Kyloušek, Petr

Estetika husarů

In: Kyloušek, Petr. *Literární hnutí husarů ve Francii po roce 1945.* Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2002, pp. 167-216

ISBN 8021029919

Stable URL (handle): https://hdl.handle.net/11222.digilib/123296
Access Date: 29. 11. 2024
Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

MUNI ARTS Masarykova univerzita Filozofická fakulta

Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University
digilib.phil.muni.cz

V. Estetika husarů

O hnutí husarů by patrně nemělo smysl hovořit, kdyby nebylo možno stanovit zvláštní definiční znaky v oblasti estetické. Na některé jsme již narazili v předchozích kapitolách, zejména tam, kde se hovořilo o subversivní poetice, charakterizující přístup husarů k literárním časopisům.

Estetickou povahu – ať cele, či jen částečně – mají také rozličná označení, jimiž se literární kritika a historie pokoušely toto literární hnutí definičně uchopit: „morandovská škola" („les morandiens"), „dědici Stendhalovi" („lignée stendhalienne"), „škola průraznosti" („école de la verve"), „škola přezírání" („école de la désinvolture"), „dědici Maurrasovi" („les maurrassiens"), „nehumanisté" („les abhumanistes"), „dandyové" atd.[1] Estetická kritéria jsou implicitně obsažena i tam, kde navenek převládá aspekt politický či ideový (maurrasismus, nehumanismus, neangažovanost). To souvisí – jak víme – s obecnou povahou daného období.

Je nicméně zřejmé – a předchozí řádky to jen potvrzují – že dosavadní úsilí o přesnější ohraničení **estetických znaků** hnutí husarů bylo spíše povšechné, neboť se spokojovalo jen s vnějškovými rysy stylovými, tematickými, ideovými, bez hlubší provázanosti. Není ostatně snadné charakterizovat hnutí, které si za prvořadé heslo bere neangažovanost, individualitu a vzájemnou nezávislost a neodvozenost, a proto odmítá společné literární programy. Jistě, i negace má své pozitivní důsledky a i takový postoj lze považovat za jistý druh společného programu, nikoli však za program plnohodnotný, jasně a zřetelně deklarovaný, jako tomu bylo v případě „tradičních", modelových hnutí konce 19. a počátku 20. století, tedy evropských kulturních modern a avantgard.

Přesto jsme přesvědčeni, že i v případě husarů lze hovořit o **společné estetice** a že za různými programovými články, literárními kritikami a konkrétními díly – byť jsou prezentovány individuálně – se tají shody v náhledu na literární tvorbu a na postavení literatury a literáta ve společnosti. Vždyť zejména Nimier a Laurent, ale i Déon a Blondin se nezřídka stylizují do úlohy mluvčích své generace. Na to jsme již upozornili v kapitole věnované generační politice husarů. I ta je ostatně součástí jejich estetických názorů.

Abychom dosáhli cíle a mohli podat ucelenou charakteristiku, bude bezpochyby zapotřebí jednotlivé aspekty této povětšinou **implicitní estetiky** husarů uvést do náležitých souvislostí a pokusit se i zde o jistou hierarchizaci: od vidění skutečnosti a obecných náhledů po dílčí rysy v oblasti žánrové, tematické, jazykové a stylové.

---

[1] Viz kapitolu „Husaři", str. 22 a 23.

Estetika proti dějinám

Měl-li by se hledat jakýsi **obecný rámec**, vystihující v literárním proudu husarů **vztah mezi tvorbou a skutečností**, bylo by to právě zhodnocení estetiky a estetických hodnot a jejich nadřazení „časnosti" světské: politice a dějinám.

Zcela nepochybně je zde spojitost s neangažovanou literaturou husarů („littérature dégagée"). Je ovšem možno pokročit dál za vnější projev a pokusit se dosáhnout kořenů tohoto náhledu: tam, kde se estetické názory úzce stýkají s životními postoji a vztahem k životní realitě.

Podstatný je v tomto směru **vztah k realitě dějinné**, k řádu událostí a jejich smyslu a směřování. Lze to vysvětlit jak životními zkušenostmi a osobními zážitky husarů, tak samotnou povahou doby. Reflexe husarů je v tomto směru konceptuálně podložena a vychází, jak už ve Francii bývá zvykem, ze zevrubného filozofického a literárního vzdělání. Laurent, Déon, Blondin i Nimier patřili všichni, i když jen krátce, mezi studenty pařížské Sorbonny. Krom Michela Déona, jenž studoval práva, se všichni v té či oné míře věnovali filozofii, a neliší se tedy svým kulturním zázemím od obvyklého profilu literáta-intelektuála své doby. Také jejich názory patří do dobového proudu pohegelovské reflexe o smyslu dějin a o postavení člověka-jedince vůči dějinám. Husaři se tudíž pohybují ve stejném myšlenkovém prostoru jako tehdejší marxisté, fenomenologové, existencialisté a dědici Nietzschovi.

Husaři se řadí zcela nepochybně k **táboru protihegelovskému**. Pregnantně to vyjádřil nefilozof **Michel Déon**, hovoře o *„světě vydaném napospas anarchii ve jménu posvátného dějinného pokroku"*.[2] Oč jde, rozvádí podrobně **Jacques Laurent**. Hegel je pro něho původcem myšlenkové bídy 19. a 20. století, neboť od něho se odvíjí přesvědčení, že logika dějin – rozum vtělený do dění – má pravdu proti jedinci, že to, co dějiny přinášejí, je pokrok, dobro, klad a jedinec proti nim není v právu, i kdyby jeho úmysly byly sebeušlechtilejší. Hegel a po něm Marx a další jen posvěcují, dle Laurenta, utilitární oportunismus – politický i ideový – kdy úspěch dává vždy za pravdu vítězi, neboť to, co je, lze prezentovat jako důsledek historické nutnosti.[3] Opíraje se o Jeana Greniera a Ortegu y Gasseta, ukazuje Jacques Laurent, že Hegel stojí u zrodu totalitního myšlení a totalitních režimů 20. století, ať už v hávu marxistickém, fašistickém či rasistickém. V něm vidí osudový odklon filozofů od systematického tázání a pochybování k představě, že si mohou činit nárok na vědeckost a řídit lidskou společnost. Pro Laurenta je v tom jen projev romantické německé *hybris*:[4] tak staří Řekové označovali pýchu a zpupnost těch, kdo chtěli překročit stín vlastní lidskosti, aby se vyrovnali bohům.

---

[2] Michel Déon, *Bagages pour Vancouver*, str. 182: *„/.../ un monde livré à l'anarchie au nom du sacro-saint sens de l'Histoire."*

[3] Viz Jacques Laurent, *Histoire égoïste*, str. 120–121.

[4] Jacques Laurent, *ibidem*, str. 160–162. Laurent zde cituje zejména Grenierovu práci *Essai sur*

V odsudku Hegela a jeho pokračovatelů se Laurent shoduje s Maurrasem. S ním také sdílí sympatie k jednomu z mála německých filozofů, který částečně souzní – dle Laurenta – s psychologizujícím duchem francouzské filozofie: k Nietzschemu. A stejné povahy je i Laurentova záliba ve francouzském filozofu přelomu 18. a 19. století Mainu de Biran.[5] Avšak klíčem k pochopení Laurentova protihegelovského postoje je otázka **historického determinismu**, lépe řečeno **dějinné nutnosti**.

Tuto otázku je opět vhodné vidět v dobovém kontextu, tedy v oněch nepřehledných letech 1940–1944, kdy porobená Francie prožívá svého druhu občanskou válku mezi stoupenci Pétaina a de Gaulla, válku překrytou světovým válečným konfliktem. Když Jean-Paul Sartre v roce 1945 uvažuje o příčinách kolaborantství ve Francii, argumentuje i tím, že u kolaborantů se mimo jiné jedná také o *„špatně pochopený hegelianismus"*.[6] Ve válečném konfliktu, který je také konfliktem občanským, je ovšem dost obtížné rozpoznat, kde je pokrok a kterým směrem se ubírají dějiny. A Jacques Laurent to dokládá na diametrálně odlišných osudech dvou zcela podobných a na počátku války názorově shodných jedinců, které dobře znal. Odmítá přitom Sartrovo zjednodušující řešení, že člověk se definuje především svými činy. Ba spatřuje v tom jen filozofické rozvedení praxe výjimečných soudních tribunálů po osvobození Francie.[7]

Laurentův závěr je nasnadě: *„/... / dějiny nelze předvídat, neboť se vymykají příčinné nutnosti"*.[8] Důležitější však je, že tento **protihegelovský postoj má vyústění estetické**. Jestliže historiografie ani filozofie – tam, kde se s historií úzce stýká, tedy v hegelovské tradici – nejsou s to uchopit pravdu dějin a lidského konání, musí nastoupit románová tvorba. Jacques Laurent je citlivý na souhru náhod a událostí a je to jeden z podnětů, jenž ho přivedl k sepsání *Káčátka* (*Le Petit Canard*): *„/... / chtěl jsem jenom ukázat* [Laurent] *onu náhodu jednoho života a jak malou úlohu v něm hraje uvážená volba."*[9] Čas je pro něho přirozenou daností, je *„neustálým váháním mezi různými*

---

l'esprit d'orthodoxie (Paris, Gallimard 1938). Dodejme, že podobnou myšlenku vyslovuje i Benjamin Fondane ve stati „Le lundi existentiel et le dimanche de l'histoire", která je součástí existencialistického sborníku *L'existence*, Paris, Gallimard 1945, str. 25–53. Na sborníku participovali Albert Camus, Benjamin Fondane, Maurice de Gandillac, Étienne Gilson, Jean Grenier, Louis Lavelle, René Le Senne, Brice Parain a Alphonse de Waehlens.

5 Jacques Laurent, *ibidem*, str. 121 sq.

6 Jean-Paul Sartre, „Qu'est-ce qu'un collaborateur?", *Situations III*, Paris, Gallimard 1949, str. 54: *„K tomu má samozřejmě co říci špatně pochopený hegelianismus. Připouštíme násilí, protože násilí je v základě všech velkých změn, a síle přisuzujeme jakousi neurčitou mravní moc."* (*„L'hégélianisme mal compris a, bien entendu, son mot à dire. On accepte la violence parce que tous les grands changements sont basés sur la violence et l'on confère à la force une obscure vertu morale.")* Sartrův článek původně uveřejnil list *La République Française* v srpnu 1945 v New Yorku.

7 Jacques Laurent, *ibidem*, str. 216 sq.

8 Jacques Laurent, *ibidem*, str. 216:" */... / l'histoire n'est pas prévisible parce qu'elle n'est pas nécessaire."*.

9 Jacques Laurent, *ibidem*, str. 285: *„/... / je voulais montrer seulement le hasard d'une vie et le peu de part qu'y prend un choix délibéré."*

možnostmi".[10] A když uvažuje nad smyslem svého románu *Klidná těla* (*Les Corps tranquilles*), spatřuje jej právě v nedeterminovanosti a pluralitě: v tom, co nazývá „*lobačevovskou významovostí románu*"[11] s odvoláním na pluralitu vesmírů v geometrii Lobačevského ve srovnání s jednosměrným determinismem tradiční geometrie eukleidovské.

Román a románová tvorba jsou pro Jacquese Laurenta to, co lze postavit proti historickému determinismu, proti dějinné nutnosti jako jinou pravdu: „*Mým záměrem je /.../ dotknout se* [literární] *tvorby a prokázat, že je* ***výsledkem nutnosti vyvázané z nutnosti****. To jí dodává moc být součástí doby, možná i dobou samou, a přitom si jí zdánlivě nevšímat.*"[12] Literární tvorba – a šířeji estetika vůbec – je to, co tkví ve své době, ale zároveň stojí nad ní: je to „*křehký most od minulosti k budoucnosti*".[13] Laurentův návrat ke kantovské estetice je součástí jeho snahy o neangažovanou literaturu. Ale je to také projev snahy postavit literaturu a estetické hodnoty proti chodu dějin. Neboť kultura je trvání hodnot v jejich hloubce a věkovité vrstevnatosti a tvorba je to, co z této hloubky vyrůstá. Proto také Jacques Laurent útočí na zploštělý obzor, onu „*filmo-džezovou kulturu*" („*culture cino-jazz*"), kterou spojuje s mělkostí existencialistického pohledu na svět.[14]

V tom se ostatně shoduje s **Michelem Déonem**, kterého jsme citovali. Také Déon – ovšem v oblasti politické – brojí **proti chápání dějin jako procesu determinovanému historickou nutností**. Ba činí tak ve jménu toho, co považuje za **věčné kulturní a civilizační hodnoty**, jako je dané slovo, čest, vzájemná úcta, dodržování zásad.[15] V dobovém kontextu, kdy ještě mezi kulturní levicí vládla myšlenka dějinného pokroku a historického optimismu a kdy se hodnoty dělily na kladné či záporné podle toho, v jakém poměru byly ke všeobecnému směřování dějin, se jednalo o projev konzervativismu a není divu, že husaři byli proto vřazováni mezi pravici, dokonce krajní pravici. S obdobným postojem k dějinám se totiž setkáme u Rogera Nimiera i Antoina Blondina.

Zatímco Jacques Laurent vyjadřuje svůj postoj k historii a historickému determinismu explicitně, v přesných pojmech, jež jsou výsledkem autobiogra-

---

10 Jacques Laurent, *ibidem*, str. 144: „*La nature devenait une hésitation continuelle entre diverses possibilités et le temps* est *cette hésitation.*"

11 Jacques Laurent, *ibidem*, str. 246: „*/.../ la valeur lobatchevskienne du roman /.../.*"

12 Jacques Laurent, *ibidem*, str. 226: „*Mon propos est /.../ d'effleurer la création et de soutenir qu'elle est* ***le produit d'une nécessité sans nécessité*** *qui lui donne la vertu d'être dans l'époque, peut-être même d'être l'époque, tout en paraissant l'ignorer.*" Námi zvýrazněno.

