou nedokonalostí a podřadností stvořeného vůči stvořiteli. Teprve v závěru, v posledních verších, se nám ukazuje rovina božího pohledu, jenž shlíží na rabiho s obdobným smutkem jako on na svého Golema. I zde se naznačuje řada se svou neuzavřeností, i zde se postupuje jakoby nazpět, směrem probouzení.

Další strukturou, která umožňuje tento pohyb, je hra. I hra se může skrývat ve hře. *Šachy* jsou dva sonety — sonet I. vypráví o šachových figurkách, sonet II. o hráčích, kteří figurkami hýbou, a v jeho závěru se nám opět nabízí perspektiva vyššího hráče, k němuž jsou hráči lidští ve stejném vztahu jako figurky k nim. Řada je opět ukončena jen zdánlivě, neboť je naznačena její možná neukončenost, její děsivé, závrtné množení. A opět, zatímco v rámcovém vyprávění víme, kdo vypráví a v jakém vztahu je ke svému příběhu dříve, než vyprávění začne, a jestliže se v jeho vyprávění objeví další vypravěč se svým příběhem, můžeme se stále snadno zorientovat, noříme se jaksí směrem dolů, dovnitř, směrem k menším z imaginárních soustředných kruhů, zde se odehrává opačný pohyb. Naznačuje se tím i jistá spřízněnost hry, vyprávění, snu a tvorby, která spočívá právě v možnosti tohoto pohybu tím či oním směrem. Ale právě v neuzavřenosti, iminenci, hrozbě neustálého šíření těchto kruhů vypravěčů, snivců, hráčů-figurek, stvořených-stvořitelů je možno spatřovat souvislost s oním adjektivem „neustálá“ ve Schlegelově fragmentu. Neustálá parabasis je zde naznačena a evokována podobně jako závrtná nesmírnost knihovny nebo bezedná hloubka možných interpretací v *Pierru Menardovi*.

LITERATURA

Borges, Jorge Luis. *Spisy I: Fikce, Alef*.

Přel. Kamil Uhlíř. Praha :

Argo 2009.

Borges, Jorge Luis. *Spisy II: Brodiová zpráva,*

Kniha z písku, Shakespeareova paměť.

Přel. Josef Forbelský, František Vrhel

a Mariana Machová. Praha : Argo 2009.

Borges, Jorge Luis. *Spisy III: Eseje — Další pátrání,*

Dějiny věčnosti. Přel. Mariana Machová et al.

Praha : Argo 2011.

- Borges, Jorge Luis. *Spisy IV: — Evaristo Carriego, Diskuse*. Přel. Mariana Machová, Anna Tkáčková a Kamil Uhlíř. Praha : Argo 2012.
- Borges, Jorge Luis. *Spisy V: Osobní knihovna — Devět dantovských esejů — Předmluvy s předmluvou předmluv*. Přel. Mariana Machová. Praha : Argo 2013.
- Borges, Jorge Luis. *Spisy VI: Básně — Tvůrce — Atlas — Spříšeženci*. Přel. Mariana Machová, Eva Blinková-Pelánová a Jiří Pelán. Praha : Argo, 2013.
- Berkovskij, Naum Jakovlevič. *Německá romantika*. Přel. Růžena Grebeníčková. Praha : Odeon, 1976.
- Borecký, Vladimír. *Teorie komiky*. Praha : Hynek, 2000.
- Horyna, Břetislav. *Dějiny rané romantiky: Fichte, Schlegel, Novalis*. Praha : Vyšehrad 2005.
- Schoentjes, Pierre. *La poética de la ironía*. Madrid : Cátedra 2003.
- Vrhel, František. „Svět Borgesových povídek“. In Borges, J. L. *Zrcadlo a maska*. Praha : Odeon, 1989.

THE PLAYER, THE SLEEPER, THE CREATOR, THE NARRATOR

THE WORK OF JORGE LUIS BORGES FROM THE PERSPECTIVE OF ROMANTIC IRONY

The article tries to offer a reading of Borges' fiction through the theory of romantic irony. First, it briefly outlines the "history of irony", beginning with the approach of Plato's Socrates, continuing with the late antiquity and its mostly rhetorical interpretation of irony as a means of expressing a thought through its opposite. The real focus of the article is the romantic irony, in particular the views of Friedrich Schlegel, who was one of the chief theoreticians of German romanticism. The reading of Borges' short stories is attempted, the point of departure being two Shekel's fragments that offer contrasting and complementary possibilities of interpretation. The first explains romantic irony in the context of the notion of chaos and possibility, the second draws on the concept of parabasis, known from the theory of Ancient Greek drama. The first interpretation tries to show Borges' poetics as a poetics of possibility; the short story *Library of Babel* serves as an example. The second interpretation shows how the motives of waking up, creation and game can all be connected through the concept of parabasis and shows a group of Borges' text, including some poems, that can be considered ironic in this special sense.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Jorge L. Borges — romantická ironie — parabasis — chaos — možnost

Jorge L. Borges — romantic irony — parabasis — chaos — possibility

Vít Kazmar (* 1985) studoval sociologii a sociální politiku na FSV UK a poté hispanistiku na Ústavu románských studií FF UK. Zaměřuje se na literatury Latinské Ameriky, především na literaturu argentinskou, ale také obecně na poezii 20. století v Latinské Americe. V současné době studuje doktorský studijní program Románské literatury a pracuje na disertaci o vztahu romantické ironie a díla Jorge Luise Borgese a Julia Cortáзара.