13 Jacques Laurent, *ibidem*, str. 226: „*/.../ jednali tak* [tj. umělci a tvůrci], *aby spojili křehkým mostem minulost s budoucností. A to není málo.*" („*/.../ ils faisaient en sorte qu'un fragile tremplin reliât le passé à l'avenir, ce qui n'est pas peu.*")

14 Jacques Laurent, „Distribution de prix", *La Parisienne*, č. 3, březen 1953, str. 269–274; také in Jacques Laurent, *Les années 50*, str. 73–82 a *Au contraire*, str. 185–191. Viz též Jacques Laurent, „Plat du jour", *La Table Ronde*, č. 20–21, srpen-září 1949, str. 1257–1264. Viz výše str. 133.

15 Viz Michel Déon, *Bagages pour Vancouver*, str. 182.

fické sebereflexe, **Nimierovy názory** musíme teprve extrapolovat z jeho esejů a literárních kritik. Při vší obezřetnosti, jaké je v takovém případě třeba, lze autorův postoj charakterizovat jako **negaci dějin**, lépe řečeno jako negaci vzdálenosti, jež minulost a přítomnost oddělují.

Je to patrno již v jeho prvních esejích, které napsal pro měsíčník *Liberté de l'esprit* a potom zahrnul do souboru *Španělský grand* (*Le Grand d'Espagne*): „Girondisté" („Les Girondins") a „Politika podle Retze" („La politique selon Retz").[16] Především o prvním z esejů jsme již hovořili v souvislosti s generačním sebeuvědoměním a generačním postojem husarů (viz str. 61–62 a str. 72–74). Již to ukazuje, že do středu zájmu se v průhledu historických odkazů vkládá přítomnost. Za girondisty jsou označeni politici Třetí a Čtvrté republiky a také intelektuálové, za jejichž slovy, plnými demokratických a humanistických ideálů, se skrývá partajnické sobectví a neschopnost jednat a účinně chránit státní zájmy Francie. Druhý text – pastiš memoárů kardinála Retze – vrhá ironický pohled na poválečnou Francii. Minulost tu ovšem neslouží – tak jako obvykle v podobných případech – jen za zrcadlo přítomnosti. Francie období Frondy je zároveň Francií roku 1945 a také girondisté se stávají *„stálým prvkem všech francouzských revolucí"*.[17]

Nimier usiluje o zpřítomnění a aktualizaci minulosti: *„Avšak minulost příliš často trpí snadno vysvětlitelným nezájmem. Jak každý ví, jsme jejími pány, ba hůře, jejími vlastníky. Navštěvujeme ji* ***bez emoce*** *. K tomu,* ***aby byla vnímána normálně (to znamená přítomně), schází jí její díl nejasností, omylů, neřkuli nakažlivosti.*** *Minulost je* ***aseptizovaný příběh*** *a obecně platí, že nikdo se už nebije, aby pomstil smrt Charlotty Cordayové."*[18] Jak vidno, i Nimier odmítá – podobně jako Laurent a Déon – dějinný determinismus. Tak jako přítomnost, má minulost své noetické stíny, svou hru omylů a nahodilostí a nelze to opomíjet. A máme-li správně stanovit Nimierův náhled, je nutno jeho *„histoire"* chápat především jako **příběh**, jenž má smysl pouze tehdy, když se navrátí jeho vždy přítomný emocionání náboj.

Slovo **emoce** je pro Nimiera klíčové. Právě na emoci je založeno prolínání současnosti s minulostí, neboť lidský příběh je především prožitek. Je to boj vášní a rozumu, viny a vykoupení. Takový je totiž – jak ještě podrobněji uvidíme – svět Nimierových románů, ať se odehrávají ve čtyřicátých či ve dvacátých letech dvacátého století nebo ve století sedmnáctém: je to svět ne nepo-

---

16 Viz *Liberté de l'esprit*, č. 2 a 5, březen a červen 1949; *Le Grand d'Espagne*, str. 85–117 a 119–127.

17 Roger Nimier, „Les Girondins", *Le Grand d'Espagne*, str. 99: *„Désormais les Girondins seront un élément constant de toutes les révolutions françaises."*

18 Roger Nimier, *ibidem*, str. 98–99: *„Mais le passé souffre trop souvent d'une désaffection qui s'explique aisément. Comme chacun sait, nous en sommes les maîtres et, pis encore, les propriétaires. Nous le visitons* ***sans émotion. Il lui manque, pour être perçu d'une façon normale (c'est-à-dire présente), sa part d'obscurités, d'erreurs, de contagion même.*** *Le passé est une* ***histoire désinfectée*** *et il est reconnu qu'on ne se bat plus pour venger la mort de Charlotte Corday."* Námi zvýrazněno.

dobný francouzské klasicistní **tragédii**. Na scéně se vzdálenost mezi minulostí a přítomností ruší a jedinec vystupuje *sub specie aeternitatis*. Chod dějin je odstaven na vedlejší kolej a vlastně negován.

Prolínání minulosti s přítomností – jejich **„stálá současnost"** – je podstatnou složkou Nimierova světonázoru a shledáme se s ním v celé řadě esejů a kritik. Zvlášť poučný je v tomto směru „Aristotelův žák" („L'élève d'Aristote"). Tento text z Nimierovy pozůstalosti, sepsaný patrně až roku 1962, postavil editor Marc Dambre do čela stejnojmenného výboru literárněkritických statí.[19] „Aristotelův žák" však svou povahou stojí mimo obvyklé kritiky či literární úvahy. Vnějškově je to obvyklý nimierovský pastiš a apokryf – totiž smyšlený překlad nově nalezených aristotelovských zlomků, kde starořecký filozof vykresluje svého mladého žáka Alexandra Makedonského. Svět antiky je aktualizován tak, aby se za jeho obrysy vyjevila současnost. Výsledkem je dvojjediný obraz: tu i tam se závodí na olympijských hrách, tu i tam padají rekordy, důsledně uváděné v metrech a měřené v sekundách, tu i tam zápasí svět ochablé demokracie (Démosthenovy Athény) a násilné despocie (Filippova Makedonie), tu i tam jsou události důsledkem vášní a zkouškou charakteru. Do postavy mladého Alexandra Nimier zdá se vložil své představy o vztahu mezi řádem a svobodou a mezi poznáním a činem, v nějž se poznání přetváří. Tragický pocit životní tíhy je mladému Alexandrovi údělem: *„Alexandros, zbaven pout, se spálí ve slunci. Touží po tom. Alexandros je tak smutný."*[20]

Ne náhodou hovoří Jacques Laurent o Nimierovi jako o jednom z posledních dědiců Maurice Barrèse, puzených touhou spojit myšlenku a slovo s činem.[21] Mladý Alexandros Makedonský je Nimierův sen o vlastním neuskutečněném já, tak jako jím je Gaius Iulius Caesar z eseje „Učitel latinského překladu" („Le maître de la version latine").[22] Jinak řečeno, Caesar i Alexandros jsou postavy Nimierovy doby a patří do jeho současnosti stejně jako Napoleonova garda – elitní *„jednotka SS"* a *„poslední podoba fašismu"*[23], stejně jako Marie-Antoinetta – *„Greta Garbo našich dějin"*, stejně jako Voltaire – *„nositel Nobelovy ceny"*, či Mme Récamier – *„hvězda němého filmu"*.[24] Výčet

---

19 Roger Nimier, *L'élève d'Aristote*, Paris, Gallimard 1981; text „L'élève d'Aristote" je na str. 15–32.

20 Roger Nimier, *ibidem*, str. 32: *„Alexandre, délivré de ses chaînes, va se brûler au soleil. Il le désire, Alexandre est si triste."*

21 Jacques Laurent, *Histoire égoïste*, str. 138.

22 Roger Nimier, „Le maître de la version latine", *L'élève d'Aristote*, str. 33–44. Tento esej se stal součástí souborné publikace *Jules César*, Paris, Hachette 1961.

23 Roger Nimier, „Les Girondins", *Le Grand d'Espagne*, str. 98: *„Cette Garde Impériale, cette S.S., était la dernière forme du fascisme."*

24 Roger Nimier, „Quelques Maximes sur Chamfort", *L'élève d'Aristote*, str. 119: původní text byl určen pro recenzi vydání Chamfortova díla *Oeuvres et maximes*, in *Arts*, 12. 4. 1960; Roger Nimier, „Le Régent, sa fille et son SS", *L'élève d'Aristote*, str. 95: esej o duchu 18. století, původně in *Arts*, 6. 11. 1956; Roger Nimier, „Une grande vedette du muet", *L'élève d'Aristote*, str.

příkladů by mohl být sáhodlouhý. Všechny dokládají, že pro Nimiera jsou mosty mezi minulostí a současností běžné a samozřejmé, neboť všechny osudy jsou pro něho jen projevem téhož – **obecné lidské přirozenosti**, a proto vždy stále přítomné.

Poněkud jinak je tomu u Antoina Blondina. Na rozdíl od ostatních husarů zde již totiž nelze čerpat z esejisticky formulovaných myšlenek, nýbrž je nutno sáhnout do oblasti tematické. **Antoine Blondin neguje dějiny a jejich řád fikcí a fabulací.** V knize *Pan Kdysi aneb Večerní škola* (*Monsieur Jadis ou L'École du soir*) například narazíme na scénu zasazenou do prostředí baru v ulici rue du Bac, kde Blondinův přítel Albert Vidalie vypravuje a předvádí bitvu u Slavkova. Není to ovšem pouhá reprodukce dějin, ale jejich volné přetváření a vytváření. Stolky a židle se mění v bojiště a každý z přítomných zájemců je do bitvy zapojen dle svého přání a gusta: do historické řeže tak vstupují třeba i norské jednotky a dokonce australští dobrovolníci pod velením brigadýra Mac Elhona.[25] Stejně je tomu v Blondinově románu *Děti boží* (*Les Enfants du bon Dieu*), kde hlavní postava, učitel dějepisu Sébastien Perrin, který již několik let odříkává své dějiny Francie stále dokola, takže mu splývají s kruhem ročních období, se jednoho dne při výkladu třicetileté války rozhodne, že Francie vestfálský mír neuzavře, že bude válčit dál a rozdrtí nakonec německého císaře v bitvě u Slavkova. Ludvík XIV. může k Francii na věčné časy připojit celé Nizozemí a Perrinovi žáci pak do slohových prací píší: *„Po bitvě u Slavkova nenazvou už Ludvíka XIV. jinak než Král-Slunce. Využije toho, aby šířil paprsky své slávy: Molière vynalézá armádní divadelní soubory, Vauban kreslí plány prvních polderů, Mansard si vymýšlí zámky ve Španělích, Le Brun sází na obrazy a vyhrává. Avšak největším malířem onoho období je Rembrandt. Zajímá se o něho sám král, zaměstnává ho a jeho díla rozvěšuje po svém paláci v Louvru, kde je ostatně můžeme vidět dodnes.“*[26] V tomto duchu diktuje Sébastien Perrin svým žákům nové dějiny Francie, jinou revoluci 1789, jinou minulost a přítomnost. Neboť tak, jak se proměňuje běh minulého dění, doznává změn i přítomný život hlavního hrdiny a ten se alespoň na čas potkává s láskou.

Na obdobu těchto fabulací narazíme již v Blondinově prvním románě *Záškolácké Evropě* (*L'Europe buissonnière*). Oficiální historie druhé světové války je zde zcela překryta právě fikcí historie „záškolácké“, v níž mafiánská kráska Erica Palsambio vládne evropskému obchodu s minaturními rakvič-

---

123–135: text, původně nazvaný „Juliette, Germaine, Benjamin et René“, byl uveřejněn pod názvem „Le temps, comme il passe“ v *La Nouvelle NRF*, č. 8, srpen 1953.

25 Antoine Blondin, *Monsieur Jadis*, str. 76–86.

26 Antoine Blondin, *Les Enfants du bon Dieu*, str. 92: *„Après la bataille d'Austerlitz on n'appellera plus Louis XIV que le Roi-Soleil. Il en profite pour répandre les rayons de sa gloire: Molière invente le théâtre aux armées, Vauban dresse les plans des premiers polders, Mansard bâtit les châteaux en Espagne, Le Brun gagne sur tous les tableaux. Mais le plus grand peintre français de cette époque c'est Rembrandt. Le roi s'intéresse à lui, le fait travailler et accroche ses oeuvres dans son palais du Louvre, où l'on peut d'ailleurs encore les voir aujourd'hui.“*

kami, dodávanými jako ideologická a psychologická zbraň všem znepřátelelým stranám, kde dalmatský vrah a filozof Dûçan ve válkou rozvrácené Vídni chrání dámské Lâmmermayerovo kvarteto, aby mohlo mezi bombami nacvičovat svého Brahmse, kde také funguje skutečná burza, jenže jiná než oficiální, a kde voják Muguet vede svůj bezstarostný, protože ničím nezatížený život, lépe řečeno život nezatížený žádnými světodějnými ani světobornými idejemi. Je to jiná druhá světová válka.

Žhavý dotek dějin husary poranil. Za svůj nepřijali názor o směřování dějin k pokroku, odmítli představu o smysluplnosti historické determinace a o historické nutnosti. Proti dějinám postavili, řečeno Laurentovými slovy, ***„nutnost vyvázanou z nutnosti“, „nutnost bez nutnosti“*** – tedy estetickou funkci a uměleckou tvorbu.[27] Jen ta představuje trvalý řád hodnot. Společným znakem husarů je nadřazení estetiky a estetických hodnot „logice dějin“. Každý z nich ovšem hledal vlastní cestu, od níž se odvíjí specifické ladění jejich tvorby, většinou románové.

Jacques Laurent zkoumá skutečnost jako pluralitu možností a jeho nejlepší romány a povídky zaujmou především příběhovostí a subjektivní reflexí příběhu. Roger Nimier zakládá svůj románový svět na postavách a charakterech a na dramatickém konfliktu s tragicky očistným vyústěním. Michel Déon staví na neměnných hodnotách mravního kodexu a jeho příběhy jsou svého druhu moderní rytířské romány, kde mladý hrdina prochází iniciačními zkouškami charakteru. Antoine Blondin se utíká k fabulaci a vytváření paralelních světů, jež jsou svébytnou travestií či fraškou světa dějinného. **Román, tragedie, rytířský epos** a **travestie** – to jsou řešení, jež husaři nabízejí jako **alternativu k dějinám**.

Těmito aspekty tvorby husarů se budeme podrobněji zabývat u jednotlivých autorů. Zde je nutno především zdůraznit, že negace dějinné nutnosti (Laurent, Déon, Blondin) či negace dějinnosti (Nimier) jsou pevnou a sdílenou částí náhledu husarů na svět a jeho dění. Lícem tohoto rubu je přimknutí se k jasnému rámci hodnot považovaných za neměnné, nadčasové. To platí o morálce a politice jako o kráse a tvorbě. Nebude od věci si v této souvislosti znovu připomenout symbolický význam názvu revue *La Parisienne* a jejího přebalu s portrétem půvabné mínójské Kréťanky a doprovodným komentářem z učebnice dějepisu, stvrzujícím nepomíjivost věčných hodnot krásy a mládí (viz výše str. 132–133). Husaři jsou zastánci trvalosti hodnot a „vyznavači řádu“, tradice, pořádku. Proto byli od počátku politicky řazeni na pravici, mezi konzervativce, ba zpátečníky. Sem rovněž náleží Nimierův upřímný a živý katolicismus. Jejich tvorba se také na první, letmý pohled zdá vzdálena avant-

---

27 Z husarů právě Jacques Laurent nejkonceptuálněji promyslel své estetické postoje. Jeho představy, jak zřejmo, vycházejí z estetiky Kantovy. Na Kantovi, jak jsme viděli, staví i svou představu neangažované literatury. Viz zde výše str. 128 o stati Jacquese Laurenta „Les mauvaises rencontres“, *La Parisienne*, č. 14, únor 1954. Viz též Jacques Laurent, *Les années 50*, str. 107–114 a *Au contraire*, str. 46–51.

gardním experimentům, drží se zdánlivě tradičních postupů, vyznává tradici. **Řád a tradice** však tvoří **pouze jeden z pólů jejich estetiky**. Pokusili jsme se zde ukázat na úzkou **souvislost mezi odmítnutím dějinnosti a příklonem k řádu a tradici**. V dobovém kontextu je paradoxně právě toto jistým porušením převládající normy a pootevřením dvířek k hledání nových cest. Jistě, pouhé přimknutí k tradici by samo o sobě mohlo vyústit jen v neplodné epigonství či tvorbu druhořadého významu. To ale není případ husarů, neboť řád a tradice u nich představují jen jednu složku dialektické **oscilace mezi řádem a vzpourou**. Vždyť i svůj příklon k tradici husaři pociťovali jako to i ono zároveň.

Mezi řádem a vzpourou

Oba prvky charakterizují – byť možná v méně nápadné podobě – dialektiku proměny literární normy obecně. V případě husarů je však třeba poukázat na jisté zvláštnosti, které, jak se zdá, náležejí v dobovém kontextu pouze jim, a jsou proto význačným rysem jejich estetiky. Výrazně je to ostatně naznačeno v již citovaném článku Andrého Fraigneaua „Přehled nedorozumění" („Chronique des malentendus") z prvního čísla *La Parisienne*,[28] kde jednou z hlavních myšlenek je představa literární tvorby jako hry vyvázané ze světa nutnosti. Husaři ovšem ve svých náhledech docházejí ještě dále: je sice pravda, že odmítají proměnlivou nutnost dějinnou, ale jen proto, že tíhnou k nutnosti obecnější – právě oné *„nutnosti bez nutnosti"*, o níž hovoří Jacques Laurent – k vyššímu, pevnému řádu. Ve hře bez pravidel totiž ani nelze pravidla porušovat.

S výrazem **„řád"** se nepotkáme ve spisech husarů často. Spíše jej musíme vytušit tam, kde se nabízí jako kontextový archilexém, když třeba Michel Déon podtrhuje nutnost návratu k pevným hodnotám – cti, vzájemné úctě, dodržování zásad a daného slova[29] – nebo když Jacques Laurent v úvodní programové deklaraci *La Parisienne* odmítá, aby literatura podléhala *„tlaku dějin"*, a za hlavní cíl jí určuje, aby vyjadřovala obecné *„lidství"*.[30] Podobný výraz se vzápětí objevuje v další Laurentově polemické stati „Předávání cen" („Distribution de prix"), kde se hovoří o *„nadčasovém humanismu"*.[31]

Výslovně o řádu píše Nimier v závěru eseje „Dvacet let v roce 1945" („Vingt ans en 45"), kde se autor obrací k předchozím generacím literárních

---

28 André Fraigneau, „Chronique des malentendus", *La Parisienne*, č. 1, leden 1953. Viz výše str. 129–131.

29 Viz Michel Déon, *Bagages pour Vancouver*, str. 182. Viz výše str. 168.

30 Jacques Laurent, „La Parisienne", *La Parisienne*, č. 1, leden 1953. Viz též Jacques Laurent, „La Parisienne", *Les années 50*, str. 65–72. V textu jsou použity výrazy *„la pression de l'histoire"* a *„les humanités"*.

31 Jacques Laurent, „Distribution de prix", *La Parisienne*, č. 3, březen 1953, str. 269–274. Viz též Jacques Laurent, *Les années 50*, str. 73–82 a *Au contraire*, str. 185–191. V textu je výraz *„un humanisme de tous les temps"*.

avantgard a nastiňuje svůj estetický program: *„Přijdou nám říct* [tj. naší generaci]: *‚Trochu mladosti, k čertu! Měli jste vidět nás. Když jsme měli tolik let, co vy, byli jsme nezkrotní!' No a? Co z toho všichni máme? Jsme teď v polovině století. Máme za to, že svět příliš pozdě přišel na to, že* ***smysl pro řád je vášeň užitečná****, neboť dovoluje všechny ostatní. Světu také vytýkáme jeho stud, když se jedná o slova rozhodná, jako jsou* ***pravda*** *nebo* ***čest****."*[32] Pomiňme charakteristický rys Nimierovy poetiky – to, že přimknutí k řádu je charakterizováno jako vášeň – a povšimněme si spíše prvků společných s náhledem Jacquese Laurenta a Michela Déona, totiž pevnosti a stálosti, ba neměnnosti takového řádu. Sám Nimier to nazývá ***„návratem k civilizaci"***, *„návratem ke klasicismu"* a ***„novým klasicismem"***.[33]

Tento pól je v husarské poetice neopominutelný stejně jako pól dialekticky opačný a komplementární: totiž **porušování řádu a vzpoura**. Je to ostatně naznačeno již v citovaných slovech Rogera Nimiera: **přimknutí k řádu je vášeň užitečná** proto, že umožňuje, **aby se mohly projevit všechny ostatní vášně**. Obdobný postoj můžeme vytušit i za úvahou Michela Déona, když se snaží postihnout vliv Jeana Cocteaua a styčné body mezi Déonovou poválečnou a Cocteauovou meziválečnou generací. Vyzvedá tu nejen Cocteauovu vzpouru proti tabuizaci hodnot, ale i způsob, jakým se to dálo: *„/... / Cocteau* ***spílal v rámci pravidel****. Z bližšího pohledu tak nikdy nenarušoval řád, nýbrž nepravý řád, tedy neřád /... /."*[34] Déon rovněž neopomene naznačit, co sám považuje za rozdíl mezi oběma generacemi, totiž že meziválečná generace – a Cocteau – o takové hodnotové polarizaci řádu a vzpoury *„neměli povědomí"*.[35] Není naším úkolem prověřovat, zda Déon má pravdu, či se mýlí. Důležité je, že on sám **za sebe a za svou generaci si je takové polarizace vědom** a že je to důležitý prvek vlastní sebereflexe.

Stejně tak důležité je konstatování, které v úvaze o literárním postavení Nimiera, Blondina a seba sama uvádí Jacques Laurent: *„/... / jediné, co nám mohli vytýkat, je, že naše* ***marginalita*** *byla* ***nemarxistická****."*[36] Je možná zbytečné v této souvislosti znovu poukazovat na spřízněnost husarů s dědictvím *Action française*, na styčné body s pravicovým radikalismem, na cejch fa-

---

32 Roger Nimier, „Vingt ans en 45", *Le Grand d'Espagne*, str. 163: *„On viendra nous dire: ‚Un peu de jeunesse, que diable! Si vous nous aviez vus! À votre âge, nous étions indomptables!' Tant pis pour tout le monde. Nous sommes au milieu du siècle. Nous trouvons qu'il a mis trop longtemps à découvrir que* ***le goût de l'ordre était une passion utile****, puisque, seule, elle permettait toutes les autres. Nous lui reprochons encore sa honte dès qu'il s'agit de* ***mots décisifs****, comme* ***la vérité*** *ou* ***l'honneur****."* Námi zvýrazněbo.

33 Roger Nimier, *ibidem*, str. 160 a 162. V textu je užito výrazů *„nouveau classicisme"*, *„retour au classicisme"* a *„retour à la civilisation"*.

34 Michel Déon, *Mes arches de Noé*, str. 254: *„/... / c'est que Cocteau* ***insultait dans les règles****. Quand on y regarde de près, ce n'est jamais l'ordre qu'il a troublé, mais le faux ordre, c'est-à-dire le désordre /... /."* Námi zvýrazněno.

35 Michel Déon, *ibidem*: *„/... / dont 1925 /... / n'avait pas conscience /.... /."*

36 Jacques Laurent, *Histoire égoïste*, str. 277: *„/... / on n'avait à nous reprocher que d'être des* ***marginaux non marxistes****."* Námi zvýrazněno.

šismu, který jim doba přisoudila. Spíše je třeba zdůraznit skutečnost, že takto pociťovaná marginalita je součástí generační politiky a strategie, kterou husaři k průniku do literatury zvolili. Politický přívlastek („*nemarxistická*") by neměl být zavádějící, neboť víme, jak úzce se v dobovém kontextu prolínala kritéria politická a ideová s literárními. Laurentova konstatace má bezpochyby význam estetický a klíčovým pojmem je tu právě **marginalita**.

Co znamená? Znamená v prvé řadě **potvrzení vlastní okrajovosti**: postavení mimo hlavní proud a proti hlavnímu proudu. Znamená také radikálnost, údernost, ba bouřliváctví ne nepodobné radikalismu všech předchozích avantgard. Bez toho, že by sami sebe nazývali avantgardou, husaři se jako avantgarda vnímají a sdílejí se všemi podobnými proudy paličské úmysly a snahy bořit staré světy, jež musejí ustoupit světům novým. Roger Nimier to říká výmluvně: „*Naopak, my počínáme s paličskými vyhlášeními. Zlořečíme lidstvu. S jasnou výmluvností hovoříme o kouzlu šílenství, ticha. Spíláme vlasti a národům: je to dobrá cesta jak dosáhnout, aby nás jednou vydržovaly. Ale předtím bude nutno je znovu vytvořit.*"[37]

Jinak řečeno, svým radikalismem tíhnou husaři k avantgardě. Patrně správně to vytušil literární kritik a historik René-Marill Albérès ve zmiňovaném článku z roku 1956 „Za avantgardní literaturu" („Pour une littérature d'avant-garde"), když husary počítá k těm, kdo by mohli takové nové hnutí vytvořit.[38]

Snad právě proto se u husarů objevuje potřeba, takřka **nutnost se vymezit** vůči té nejvýraznější meziválečné avantgardě, totiž **vůči surrealismu**. Sám fakt je celkem překvapivý, protože poetika husarů nesdílí se surrealismem žádné výrazné společné rysy, a není tu tedy ani třecích ploch. Vysvětlení, jež se tu nabízí, je právě skutečnost, že surrealismus se svým významem a mohutností stal symbolem avantgardnosti a jen z tohoto důvodu cítí husaři nutkání se s ním konfrontovat. Roger Nimier je nemilosrdný: „*Je otázka, zda se vůbec máme zmiňovat o surrealistické škole, kdy mládež v ulicích tak šarmantně povykovala. /.../ Nadarmo. Surrealismus k nám kráčí s krásnou, pečlivě rozcuchanou vizáží, s prázdnýma rukama: to literární hnutí je jen přízrak.*"[39] Surrealistická revoluce byla tedy jen šermováním slov a Nimier s rozkoší konfrontuje slova Andrého Bretona se skutky. Vychází mu, že skutečnými surrealisty a revolucionáři byli spíš němečtí okupanti: „*Před válkou jsme čítali jeho Přikázání* [tj. Andrého Bretona]: *‚Nejjednodušší surrealistický*

---

37 Roger Nimier, „Vingt ans en 45", *Le Grand d'Espagne*, str. 146–147: „*Au contraire, nous commençons par des déclarations incendiaires. Nous maudissons l'humanité. Avec beaucoup d'éloquence, nous parlons des charmes de la folie, du silence. Nous insultons les patries: c'est le bon moyen pour qu'elles nous entretiennent un jour. Mais auparavant il faudra les refaire.*"

38 René-Marill Albérès, „Pour une littérature d'avant-garde", *Arts*, č. 572, 20. 6. 1956. Viz výše str. 10 a 172 .

39 Roger Nimier, *ibidem*, str. 147: „*À peine pourrait-on citer l'école surréaliste, où la jeunesse criait dans les rues d'une façon charmante. /.../ Vainement. Il s'avance vers nous avec un beau visage bien dépeigné, des mains vides: c'est un mouvement littéraire fantôme.*"

počin je sejít s revolverem v ruce na ulici a náhodně, jak jen to lze, střílet do davu.' Inu! Němci se cvikům toho druhu všemožně věnovali a ani náhoda přitom nepřišla zkrátka. My se však nemáme čeho obávat. Dvacet let úzkostného očekávání minulo a nezdá se, že by se pan Breton chystal sestoupit s revolverem v ruce do davu."[40]

Nimierův sarkasmus míří ovšem přesně, alespoň z jeho hlediska: nelze jen tak smést starý řád a nahradit jej řádem novým. Tak jako všichni husaři je si též on vědom, že vzpoura a řád tvoří jednotu, jsou neoddělitelné: *„/... / cesta od anarchie k řádu je rychlá."*[41] Je jistě rozdíl mezi revolucí a revoltou, ale v případě husarů by takové rozlišování nic nepřineslo. Oni sami se za revolucionáře nepovažovali. Naopak důležité je v jejich případě **vědomí o spojitosti vzpoury s řádem a o nutnosti udržet je v jednotě**. Jen řád je klíčem ke vzpouře a rámcem pro její průběh. Vzpoura je zas klíčem k obnově řádu a zachování kontinuity.

Domníváme se, že nikoli snad tato **dialektická polarita**, ale její **vědomá reflexe** – jak naznačují předchozí citace – jsou **základním kamenem estetiky** husarů a jejich pohledu na literární dění a tvorbu. Odtud pak vyplývají další důležité rysy, ať už se týkají obecné charakteristiky hnutí, poetiky, tematiky, stylistických zvláštností, literárních vzorů. Napětí mezi vzpourou a řádem se promítá do snahy spojit **avantgardnost** a radikalismus s novým **klasicismem** a je součástí vymezení husarů jako **marginální** literární skupiny. Je také podstatným prvkem již zmiňované **subversivní poetiky** a souvisí s jejich **dandysmem**. Promítá se též do některých **tematických okruhů** (vykořeněné a obětované mládí, generační konflikt, přátelství, láska a erotika, dobrodružství) a do práce s **jazykem**. Je jistě obtížné u takových individualit, jakými husaři beze sporu jsou, hledat znaky společného estetického názoru. Máme však za to, že **vědomá reflexe** polarity mezi vzpourou a řádem nám k tomu poskytuje vhodné východisko.

Dandysmus

Že se v souvislosi s husary často hovoří o dandysmu, již víme. Také označení „škola přezírání" („école de la désinvolture") je ze stejného soudku. Husaři se takovému pojmenování nejen nevzpírali, ale nekonvenčním vystupováním svou dandyovskou reputaci jen přiživovali.

---

40 Roger Nimier, „Les Girondins", *Le Grand d'Espagne*, str. 112: *„Nous relisions, avant la guerre, ses Commandements: ‚L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolver au poing, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule.' Eh bien! oui. Les Allemands se sont livrés à toutes sortes d'exercices de ce genre et le hasard n'y manquait pas non plus. Rassurons-nous. Après vingt ans d'attente anxieuse, il ne semble pas que M. Breton, revolver au poing, descende jamais dans la foule."*

41 Roger Nimier, „Vingt ans en 45", *Le Grand d'Espagne*, str. 147: *„/... / le voyage de l'anarchie à l'ordre se fait très vite."*

Dandysmus je původně jev anglický, tedy nefrancouzský a nadto neliterární. Avšak transfer do francouzského prostředí proběhl velmi záhy a zde díky Balzakovi, Baudelairovi či Barbeymu d'Aurevilly zdomácněl v písemnictví.[42] Z tohoto hlediska představuje hnutí husarů jeden z posledních projevů dandysmu ve francouzské kultuře. Dlužno poznamenat, že dandysmus se v poválečné francouzské literatuře neomezuje pouze na husary a že bychom podobné tendence nalezli i u některých dalších spisovatelů, například u Borise Viana nebo Rogera Vaillanda. Domníváme se však, že především u husarů je dandysmus pevně zabudován do jejich estetického světonázoru.

Obecně vzato, je **dandysmus** zvláštní druh **marginality**, tedy společenské okrajovosti. Je to ovšem okrajovost **elitářská**, zaměřená na exkluzivitu, a svrchovaně **individualistická**. Cílem je být elitou elity. Proto musí dandy v prvé řadě vycházet ze společenského kódu elitní skupiny, nad kterou chce vyniknout. Avšak vyniknout může jen obratným narušováním této elitářské normy, **subversí** daných konvencí a především subversí hodnotových souřadnic: skutečnost je překrývána zdáním a etika estetikou. Žádná činnost nesmí být totiž spojována se svou obvyklou funkčností a bezprostřední užitečností, nýbrž se stává sama sobě cílem. Dandysmus je **manipulace s kódem**, manipulace s druhými a jeho součástí je maska, cynismus, který umožňuje ovládat druhé a přitom se nenechat ovládat. Je to jakési balancování na úzké hraně **mezi řádem a jeho porušováním**, kdy hrozí dvojí nebezpečí: snobismus, pokud se výlučnost stává skupinovým jevem a módou, a vyobcování, pokud jedinec řád naruší přes míru. Dandysmus tedy patří mezi kulturní projevy **cynické subverse rozumu rozumem**, které doprovázejí, dle filozofa Petera Sloterdijka, některá údobí evropské kultury.[43] Dandysmus je ale také posledním výběžkem **aristokracie ducha** – vzdáleným potomkem **kurtoazní kultury**, renesančního ideálu dokonalého dvořana a francouzského „honnête homme" barokních salonů 17. století.[44] Známa je Baudelairova věta: *„Dandysmus je poslední záblesk heroismu v obdobích úpadku."*[45] Pro Baudelaira to značí vzpouru urozeného ducha proti masové šedi měšťácké demokracie. Neuškodí, připomeneme-li si, že i dandysmus husarů vyrůstá z podobného podhoubí: z krize francouzské parlamentní demokracie Třetí republiky, z mravního marasmu Pétainova vichystického režimu, z obtížné poválečné obnovy.

Dandysmus v literatuře může mít různé projevy. V případě husarů je třeba vzít také v úvahu vliv, jejž na francouzskou kulturu a francouzské intelektuály měl Maurice Barrès a jeho zásada *„rozvíjet individualitu"* (*„augmenter*

---

42 Viz Henriette Levillain, *L'esprit dandy: de Brummel à Baudelaire*, Paris, José Corti 1991.

43 Peter Sloterdijk, *Critique de la raison cynique*, Paris, Christian Bourgeois 1987.

44 Viz Domna C. Stanton, *The Aristocrat as Art: a Study of the Honnête Homme and the Dandy in Seventeenth and Nineteenth French Literature*, New York, Columbia University Press 1980.

45 Charles Baudelaire, „Le Peintre de la Vie Moderne". Baudelairův essej o dandysmu je inspirován kresbami Constantina Guyse. Citováno dle Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, díl II., Paris, Gallimard 1954, Bibliothèque de la Pléiade, str. 711: *„Le dandysme est le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences."*

l'individu"). Průnik života a umění, spojení etiky a estetiky v ideálu spisovatele-muže činu nabyl různé podoby: od Malrauxe a Aragona po Brasillacha, Drieu la Rochella, ba i Sartra. Husaři tento vzor jednak negují,[46] jednak promítají do dandyovské podoby ostentativního nadřazování estetiky nad politiku a historickou zkušenost. To jsme ostatně viděli již v úvodu této kapitoly. Na dokreslení však uveďme výmluvný příklad Nimierova *Modrého husara* (*Le Hussard bleu*), v jehož úvodu dominuje jako motto citace z Apollinaira: *„Bože! Těch písní a těch volných chvil / Jak válka veselá být umí / Snubní prsten jsem vyleštil / Do vašich vzdechů vítr šumí* („*Ah Dieu! que la guerre est jolie / Avec ses chants ses longs loisirs / Cette bague je l'ai polie / Le vent se mêle à vos soupirs*"). V dobovém kontextu, živém čerstvými vzpomínkami a živeném válečnými memoáry, vyznívají básníkova slova o krásách války neméně provokativně než Nimierův román, stojící v jejich znamení.

Avšak v případě dandysmu husarů se přece jen zdá jako určující **vnitřní podobnost** (takřka strukturní izomorfie) mezi základním **„mechanismem" dandysmu** obecně a dialektickou polarizací **estetického světonázoru husarů**: tu i tam se jedná o jemnou oscilaci mezi řádem a jeho narušováním, tu i tam jsou řád a subverse řádu znakem marginality, nástrojem výlučnosti a cestou k exkluzivitě a individuálnímu vyniknutí. Jinak řečeno: stala-li se základem estetiky husarů reflexe jednoty řádu a vzpoury proti řádu, nabízí se zde dandysmus jako příhodné vyústění takového postoje. Jistě se naskýtá otázka, co bylo dřív: zda dandysmus je jen přídavnou součástí širšího estetického náhledu, či zda stojí u jeho zrodu. Z dostupných materiálů se zdá, že dandysmus nebyl tou hlavní a první starostí husarů. Spíše než definitivní odpověď je však pro literaturu daleko důležitější samo konstatování této souvislosti.

Dandysmus je pevnou součástí **životního stylu**, ba **existenciální sebestylizace** husarů. Projevuje se ve všech podstatných složkách oblékání a společenského chování: v eleganci, aristokratismu, elitářství, ve vnější masce a přetvářce, cynismu, suchém humoru, zneužívání společenských pravidel k manipulaci s druhými, v tvořivé nekonvenčnosti, skandálech. Pierre de Boisdeffre charakterizuje Nimiera přirovnáním k prvnímu z anglických dandyů: *„/... / Roger Nimer – náš Brummell"*.[47]

V době, kdy levicovost navlékala intelektuály do roláků a obnošených sak, se zářivě bílé Nimierovy košile, vybrané kravaty a pečlivě střižené obleky musely jevit jako zřejmá provokace. Stejně tak provokativně působily luxusní nebo sportovní automobily, třeba Laurentův kanárkově žlutý chevrolet s červenými potahy a vlastním olivrejovaným šoférem. Nimier svůj sportovní vůz značky Delahaye proměnil v jakýsi druhý domov se zásobou čistých košil, knih a gramofonových desek. Jako u mnoha dandyů se za vnější okázalostí často skrýval nedostatek peněz a i Nimier musel roku 1958 svůj *„domeček"* prodat

---

46 Viz Jacques Laurent, *Histoire égoïste*, str. 136–139, 160–162.

47 Pierre de Boisdeffre, *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui*, str. 173: *„/... / Roger Nimier – notre Brummell."*

k žalosti své i svých přátel.[48] Konečně i Jacques Laurent se na sklonku 50. let ocitá takřka bez finančních prostředků a je nucen – jako za mlada – přespávat v laciném hotýlku v pařížské rue Bonaparte. Ale vraťme se ještě k Nimierovým automobilům. Měl jich postupně několik a všechny se svým způsobem zapsaly do literární historie jako součást spisovatelovy osobnosti: od prvního jaguára přes značku Aston-Martin, přezvanou podle vydavatele Gastona Gallimarda na Gaston-Martin, až po osudný vůz, ve kterém potkal smrt. Zmiňujeme se zde o tom proto, že Nimierův příklad ukazuje, do jaké míry se automobily staly součástí, takřka již symbolickou, právě této generace a společenským vzorem pro generaci následující: auto, rychlá jízda a nehody proslavily také Bernarda Franka a Françoise Saganovou.[49] A tento nový, nebezpečný život je i pojítkem k nekonvenčnosti a rebelantství třeba takového Jamese Deana, s jehož obrazem bývá Nimierův obraz spojován.

K luxusnímu autu, nebezpečné jízdě patří rovněž okázalé večírky, jako byla již zmiňovaná recepce při příležitosti vydání prvního čísla *La Parisienne* (viz str. 75–76). Patří sem i znalost vybraných vín a alkoholů,[50] znalost vybraných jídel. Vždyť mnohokrát vzpomínaný Nimierův spolupracovník Christian Millau se později stal spoluautorem známého průvodce po francouzských restauracích a hotelech *Gault-Millau*.

Důležitější než tyto znaky aristokratismu jsou projevy manipulace se společenskými pravidly, provokace, kolektivní žerty a mystifikace. Za pobytu v Madridu navštěvuje denně Antoine Blondin slavnou obrazárnu v Pradu, jen aby si přečetl svůj denní tisk. A když zjistí, že Madrid žije rušným nočním životem, on – známý tulák po nocích – se rozhodne své noční výpravy proměnit v toulky v pravé poledne, kdy jsou madridské ulice liduprázdné. Jindy – v Paříži – si se svým přítelem, filmařem Louisem Sapinem, rozloží tlačenku, salám a sýr na naleštěný stoleček, usednou a vehementně se domáhají, aby jim k tomu číšník donesl láhev červeného: to ovšem v obchodě se starožitným nábytkem nebývá zvykem.[51]

Známé jsou některé mystifikace a provokace Rogera Nimiera. Jacques Laurent vzpomíná, jak na jedné z prvních schůzek mladých literátů *La Table Ronde* u Françoise Mauriaka se Nimier přitočil k Thierrymu Maulnierovi a požádal ho – pokorně a uctivě, jak se od začínajícího spisovatele očekává –

---

48 Marc Dambre, *Roger Nimier*, str. 495. Francouzský výraz je „*vieille maison*". Viz také Antoine Blondin, *Monsieur Jadis*, str. 138–139: Blondin si ovšem plete tento vůz značky Delahaye s posledními dvěma Nimierovými vozy značky Aston-Martin.

49 O těžké havárii Françoise Saganové a Bernarda Franka při společné jízdě Frankovým vozem Aston-Martin se hovoří v Chardonnově a Nimierově korespondenci: Jacques Chardonne – Roger Nimier, *Correspondance 1950–1962*, dop. č. 173 (29. 4. 1957), str. 198. Viz též Marc Dambre, *Roger Nimier*, str. 459.

50 Viz např. Nimierův dopis Chardonnovi, kde je celá chuťová klasifikace jednotlivých druhů šampaňského. Jacques Chardonne – Roger Nimier, *Correspondance 1950–1962*, č. 59 (31. 7. 1952), str. 69–70.

51 Antoine Blondin, *Monsieur Jadis*, str. 103–104, 108–110. Antoine Blondin, „Qu'ai-je fait de ma vie?", *Livres de France*, č. 5, květen 1963, str. 8.

aby mu vepsal věnování – do Racinovy *Faidry*.[52] Podobného rázu je i fotografie Brigitte Bardotové zaslaná sedmdesátiletému Jacquesi Chardonnovi s věnováním: *„Proč stále chceš silou utrhnout, co by ti mohlo být z přízně dáno?"* Někdy je mystifikace do detailu propracovaná a vyžaduje týmovou spolupráci: třeba když Nimier Célinovi představí přítele Jeana Namura jako svého bratra, který trpí nevyléčitelným onanismem. Céline ve své dobrotě ihned vyhledá odborné knihy a snaží se poradit.[53] Do dandyovské hry a manipulace s druhými náleží subverse společenských vztahů, hodnot a komunikačních pravidel: Nimier, už jako zaměstnanec nakladatelství Gallimard, jedná s autorem odmítnutého rukopisu, když do kanceláře vejde Gaston Gallimard; Nimier se na majitele nakladatelství cynicky rozkřikne a vyhodí ho jako starého sluhu, kterého už tam zaměstnávají jen z milosti; Gaston Gallimard vstoupí ještě několikrát, vždy se stejným výsledkem; Nimier se dovolává přítomného spisovatele a ten servilně přitakává Nimierovým stížnostem na drzost personálu, ale jen do chvíle, než mu Nimier představí ve vyhazovaném sluhovi majitele nakladatelství.[54]

Často je provokace i kritikou a výzvou. To je případ Nimierova saka opatřeného lotrinským křížem na líci a hákovým křížem na rubu. Stačí jen obrátit kabát – *„retourner la veste"* a máme konkretizaci metafory.[55]

Dandysmus se ovšem promítá i do **literatury**. Sám Nimier se nakonec stává literární postavou a především Blondinovo líčení společných příhod nemálo přispělo ke splynutí životních – mimoliterárních faktů – s literaturou a literárním obrazem. Již jsme se na jiném místě zmínili o scéně, kdy Nimier – ve vypůjčené šoférské livreji, se svým luxusním vozem a obálkou naditou bankovkami – přijede vyzvednout Blondina, svého pána, na policejní okrsek, kde ho zadrželi, když nemohl zaplatit řidiči taxi.[56] Stejně dandyovsky si počíná Nimier cestou do Londýna na rugbyový zápas mezi Anglií a Francií. Jeho chování je neustálou subversí obvyklých norem: fanouškovský patriotismus je vystavován na odiv v podobě medailí, a to i v noci – na pyžamu. Proměna z anglického džentlmenství do francouzského šovinismu je symbolizována nahrazením anglické buřinky, zakoupené v tom nejdražším londýnském obchodě, za baskický baret, který si Nimier nasadí, když sleduje zápas – nikoli ovšem na stadionu, kde má předplacené místo, ale u televize v hospodě, která je stadionu nejblíž. Nimier-postava své chování sám vysvětluje: *„Když si po-*

---

52 Jacques Laurent, *Histoire égoïste*, str. 259–160.

53 Marc Dambre, *Roger Nimier*, str. 458: *„Pourquoi veux-tu toujours arracher ce qu'on t'accorderait peut-être de bonne grâce?"*

54 Marc Dambre, *Roger Nimier*, str. 515.

55 Marc Dambre, *Roger Nimier*, str. 273.

56 Scénu nejprve Antoine Blondin vypráví ve vzpomínkovém čísle revue *Accent grave*, věnovaném Nimierově památce, později ji vloží do autobiograficky laděné prózy *Monsieur Jadis*. Viz Antoine Blondin, „Roger Nimier me manque", *Accent grave*, č. 7–8, únor 1964, str. 30–35; Antoine Blondin, *Monsieur Jadis*, str. 137–139.

myslím, že celých osmačtyřicet hodin budeme muset patřit ke stejnému národu jako oni [tj. francouzští fanoušci] */.../.*"[57] Aristokratický odstup je esteticky propracován k dokonalosti.

Nimier ovšem zdaleka není jediná dandyovská postava. U každého z husarů je toto dandyovství osobitě modulováno. Přesto se i zde většinou shledáme s týmiž charakterovými znaky a obdobnými rekurentními motivy: estétstvím, přetvářkou, maskou, cynismem, manipulací s druhými, aristokratickou hrou na neužitečnost a nemotivované riziko.

Tak jistý druh lehkomyslného dandysmu charakterizuje mladého intelektuála Annia Coqueta, ústředního hrdinu románu *Klidná těla* (*Les Corps tranquilles*) Jacquese Laurenta. V autorově koncepci mnohotvárného a mnohovýznamového světa je právě Coquetův estétský postoj k životu záležitostí stylu. V očích postavy mají fakta, názory, pravdy náležitou výpovědní hodnotu, jen pokud obsahují či vyjadřují to hlavní: **styl**. To, jakým způsobem jedinec cíle dosáhl, jak se tím odlišil od ostatních a jak výrazně vynikl: *„Jistota, to je jen milník u cesty. /.../ Mám za to* [tj. Anne Coquet], *že nezáleží na názoru, ale pouze na cestách, kterými jsme k němu dospěli. /.../ nemarněte tudíž čas, vážení, a nesnažte se propojit mé mezní polohy* [Coquet míní své paradoxně formulované myšlenky], *ty totiž nesvolí k podpisu pod vašimi smlouvami o spolupodílnictví, a zlíbí-li se jim kopulovat, jejich pohyby budou sterilní, nicméně krásné na pohled.*"[58]

Jistá rytířskost je zase typická pro postavy Michela Déona. Často to souvisí s Déonovou kurtoazní tematikou hledání očistné lásky, jako je tomu v románu *Lidé noci* (*Les Gens de la nuit*), jehož přední postavy – Jean Dumont a jeho přítel malíř Michel Kostro – se řídí kodexem zdánlivě pohrdavé a odtažité nezištnosti, připomínající v lecčem nemotivované jednání Lafcadia z *Vatikánských kobek* (*Les Caves du Vatican*) Andrého Gida. Toto dandyovské zhrdání utilitárností může přerůst až v cynickou hru na náhodu jako třeba v románu *Nechci na ni nikdy zapomenout* (*Je ne veux jamais l'oublier*), kde Patrice Belmont – mladík aristokratických způsobů – sebevražedně vrhá svůj sportovní vůz po klikaté úzké silnici v tunelech podél Gardského jezera a řídí po slepu, počítaje pomalu do pěti, než oči znovu otevře.[59] Ale i Déonovy rytířské postavy – každá za svou společenskou maskou – manipulují jedna druhou. V románu *Corrida* (*La Corrida*) uvažuje Ève Leblanková o podivném jednání Pierra Gauthiera, který ji chce získat: *„"Včera jsem o vás přemýšlela," řekla* [tj. Ève o Pierrovi]. *Kladla jsem si otázku, k jaké lidské rase vlastně patříte. Snad*

---

57 Antoine Blondin, *ibidem*, str. 189–212. Citace ze str. 191: *„Dire qu'il va falloir être de la même nation qu'eux durant quarante-huit heures /.../."*

58 Jacques Laurent, *Les Corps tranquilles*, str. 128–129: *„Une certitude, ce n'est qu'une borne. /.../ J'estime donc que l'opinion n'importe pas, mais seulement les chemins qu'on a empruntés. /.../ ne perdez donc pas votre temps à marier mes extrêmes, messieurs, ils n'accepteront pas de parapher vos contrats d'association et s'il leur plaît de copuler, leurs mouvements seront stériles, mais beaux à voir."*

59 Michel Déon, *Je ne veux jamais l'oublier*, str. 83–84. Podobná scéna je znovu na str. 342.

to ani nelze zjistit. Zdá se mi, že hrajete komedii. A přece je v těchhle pózách něco pravdivého, co mě nakonec přesvědčilo, že reálně existujete."[60] Ve skutečnosti ovšem Ève manipuluje Gauthierem, neboť mu po jistý čas zamlčuje, že policie našla pravého viníka a on se už nemusí dál skrývat jako běženec. Ale to se Gauthier dozvídá až později, když už hra na falešné role a ovládnutí toho druhého – ona podivná *corrida* – skončila.

S nejvýraznějším dandysmem se nejspíše setkáme u postav Nimierových. Patrně také zde nalezneme nejúplnější škálu dandyovských atributů od cynismu, masky, přetvářky a manipulace s druhými až po aristokratickou velkorysost či estetizaci vlastního jednání a vnímání sebe sama. V té cynické a nejprovokativnější poloze patří primát zřejmě Françoisi Sandersovi, protagonistovi románu *Meče* (*Les Épées*) a *Modrý husar* (*Le Hussard bleu*). Sandersova kontroverznost a provokativnost je již v tom, jak doznává, že *„do odboje vstoupil z nedostatku představivosti"*.[61] V této sebereflexi je obsažena i absence touhy sloužit jakémukoli ideálu, neboť by to byl projev pouhé utilitárnosti. Sanders však, jak říká, je ten, kdo *„byl vždy osamělý, protože neměl zájem"*, a to *„v každém ohledu"*.[62] Transformace a posun hodnot od obvyklé účelovosti do polohy samoúčelnosti je pro Sanderse typická: již v úvodní skandální scéně *Mečů* (je to scéna sebeukájení nad fotografií Marlen Dietrichové) adolescent Sanders jako by jednal jen proto, aby si o svých výkonech mohl vést přesný statistický přehled.[63]

S posunem do jiných hodnotových souřadnic pak souvisí estetizace jednání a způsob, jakým postavy samy sebe vnímají. Za příklad může posloužit scéna mezi Catherinou de Saint-Roman a Dominikou de Vincay ze *Smutných dětí* (*Les Enfants tristes*): *„Okouzloval ji její hněv* [tj. Dominičin], *měla se ráda jejím prostřednictvím. Byla to taky příležitost jak použít některý z těch vznešených, nemoderních výrazů, které se jí tak líbily. Ta Američanka byla posedlá po rétorických figurách."*[64] Že to k charakteristice literárních postav husarů nepochybně patří, potvrzuje i hrdina Blondinovy *Záškolácké Evropy* Superniel: *„Bál se, že vzbudí dojem ohnivého zaujetí pro voloviny, které hlásal. To, co hájil, byla jen niterná estetika onoho večera, obraz sebe sama, který stále ještě zbožňoval a jehož odraz chladně zmíral v němých, k němu obrácených tvářích."*[65]

---

60 Michel Déon, *La Corrida*, str. 221: *„Hier, j'ai pensé à vous, dit-elle. Je me suis demandé à quelle race d'hommes vous appartenez. Impossible de savoir. Il me semble que vous jouez la comédie; pourtant, il y a je ne sais quoi de vrai dans ces attitudes qui a fini par me convaincre que vous existez réellement."*

61 Roger Nimier, *Le Hussard bleu*, str. 16: *„Alors, par manque d'imagination, je me suis inscrit dans la Résistance."*

62 Roger Nimier, *Les Épées*, str. 111: *„J'ai toujours été isolé parce que je n'étais pas intéressé. J'emploie ce mot à tous les points de vues."*

63 Roger Nimier, *Les Épées*, str. 11–12.

64 Roger Nimier, *Les Enfants tristes*, str. 275: *„Elle s'enchantait de sa colère, elle s'aimait à travers elle. C'était aussi l'occasion d'employer quelques-unes de ces expressions nobles, démodées, qui lui plaisaient tellement. Cette Américaine raffolait des figures de style."*

65 Antoine Blondin, *L'Europe buissonnière*, str. 343: *„Il craignait de paraître s'enflammer pour les*

Takový vztah k sobě samému a chování vůči druhým vede nutně k mnohovýznamovosti a vrstevnatosti v povaze i jednání. Takřka každá z Nimierových postav si vytváří svůj krunýř či svou masku. Nepřekvapí četnost tohoto rekurentního motivu: *„Naše city jsou jako děti. Zbožňují přestrojení."*[66] Maska či vnější krunýř jsou jakousi druhou přirozeností a ty charakterově nejsilnější postavy s tím ve vzájemných vztazích počítají, jak ukazuje rozhovor mezi Olivierem Malentraidem a Dominikou de Vincay (*Smutné děti*): *„Ještě jednu desku a pak už půjdete* [hovoří Dominique]. *Bože, vy jste inteligentní! Ne, to není ono... Jste spíš vychytralý, vždycky najdete v krunýři zranitelné místo."*[67]

Vztahy mezi postavami jsou tedy především soubojem citů a vášní a naplňuje se v nich typicky dandyovská, cynická koncepce lásky, jak ji známe třeba z Barbeyho d'Aurevilly.[68] Zamilovanost je nepřijatelná, protože znamená podlehnout – sobě i tomu druhému. Je nepřijatelná i proto, že ve svém přirozeném, to jest obvyklém vyústění v manželství, mění lásku v utilitární společenskou instituci. To dandysmus – jako poslední moderní výběžek kurtoazní koncepce ideální lásky pro lásku a lásky-vášně – odmítá. Nelze nevidět vnitřní dialektický rozpor a napětí takto pojímané lásky a sourodost mezi touto koncepcí, dandysmem a husarskou estetikou. Takřka všechny Nimierovy hlavní postavy rozehrávají tuto složitou hru na sebeovládání a ovládnutí druhých. Již zmíněná Dominique de Vincay se zamiluje do Oliviera Malentraida, ale manželství nepřipustí. Místo toho mu vnutí přítelkyni, kterou ovládá: Catherinu de Saint-Roman. Olivier není z těch, kdo by se dali oklamat. Přesto ví, že je to jediné možné řešení, jak zachovat svou a Dominičinu lásku a prostřednictvím Catheriny Dominiku k sobě připoutat. Když krátce po svatbě Dominique při leteckém neštěstí zahyne, rozhodne se Olivier zemřít – jak jinak než sebevražednou jízdou ve sportovním voze.

Do koncepce lásky vložil dandysmus notnou dávku nietzscheovské dialektiky pána a otroka a Nimierovy postavy si toho jsou vědomy. Platí to i o vztahu mezi Dominikou a jí ovládanou Catherinou: *„A ta pitomá káča* [Catherine] *se teď tváří uraženě, jako by obětí byla ona, jako by to nebylo vždycky naopak: silní jsou otroci slabších, protože je nechtějí rozdrtit."*[69] Proto může být vyústě-

---

conneries qu'il soutenait, ce qu'il défendait c'était seulement une esthétique intime de cette soirée, une image de lui-même qu'il chérissait encore et dont le reflet agonisait froidement sur les faces muettes inclinées vers lui."

66 Roger Nimier, *Les Enfants tristes*, str. 333: *„Nos sentiments sont des enfants. Ils adorent se déguiser."*

67 Roger Nimier, *Les Enfants tristes*, str. 321: *„Encore un disque et vous partirez. Dieu que vous êtes intelligent! Non, ce n'est pas ça... Plutôt vous êtes malin, vous trouvez toujours le défaut de la cuirasse."*

68 Viz např. Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly, *La Bague d'Annibal*. Dílo z r. 1834 bylo vydáno r. 1881. Vydání, které jsme konzultovali: Paris-Vienne, Rhombus 1922.

69 Roger Nimier, *Les Enfants tristes*, str. 274. Citovaný vnitřní monolog jsou slova Dominiky de Vincay: *„Et cette imbécile qui prenait maintenant un air buté, comme si elle était une victime, comme si ce n'était pas toujours le contraire: les forts qui sont esclaves des plus faibles, parce qu'ils ne veulent pas les écraser."*

ním dandyovské lásky i zcela převrácený, totiž nezištný, platonicky kurtoazní vztah, se všemi aristokratickými atributy, v němž ovšem dandy z pozice služebné se stává tím, kdo ve službě ideálu ideál ovládá. To je případ Olivierova přítele Didiera de Vincay a jeho vztahu ke vdané Tesse: *„Ty schůzky s Didierem třikrát či čtyřikrát do roka milovala Tessa jako příjemná překvapení. Obdivovala ho. Nešetřil penězi ani duchaplností a činil to skromně, omluvně. Jak se cítila blízká tomu drzému, rozesmátému blonďákovi: byl tak nebezpečně lehkomyslný. Vždyť lehkost je jako hlubina, máme-li čím ji sytit.“*[70] S obdobnými kurtoazními motivy se setkáme jak u Michela Déona, tak u Antoina Blondina. Například v *Záškolácké Evropě* (*L'Europe buissonnière*) se Supernielovi přátelé, přezývaní Tourguenieff a Rylka, stylizují do role rytíře a paní jeho srdce. On odjíždí na ruskou frontu jako dobrovolník vichystické francouzské legie (Légion des Volontaires Français; LVF), ona na jeho návrat čeká ve své vysoké věži.[71]

Na Nimierovy *Smutné děti* jsme se zde více soutředili především proto, aby bylo možno osvětlit provázanost mezi postavami, jejich jednáním a některými důležitými motivickými komponenty, vyplývajícími z dandysmu. Podobnou situaci by ukázal běžný pohled na kterýkoli další Nimierův román. Na takřka stejný milenecký trojúhelník narazíme v *Příběhu jedné lásky* (*Histoire d'un amour*) ve vztazích mezi Michèle Vilmainovou, Anne Chevalierovou a rakouským malířem Philipem Waldenem. Maska a manipulace s tím druhým chrakterizují i vzájemný vztah mezi Françoisem Sandersem a jeho sestrou Claude (*Meče*) a mezi Sandersem a Ritou (*Modrý husar*). Objevují se vlastně již v Nimierově prvotině – v románu *Cizinka* (*L'Étrangère*; kniha byla vydána posmrtně až roku 1968). Příběh nese výrazné autobiografické rysy: hlavní hrdina-vypravěč se snaží získat náklonnost krásné cizinky Aliny, české novomanželky amerického důstojníka. Je to hra vzájemných úskoků, v níž Roger raději obětuje naplnění vztahu, jen aby se pomstil za předchozí utrpěná příkoří a zůstal vítězem nad sebou a nad slabostí té druhé.

Vždyť maska, přetvářka, krunýř odměřenosti a cynismus jsou též jen obranou zraněných a zraňovaných srdcí. Za dandysmem se tají bouřlivé romantické touhy o naplnění života, touhy dobou deptaných dětí, jak si uvědomuje jedna z Déonových postav Jean Dumont: *„Byli jsme vyděděnci. Dlouho jsem si opakoval to slovo* – vyděděnec – *až se mi vyjevila jeho krutá pravda.“*[72] Není snad přesnějšího vyjádření pro tento pocit „vyděděnosti“ a „cizoty“ – vy-

---

70 Roger Nimier, *Les Enfants tristes*, str. 159: *„Ces sorties avec Didier, trois ou quatre fois l'an, Tessa les aimait toujours comme des surprises. Elle l'admirait. Il dépensait son argent et son esprit d'un air modeste, avec des gestes d'excuse. Comme elle se sentait proche de ce garçon impertinent, rieur, blond et dangereusement frivole. Car la légèrté est un abîme, à la condition d'avoir quelque chose à y jeter.“* Podotkněme, že Didier je chudý jak kostelní myš a na ony bohaté hostiny s Tessou musí dlouho šetřit.

71 Antoine Blondin, *L'Europe buissonnière*, str. 332–333.

72 Michel Déon, *Les Gens de la nuit*, str. 55: *„Nous étions des dépossédés. Je me répétai longtemps le mot* dépossédé *dont la cruelle vérité m'apparaissait.“*

jádření, které ovšem ve francouzštině navozuje i představu opačnou – *„possédés“* – totiž „posedlost“ životem.

Dandysmus bezpochyby tvoří jeden z důležitých prvků estetiky husarů, a jak jsme se pokusili ukázat, promítá se ve značné míře do literárních textů, zejména do charakteristiky jednotlivých postav a jejich prostřednictvím pak do povahy zápletky a průvodních motivů. Jistě by bylo v zásadě možno zajít ještě dál a pokusit se vystopovat znaky dandysmu nejen v povaze a chování postav, ale též v jejich způsobu vyjadřování, stylu a vztahu k manipulaci s jazykem. Narazili bychom ovšem také na dost obtížně řešitelný problém, jak rozlišit jazyk dandyovské postavy od autora, a možná bychom do značné míry zúžili na jeden jediný jev – dandysmus – to, co patří do obecného estetického postoje, jehož je dandysmus jen součástí. Ten jsme si definovali jako oscilaci mezi řádem a vzpourou. Realizace tohoto postoje má také své jméno: v předchozích kapitolách o časopisech husarů jsme ji pojmenovali jako subversivní poetiku.

Subversivní poetika

Zvolený výraz ne zcela plně odpovídá podstatě jevu, protože zdůrazňuje jednu z jeho složek na úkor druhé, tedy podvratnost a revoltu na úkor řádu, či lépe řečeno subversivní poměr k estetické normě na úkor rámcového respektu k normě samé. Vystihuje zato nekonvenčnost, provokativnost a radikálnost v manipulaci s jednotlivými složkami estetické normy.

V této souvislosti je záhodno upozornit na důležitý fakt. Dynamické napětí mezi oběma póly, tak jak je husaři vnímají a uplatňují ve své tvorbě, je přece jen odlišné od běžného „mechanismu“ pohybu literární struktury, při němž je důraz obvykle kladen na překonávání a nahrazení starých estetických hodnot hodnotami novými. Nic takového v případě husarů: pro ně řád zůstává pevným referenčním rámcem a norma tu není proto, aby byla měněna, překonávána a „posouvána kupředu“, ale právě proto, aby umožnila hru „uvnitř“. To přitom nic neubírá ani na radikálnosti takové hry, ani na manipulaci s hodnotami a pravidly. Jak již bylo řečeno, na jedné straně tedy husaři svým radikalismem připomínají avantgardu, na straně druhé jsou to konzervativní novoklasici. Zvláštnost hnutí husarů spočívá dle našeho názoru právě v tomto kontradiktorickém a vědomě reflektovaném spojení.

Hovoříme o tom proto, že zde lze hledat strukturní vysvětlení sice doposud nikdy nevyřčené otázky (alespoň pokud víme) týkající se nezájmu husarů o básnickou tvorbu. K té je totiž do jisté míry předurčovala jednak jejich avantgardnost, jednak jejich citlivý a precizní vztah k jazyku. Přesto husaři usilují o poezii jen vzácně – například Roger Nimier při kontaktech s Tavernierovou revue *Confluences*, kde ovšem nic neuveřejnil. Na jeho verše narazíme

všeho všudy v jednom jediném čísle *La Parisienne*.[73] Skvělá se jeví poezie v próze, kterou Antoine Blondin, ač spíše ironicky, vkládá do vědomí mladému studentu Supernielovi, tančícímu na večírku s krásnou studentkou: *„A teď – musí rozorat parket neplodnou setbou: swing! /.../. Panna či orel, podél zrcadel kluzají páry. Pohár kdos podá, ten stříkne a bodá. Tančící dívce, ladné a nyvé, kapesník padá. Kdo že jej zvedne? Kolbiště plné. Do ztráty dechu, do ztráty Alice, v tomhletom shluku hloučí se, hloučí na pružném parketu zvrásněný výkvět: králové tance!"*[74] Překlad ukázky nedokonale restituuje rytmické a zvukové vazby originálního textu, jejž uvádíme pod čarou a kam odkazujeme: využití paronomázií v kalambúrech naznačuje, že Blondin není příliš vzdálen koncepci „samoplodivé" síly jazyka Jeana-Pierra Brisseta, jehož tak obdivuje André Breton,[75] či surrealisty Roberta Desnose.

Proč tedy próza a nikoli také poezie? Zvlášť – jak jsme se pokusili naznačit – když zde jisté afinity jsou. Vždyť i u velkých prozaiků bývá etapa poezie přínosná. Jistě zde působily nezanedbatelné sklony osobní. Přesto si dovolíme představit, byť jen hypoteticky, možné příčiny strukturní. Básnické avantgardy 20. století – dadaismus a surrealismus – totiž ve své radikálnosti, boření a přetváření estetických norem zašly tak daleko, že bylo lze již sotva překračovat další hranice, alespoň v bezprostřední následnické linii. Dlouhověkost surrealismu v porovnání s jinými básnickými školami tohoto století není jen jevem doznívání, ale i indicií, že překonávat tuto avantgardu další avantgardou bylo obtížné.

Cesta husarů, jak jsme mohli konstatovat, je trochu jiná v tom, že prvky avantgardy jsou rámcovány právě řádem. Z hlediska pohybu literární struktury je takový návrat k řádu logickým, i když vnitřně rozporuplným řešením. Zmíněné Nimierovy útoky na surrealismus a Andrého Bretona by mohly naznačovat, že hnutí husarů se mohlo považovat, alespoň částečně, za onu literárně strukturní negaci surrealimu a básnických avantgard. Avšak originální řešení husarů do značné míry zapovídá pole, kde je dosud surrealismus silně přítomen – pole poezie. Naopak otevírá cestu tam, kde surrealismus tolik neuspěl: v próze, zejména v románu. Příklon k epičnu a důraz na narativitu na druhé straně souvisejí s již zmíněným základním bodem husarské estetiky, totiž se vztahem k dějinám a dějinnému determinismu, jakkoliv je tento vztah negativní (viz výše str. 168 sqq.). Je to portvrzení výchozího postavení historické problematiky a ovšem důsledek toho, že husaři postavili estetiku proti dějinám. Proto i důležitost **příběhu** a **fikce** (viz dále str. 215–216).

---

73 Viz Marc Dambre, *Roger Nimier*, str. 207 a 210. Viz *La Parisienne*, č. 18, červen 1954.

74 Antoine Blondin, *L'Europe buissonnière*, str. 353: *„Et maintenant, voilà qu'il leur faut labourer le plancher d'une stérile sémence: le swing! /.../. À pile ou face, le long des glaces, les couples glissent. Une coupe, qu'on vous passe, vous coupe et pisse. Une danseuse est lisse et lasse et laisse choir son mouchoir. Qui donc se baisse? La lice est pleine. À perdre haleine, à perdre Alice, dans cette foule, on foule, on foule les lattes qui ploient. L'élite qui plie: les danseurs rois!"*

75 Viz André Breton, „Jean-Pierre Brisset", *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Jean-Jacques Pauvert 1966 (Le Livre de Poche), str. 233–245.

Subversivní poetika husarů je přítomna téměř na všech úrovních. Základem a východiskem je vždy kód dané úrovně či oblasti: jazyk, kompozice, tematika, žánry, ale i funkce literatury nebo jejích součástí obecně. Subverse neznamená v žádném případě parodii, alespoň nikoli pouze parodii. Ta může eventuálně být jedním z mnoha vyznění nebo kontextových podtónů, nikdy však nezpochybňuje základní serióznost, ani nezpochybňuje rámcový významový status: román je vždy románem, kritika kritikou, esej esejem.

Platí to i o literárních časopisech husarů, o nichž jsme hovořili. Nimierova *Opéra*, Laurentova *La Parisienne* či týdeník *Arts*, který oba postupně řídili, jsou vždy v prvé řadě seriózními literárně kulturními periodiky. Ale uvnitř tohoto rámce, jak jsme viděli, je dost prostoru k manipulaci s konvencemi: konvence literárního časopisu jsou jakoby zasuty a překryty konvencemi jinými, především z oblasti mondénní nebo lehce skandální či bulvární žurnalistiky, a to nejen v obsahu, ale i v celkové prezentaci (fotografie, titulky). V tom vyniká zejména *Opéra*. *La Parisienne* zase provokuje přenesením důrazu z intelektuální serióznosti na estetickou líbivost. Ze záporných, třebaže rozdílně motivovaných reakcí Pierra de Boisdeffra a Jeana Paulhana[76] jasně vysvítá, jak právě prosazováním zásady *„zalíbit se“* a *„okouzlit“* (*„plaire“* a *“séduire“*) Jacques Laurent narušil obvyklou koncepci literárního měsíčníku. V každém případě je „mechanismus“ totožný, totiž **míšení a záměna funkčních kódů**, zde na nejobecnější úrovni fungování **komunikace** v oblasti literatury a literární kritiky jako společenské instituce.

Podobně je tomu s **literárními žánry** a s tematikou. Domníváme se, že charakteristika literárních časopisů husarů nám také zde poskytkla dostatek důkazů, jak je i tato úroveň provázána s tou předchozí. Vždyť bez textů není celku a pojetí celku předurčuje vyznění textu. Časopisy husarů nám ukázaly především dvě žánrové oblasti, kde se tato subversivní poetika uplatňovala: literární kritiku a esejistiku. I zde platí, že základem je opět manipulace s kódem a obvyklou normou, kdy pro literární kritiku a esej jsou používána pravidla žánru jiného.

Dovolíme si připomenout skvělé literární kritiky a recenze, které Nimier psal od dob *La Table Ronde* formou čtenářských nebo cestovních deníků (*„journées de lecture“*), nebo již citovanou recenzi románu Rolanda Cailleuxe *Četba* (*Une lecture*), jež je zároveň úryvkem z recenzentova deníku, takže se příběh románu a životní příběh recenzentův prolínají.[77] Sem také náležejí již vzpomínané recenze ve tvaru barmanských recepců, matematických vzorečků apod.

---

76 Pierre de Boisdeffre, *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui*, str. 171; Jean Guérin (pseudonym Jeana Paulhana), rubrika „Les revues, les journaux. *La Parisienne*“, *La Nouvelle NRF*, č. 2, únor 1953, str. 358–359. Viz výše str. 127–128 a 136.

77 Roger Nimier, „Journées de lecture“, *La Table Ronde*, č. 17, květen 1949, str. 819–823. Viz výše str. 103.

Stejného druhu jsou Blondinovy proslulé sportovní reportáže pro *L'Équipe*, třeba ta, kterou sám uvádí ve své autobiograficky laděné próze *Pan Kdysi* (*Monsieur Jadis*) a kde pojednává o cyklistech Bobetovi a Anquetilovi formou tradiční školní slohové práce porovnávající Corneillovy hrdiny s hrdiny Racinovými.[78] Způsob, jakým Blondin referuje dejme tomu o olympijských hrách nebo o etapě Tour de France, si ani v nejmenším nezadá s tónem literární kritiky, esejem, rytířskou epikou. Jsou to reportáže v ničem svému vlastnímu žánru nepodobné: literární skvosty, významově vrstevnaté, s četnými kulturními a literárními reminiscencemi, jež nás třeba zanesou – jako v následujícím příkladě – kamsi mezi Rimbaudovo mládí a Hugovu napoleonskou legendu: *„A pak, jakmile se ve strmých stoupáních peloton začal trhat, bezostyšně jsem na něho* [tj. cyklistu Huota] *přestal myslet a přimkl jsem se k rimbaudovskému pedálu mladého Gaula, jemuž sezóny v pekle dávají zazářit barvami. Leč tu se nám doneslo, že pan Huot se neúprosně odpoutává v soulorském stoupání. Přirazili jsme k němu a naskytl se nám pohled na Valentina Bezkostného, jehož jméno počaly ze srdce skandovat tisíce úst. /.../ Jeho výkon provázel orel, aby císařskou pečetí stvrdil ten strhující únik. A v Souloru se Huot prodral do čela...“*[79]

V oblasti literární kritiky husaři významně rozvinuli formu pamfletu a hlavně pastiše. Netřeba znovu uvádět známý výpad Jacquese Laurenta proti Jeanu-Paulu Sartrovi „Paul a Jean-Paul“ („Paul et Jean-Paul“), kde je zastánce angažované literatury zesměšňován srovnáním s autorem tezovitých románů Paulem Bourgetem.[80] Avšak mnohem více než v pamfletech vynikl Jacques Laurent v žánru, který on sám traktoval i teoreticky, totiž v pastiši. Nejde ani tak o pastiš sám, ale o to, že Laurent jej prezentuje jako vyšší, subtilnější formu literární kritiky, neboť se jedná o *„zvnitřněnou kritiku“* (*„critique par l'intérieur“*).[81] Jeho soubor pastišů deseti divadelních autorů – *Deset kul-*

---

78 Antoine Blondin, *Monsieur Jadis*, str. 172.

79 Antoine Blondin, „Les vacances de Monsieur Huot“, *Ma vie entre des lignes*, str. 272. Název je narážkou na film Jacquese Tatiho *Les vacances de Monsieur Hulot*: *„Et puis, dès que les rampes abruptes commencèrent de casser le peloton, je l'oubliais sans vergogne pour suivre la pédale rimbaldienne du jeune Gaul, à qui les saisons en enfer donnent d'éclatantes couleurs. C'est alors que nous apprîmes que M. Huot se détachait inexorablement dans la montée de Soulor. Nous le rejoignîmes et nous eûmes le spectacle d'un Valentin-le-Désossé, dont mille et mille bouches commencèrent d'épeler le nom par coeur /.../. Un aigle accompagnait son effort comme pour parapher d'un sceau impérial cette passionnante émancipation et, à Soulor, Huot passait en tête...“*

80 Jacques Laurent, „Paul et Jean-Paul“, *La Table Ronde*, č. 38, únor 1951, str. 22–53. Viz též výbory článků Jacques Laurent, *Au contraire*, str. 57–83, *Les années 50*, str. 13–64. Viz výše str. 102–103.

81 Jacques Laurent, „Éloge du pasticheur“, in Jacques Laurent – Claude Martine, *Dix perles de culture*, str. 12. Tento text původně sloužil jako předmluva k giraudouxovskému pastiši „La Rose Béjardel“, který byl uveřejněn v *La Table Ronde*, č. 43, červenec 1951. Jedná se o první ze série pastišů divadelních autorů, které Jacques Laurent (v jednom případě i se svou první manželkou Claude Martinovou) uveřejňoval nejprve časopisecky v *La Table Ronde*, *Opéra* aj. a poté vydal knižně.

turních perel (*Dix perles de culture*) náleží k tomu nejlepšímu, co francouzská literatura v tomto oboru má.

Pastiš, ať už v literární kritice, recenzích, nebo v esejích používal často i Roger Nimier. Již jsme zde uvedli recenzi Vadimova filmu *Nebezpečné známosti* (viz str. 154). Epistolární forma – v galantním tónu, ale s moderními výrazy – je tu nejen brilantní ukázkou spisovatelského řemesla, nýbrž i něčím víc: poklonou jak autorovi předlohy Choderlosu de Laclosovi, tak filmaři a autorovi dialogů, kteří dílo 18. století přenesli do současnosti. Významové vrstvení prvků charakterizuje rovněž esej „Aristotelův žák" („L'élève d'Aristote"), kde se zase jedná o kombinaci vědeckého bádání, odborného historického výkladu a apokryfního překladu (a pastiše) údajně nalezených aristotelských zlomků.[82] Podobně je tomu v eseji „Politika podle Retze" („La politique selon Retz")[83] či v recenzi-pastiši detektivních románů Petera Cheyneye, jež je psána jako komparativní studie Cheyneyova přepisu *Kněžny de Clèves* a originálu hraběnky La Fayettové.[84]

Subversivnost na úrovni tematické netkví ani tak v tématu samém či ve specifické tematice jako spíš ve vztahu mezi tématem a hodnotovými souřadnicemi – normou, kterou narušuje. Na příkladu erotiky to ukazuje Michel Déon v krátkém zamyšlení „Potomci dona Juana" („Postérité de Don Juan"), uveřejněném v *La Table Ronde*. Podle Déona je skutečný význam donchuánství v tom, že je vzpourou proti řádu, to jest proti Bohu. Kde není vědomí řádu, čin ztrácí význam.[85]

Jinak řečeno, témata nejsou subversivní sama o sobě, ale ve vztahu k hodnotovému poli, do kterého jsou vtažena. Třeba „alkohol" a „alkoholismus", je-li traktován jako vážný sociální problém, zapadá do normy. Nikoli však, stává-li se hodnotovým kritériem a východiskem k literární kritice, jako je tomu v případě krátké stati Michela Déona „O literárním alkoholismu" („De l'éthylisme littéraire").[86] Podobně provokativně působí uvedení erotického motivu v kontextu politickém, jak to Déon učinil v povídce „Přelétavá Constance" („Inconstante Constance"): Constance, sekretářka Společnosti národů v Ženevě, přesvědčí znuděné diplomaty, aby odhlasovali pomoc jisté *„Slovénii"*, a to

---

82 Roger Nimier, *L'élève d'Aristote*, Paris, Gallimard 1981; text „L'élève d'Aristote" je na str. 15–32. Viz výše str. 172.

83 Viz *Liberté de l'esprit*, č. 5, červen 1949; *Le Grand d'Espagne*, str. 85–117 a 119–127. Viz zde str. 171.

84 Roger Nimier, „Une page de Mme de La Fayette revue et corrigée par Peter Cheyney", *Opéra*, č. 316, 1.8. 1951. Text je zahrnut do výboru kritických statí a recenzí Roger Nimier, *Journées de lecture II*, Paris, Gallimard 1995: „Peter Cheyney, str. 67–74.

85 Michel Déon, „Postérité de Don Juan", *La Table Ronde*, č. 119, listopad 1957, str. 167–168. Viz výše str. 102.

86 Michel Déon, „De l'éthylisme littéraire, *La Parisienne*, č. 11, listopad 1953, str. 1515–1517. Viz výše str. 134.

tak, že se před jejich zraky vykoupe v zamrzlém Ženevském jezeře. Pod jejím krásným tělem se *„ledy prolomily“* – doslovně i v diplomatické metafoře.[87]

Silně subverse vynikne tam, kde je tematická norma obzvláště pevná, ba rigidní. Tak tomu bývá hlavně u „loci communes“. Nekrolog Jacquese Laurenta „A je tu sláva“ („Voici la gloire“), věnovaný zesnulé Colette, trhá síť schematizovaných motivických sekvencí a přetváří obvyklý posmrtný chvalozpěv v kritickou úvahu o vztahu mezi spisovatelem a státem: spisovatel překáží, je výjimkou z normy, a proto se ho stát rád zbavuje. Buď ho odsoudí (někdy i popraví), nebo vyznamená, nebo mu uspořádá státní pohřeb, případně ho promění v název ulice, autobusové zastávky či stanice metra.[88]

Tematická nekonvenčnost husarů tedy nevyplývá z témat samých, ale především ze způsobu, jak k nim přistupují. Určující je vztah takového přístupu k normě, zvláště když ta se v časovém kontextu jeví zároveň jako literární a společenská: četná témata, zejména ta „dobová“, se totiž promítají do literatury na pozadí širších, obecně závazných společenských hodnot. V námětovém rejstříku husarů taková témata, jež se s dobovými hodnotami konfrontují, najdeme: je to válka (okupace, odboj, kolaborace, hrdinství), láska a erotika, mládí a poměr ke starší generaci. To vše je často propojeno s vypravěčskou perspektivou, jež se tak stává východiskem pro hodnotící pohled.

Uvedených témat jsme se ostatně již dotkli při výkladu o dandysmu a o vztahu husarů k dějinám. Co se týče válečné tematiky, je třeba si uvědomit, že v dobovém kontextu patřila k závažným společenským a literárním hodnotám. Provokativnost husarů spočívá právě v tom, že na tyto události vrhají jiné světlo, nikoli snad jen polemicky konfrontační – tím by se jen zařadili do seriózního politického či názorového střetu – nýbrž stavějí historické události, jejich význam, mravní patos a dělbu lidského dobra a zla na vedlejší kolej.

Sem také nepochybně patří provokativní „fašismus“ či podobně radikální nekonformistický postoj postav. Jak už jsme uvedli v souvislosti s generační politikou a strategií (viz výše str. 53 a 67), husaři mají možnost naplno rozehrát kartu, kterou jim nabídla doba – totiž pozici mladých, válkou nezkompromitovaných příslušníků nové generace. Takoví se mohou prohlašovat za „fašisty“, aniž by to pro ně představovalo stejnou mravní zátěž a stejné důsledky jako pro generaci starší. V dobovém kontextu je to manévr silně provokativní, vyžadující vedle dávky „nevinné“ drzosti patřičné literární vlohy, měli-li být výsledek kladný. Buď jak buď, husaři jsou ve své době jediní, kdo mohou téma **fašismu**, **vichystické milice**, **kolaborace** ztvárnit **kladně**, a toho výsadního postavení využívají. Vidíme, jak úzce se přitom proplétá vnější, mimotextová literární strategie včetně generačních aspektů a subversivnost naroubovaná na tematiku mládí. Neboť právě **mladický věk** postav umožňuje onen provokativní a zcela převrácený, protože kladný pohled na ožehavou tematiku

---

87 Michel Déon, „Inconstante Constance“, *La Parisienne*, č. 7, červenec 1953, str. 998–1008. Citovaná slova v originálu: *„/... / la glace fut brisée /../.“*

88 Jacques Laurent, „Voici la gloire“, *La Parisienne*, č. 21, říjen 1954, str. 1083–1092.

radikálního pravičáctví: mládí totiž nenese historickou vinu otců. Je to navíc **mládí** vesměs **obětované**, ne-li ve vlastním, alespoň v přeneseném smyslu.

Takový je Nimierův François Sanders, který se prohlašuje za fašistu,[89] a jeho přítel Besse, oba svého času příslušníci vichystické milice (*Meče – Les Épées*; *Modrý husar – Le Hussard bleu*), takový je Blondinův Superniel a Tourguenieff v *Záškolácké Evropě* (*L'Europe buissonnière*), kteří se idealisticky angažují jeden ve vichystické národní revoluci a druhý v Legii francouzských dobrovolníků na východní frontě. To je i případ Antoina z *Káčátka* (*Le Petit Canard*) Jacquese Laurenta a konečně i malíře Michela Kostra z Déonových *Lidí noci* (*Les Gens de la nuit*), taktéž kdysi dobrovolníka na východní frontě. Do jisté míry to platí i pro ústřední postavu téhož románu Jeana Dumonta, který pro změnu vstupuje po maturitě do cizinecké legie.

Subversivnost těchto postav však v mnoha případech tkví ještě hlouběji. Spočívá totiž v převráceném pohledu. Očima protagonistů se velké události mění v pouhé pozadí jejich vlastních cílů, jež s těmi velkými – historickými a politickými – nejsou vůbec totožné. Jak prozrazuje hrdina *Smutných dětí* (*Les Enfants tristes*) Olivier Malentraide po návratu ze zahraničního odboje, válka byla jen dobrá *„příležitost"*.[90] Podobnou příležitost mu pak poskytuje poválečný politický život, ve kterém se angažuje na socialistické levici nikoli z přesvědčení, jak by se dalo předpokládat, ale aby řešil dilema své vlastní osobnosti: *„Oliviera naopak nadchla představa, že bude provázet oba muže* [tj. politiky, pro něž ve volební kampani pracuje], *z nichž každého nestejně nenáviděl. Takové spojenectví mělo cosi nestvůrného a v tom bylo možno nalézt zalíbení. Jasnozřivost hrála v té partii úlohu pověstné drogy. A vrchol rozkoše: rozdávat rány pěstí kdesi v Haute-Vienne pro spásu Svatého Pokroku."*[91] Proto také jsou Olivierovi daleko bližší jeho političtí protivníci – komunisté, s nimiž se bije – než kandidáti jeho vlastního tábora.

Na stejný hodnotově převrácený pohled narazíme u Françoise Sanderse v *Mečích* a *Modrém husarovi*. Nezáleží mu pranic, zda bojuje za správnou věc. Válka je jenom doprovodná kulisa. Toho si ostatně v případě *Modrého husara* všiml i kritik *Les Temps Modernes* a přičítá to autorovi k tíži.[92] Sanders pře-

---

89 Roger Nimier, *Le Hussard bleu*, str. 19: *„Do té doby raději zůstanu fašista, i když je to barokně spletité a únavné."* (*„En attendant je préfère rester fasciste, bien que ce soit baroque et fatigant."*)

90 Roger Nimier, *Les Enfants tristes*, str. 164: *„‚Nezůstal jsem na jednom místě,' říkal.* [Olivier] *‚Válka tomu samozřejmě napomohla... Koneckonců, byla to příležitost...'"* (*„Je ne suis pas resté en place, disait-il. Forcément la guerre, ça aidait... Enfin, c'était une occasion..."*)

91 Roger Nimier, *Les Enfants tristes*, str. 222: *„En revanche, Olivier fut enthousiasmé par l'idée d'accompagner ces deux hommes qu'il détestait inégalement. Une telle alliance avait quelque chose de monstrueux, on pouvait s'y complaire. La lucidité jouait dans cette partie le rôle d'une fameuse drogue. Dernière volupté: donner des coups de poing, en Haute-Vienne, pour le salut de la Sainte-Progression."*

92 Jean-Henri Roy, *„Le hussard bleu"*, *Les Temps Modernes*, č. 64, únor 1951, str. 1513: *„/... / není nic neválečnějšího než tahle válka, neboť tu scházejí základní prvky každé války: strach ze smrti a kamarádství."* (*„/... / rien de moins guerrier que cette guerre-là, car il y manque les éléments fondamentaux de toute guerre: la crainte de la mort, et la camaraderie."*) S prvním tvrzením lze

chází z hnutí odboje k vichystické milici a z milice do de Gaullovy osvobozenecké armády ne snad z bezpáteřnosti, ale protože hledá, oč svou revoltu a touhu po opravdovosti a skutečných hodnotách opřít. Proto i ona silná pouta k mladému odbojáři, kterému jako člen vichystické milice pomáhá k rychlé smrti, aby ho ochránil před mučením,[93] proto ono pevné přátelství k příteli Bessovi, jehož Sanders zradil, ale který na opačné – německé straně fronty (to už Sanders slouží v de Gaullově armádě) stále symbolizuje věrnost ideálům (nezáleží jakým). Sanders mu to závidí, protože toho není schopen.[94]

Tak jako Sanders – už příslušník de Gaullovy osvobozenecké armády – se zalíbením tráví většinu svého volného času o samotě četbou memoárů Saint-Simona a poslechem nepřátelského rozhlasu a Wagnerovy hudby, tak také v Blondinově *Záškolácké Evropě* intelektuál přezývaný Tourguenieff odchází bojovat na východní frontu vybaven všemi filozofickými knihami a celou sadou nahrávek *Pelléase a Mélisandy* na deskách. Jeho cílem vlastně vůbec není boj proti komunismu, ale idealistická snaha zocelit vůli a obohatit činy – po Barrèsově vzoru – svůj vnitřní život.[95]

Podobnou situaci, v souvislosti s válkou a odbojem navozuje *Káčátko* (*Le Petit Canard*) Jacquese Laurenta. Pro gymnazistu Antoina se vypuknuvší válka stává velkým svátkem. Zprvu to jsou jen prodloužené prázdniny u moře v bretaňském letovisku, pak je to docházka do podivné maturitní třídy v provizorním gymnáziu, zřízeném v jednom z místních hotelů, ale hlavně je tu velká první láska a možnost, jak na útěku před postupujícími Němci projevit svou mužnost a schopnost ochránit milovanou Sophii, projevit jí svůj cit. Místo toho se dozví, že ona již předtím patřila – bez hlubšího citu – jinému, že jí není zatěžko city předstírat, zkrátka se již dávno *„zařadila mezi dospělé a dospělí Antoina zradili."*[96] Zraněný Antoine se za to mstí. Z nenávisti vstupuje do Legie francouzských dobrovolníků a odchází na východní frontu. Po válce je Antoine zatčen, odsouzen k smrti a popraven.

Jak patrno, na velké historii a jejích hodnotách záleží jen pramálo a Laurentův román šokoval především převráceným viděním válečných událostí: v citovém zrání moderního Fabrizia del Donga byla rozvrácená Francie tím největším rájem, kde Antoine mohl, a nenašel naplnění svého štěstí.

Z dosud uvedených příkladů je zřejmé, jak velice tematická subversivnost husarů souvisí s tematikou mládí, láskou a erotikou. I tam, kde jsou vyjádřeny se vší klasicistní, vybranou zdrženlivostí – jako u Michela Déona, jsou tyto motivy neobyčejně silné. To je případ vztahu mezi Olivierem a Inès v *Klamných nadějích* (*Les Trompeuses espérances*) nebo vztahu mezi zralou rozcházející se dvojicí a adolescentními sourozenci, pro něž se každý z těch starších

---

zhruba souhlasit, s tím druhým – o neexistenci družnosti – již nikoli.

93 Roger Nimier, *Les Épées*, str. 105–108.

94 Roger Nimier, *Le Hussard bleu*, viz např. str. 349–359, 378–380, 434.

95 Antoine Blondin, *L'Europe buissonnière*, str. 334–336.

96 Jacques Laurent, *Le Petit Canard*, str. 158: *„Elle s'était rangée du côté des adultes et les adultes avaient trahi Antoine."*

stává zasvětitelem do mystéria lásky – to je poslední z příběhů cyklu *Všechna láska světa* (*Tout l'amour du monde*).

Něco podobného – v sytějších, krutých barvách – nalezneme v *Modrém husarovi*. Mladý a krásný Saint-Anne tu působí jako katalyzátor, podněcuje lásku a vzněcuje představivost panovačné Florence a zjemnělého kapitána De Forjeaka, je dvojníkem Sandersovým v jejich společném vztahu k Ritě. Silný erotický podtext má také Sandersův žárlivý incestní vztah k sestře Claude v *Mečích*. K analogickým závěrům by nás přivedla i řada dalších děl husarů. Konečně erotika a láska nejsou pro tyto autory specifické samy o sobě, ale tím, že se celý tento tematický okruh spojuje právě s tématem mládí, lépe řečeno s protikladem mezi mládím a světem dospělých, tedy s protikladem mezi čistotou či touhou po čistotě a světem zrady, jak to výslovně formuluje výše uvedený citát z Laurentova *Káčátka*.

Máme-li tuto zradu pochopit a zevšeobecnit tak, aby nám umožnila vysvětlit více, je třeba ji interpretovat především jako zradu, kterou dospělí páchají sami na sobě tím, že nakonec opustí svět opravdovosti, svět velkých vášní a ryzích citů, ať v dobru či zlu, a přikloní se ke kompromisům – z pohodlnosti, z nutnosti, ze ziskuchtivosti. Přechod od dětství k dospělosti – to je vedle dandysmu jeden z důležitých klíčů k postavám husarů. Ale to už bychom se příliš vzdálili subversivní poetice, o níž je zde řeč. Co sem však zcela jistě spadá, je právě převrácení – subverse – hodnotových kritérií, jež se v tematice projevuje. Je zajímavé, že zejména Jacques Laurent a Roger Nimier pěstovali žánr takřka okrajový, považovaný spíše za „výdělečný" a nepříliš náročný: totiž „vánoční povídky". Pravda, tato dílka byla uveřejňována často v ženských časopisech (*Femina*, *Elle*) a teprve souborné knižní vydání dává vyniknout jejich kvalitě. To je případ Laurentova svazku *Věřit v ježíška* (*Croire à Noël*; 1957) a obtížně přeložitelného Nimierova titulu *Galantní Indie* (*Les Indes Galandes*, 1990). Co na první pohled upoutá, je onen svět naruby. V titulní stejnojmenné povídce Nimierova souboru se vypravěč, mladý bretaňský šlechtic, ocitne v zemi, kde vládnou děti. Jeho průvodce – devítiletý rytíř z Temešváru (*„chevalier de Temesvar"*) – ho provází a zasvěcuje do hodnot tohoto ryzího království, jehož obyvatelé žijí jen jediným: zábavou. Vedou hrdinské války, dvoří se krásným dívkám, básně kupují v *„básnírnách"* (*„poèterie"*), vábí noc hudbou, aby ji ulovili. Ale baví se také lovem dospělých a bez milosti je masakrují: *„‚To je můj úlovek,' prozradil ten podivný kavalír* [tj. rytíř z Temešváru]. *‚Pět jsem jich skolil, ale s večerem přichází soucit. Tihle barbaři vždycky tak pobaví naše krásky.' Pobídl je naplocho šavlí a ti, které nazval barbary, se rozcupitali před námi."*[97]

---

97 Roger Nimier, „Les Indes Galandes", in *Les Indes Galandes*, str. 14–15: *„‚C'est le produit de ma chasse,' reprit mon singulier gentilhomme. ‚J'en ai massacré cinq, mais avec le soir vient la pitié. Ces barbares amusent toujours nos belles.' Ils les frappa du plat de l'épée. Ceux qu'il avait appelés barbares trottinèrent devant nous."* Povídka byla původně publikována v *La Nouvelle NRF*, č. 4, duben 1953.

Je to takřka týž svět, který si vysní – a tím jej i uskuteční – malý Fréderic v povídce „Frédéric, d'Artagnan a malá Číňanka" („Frédéric, d'Artagnan et la petite Chinoise"). Hlavní hrdina, zamilovaný do dívenky s šikmýma očima, je nešťastný, že *„Francie je menší než Čína"* (*„[p]arce que la France est plus petite que la Chine"*). Pomůže mu statečný d'Artagnan, se kterým podnikne – tak jako Alexandros Veliký – výpravu k ovládnutí světa. Na konci povídky jsou Francie a Čína jedna země, sedmnáctiletý Fréderic Martin se ožení s šestnáctiletou Shou a poté vstoupí do Francouzské akademie s dvojrohým kloboukem na hlavě a zahnutým jataganem – místo francouzského meče – u pasu.[98] Do takového světa se také vrací tajným zázrakem vánoc vážený bankéř Émile Martinet: vánocemi 1953 totiž ve Francii přebírají děti vládu a Émile Martinet to považuje za naprosto oprávněné, protože jen děti a mladí do dvaceti let jsou vášnivě zaujati životem.[99]

V povídkách je proměna světa nastrojena zázrakem vánoc a poezií dětství – i když někdy obzvláště krutou. Roger Nimier však zachází ještě dál. Jeho román *Věrolomník* (*Perfide*) je především nemilosrdným pamfletem ochablé a neschopné Francie: užvanění a zbabělí parlamentní politici jsou s to ustoupit komukoliv, pokrytečtí profesoři kážou morálku a vlastenectví, jež sami nectí, a kariérističtí básníci vyměňují svou surrealistickou vzpouru za angažovaný politický román, jen aby získali veřejné uznání a teplé úřednické místo. Tím, kdo skutečně žije a jedná, jsou děti těchto zrádců – patnáctiletí výrostci. Za maskou vzorných gymnazistů a dandyovských pásků se skrývají hybné síly vedené Perfidem, synem zmíněného surrealistického kariéristy. Záhadné podvody, krádeže, machinace, vraždy a nakonec revoluce. Svět dospělých se řítí do záhuby a na ulicích leží mrtví a zranění. Situaci zachrání až spojenectví dospělých: dělnická třída prosí vládu o odpuštění a odbory žádají zavedení sedmdesátihodinového pracovního týdne. Ministerský předseda Melba pronese památný projev: *„Republika a plané neštovice jsou rodné sestry, avšak protilék je již na dosah. Je v oněch močálech, kde demokracie – jedna a nedělitelná – může hrdě hlásat své heslo: kde ulpím, hynu."*[100]

Svět se vrací do starých kolejí a dvě z postav – Perfide a Charles – to komentují: *„Melancholicky kráčeli dolů Mac-Mahonovou třídou. Na vysokých, přepychových budovách vlály prapory. Už celou hodinu měla francouzská vlajka červený pruh o tři centimetry širší.*

‚Ještě pořád ji [tj. Francii] *mám rád,' řekl po chvíli Charles. ‚Jinak bych ji docela klidně nenáviděl a nebyl bych nešťastný. Spíš naopak. Nenávidět lidi, to musí být příjemné.'*

---

98 Roger Nimier, „Frédéric, d'Artagnan et la petite Chinoise", *Les Indes Galandes*, str. 127–137. Povídka byla původně publikována v *Elle, Cahiers* (1.12. 1952).

99 Roger Nimier, „Émile et Émilienne", *Les Indes Galandes*, str. 139–150. Povídka byla uveřejněna v časopise *Femina*, prosinec 1953 – leden 1954.

100 Roger Nimier, *Perfide*, str. 210: *„La République et la petite vérole sont soeurs mais le vaccin n'est pas loin. Il est dans ces marécages où la démocratie, une et indivisible, peut proclamer sa fière devise: je meurs où je m'attache."*

‚Jsi moc starý. Mluvíš jako dospělý.‘

‚Ti mají štěstí...‘

‚To si nemyslím,“ prohlásil rozhodně Perfide. „To si skutečně nemyslím. Jsou to přece jen naši otroci.‘“[101]

Tuto delší citaci jsme uvedli, abychom ukázali propojení mezi jednotlivými prvky: subverse v hodnotách (láska-nenávist, mládí-stáří, mládež-dospělí, pán-otrok) má konotaci dandyovské subverse řádu, masky a cynické manipulace s druhými. Vždyť příjmení protagonisty – Perfide (tj. Věrolomník) – je dostatečně výmluvné.

Vzpoura však neústí v nový svět. A také výše zmíněný bretaňský šlechtic se ze svého snu o „galantní Indii“ probouzí do salonu 18. století, kde se za cemballem mračí vychovatel Rousseau a u večeře vtipkuje Diderot. Společnost zůstává společností, válka válkou, historie historií. Subverse nepřináší jiný řád, ale jiný pohled.

Subversivní poetika husarů se specificky projevuje rovněž na nižších textových úrovních – v **jazyce a kompozici**. Také zde je východiskem řád – totiž kód a norma. Jazykem ani formou textů se prózy husarů na první pohled od obvyklých norem neodlišují, nejsou výrazně nápadné a odpovídají tomu, co Nimier pojmenoval jako *„návrat ke klasicismu“* či *„nový klasicismus“* (viz výše str. 176).

Máme-li hledat společný jmenovatel, jímž by bylo možno projev poetiky husarů na této úrovni zachytit, nabízí se označení **subverse diskursivnosti**, tedy narušení sémantického a syntaktického toku řeči. Tento jev beze sporu upoutá tam, kde plynulá diskursivnost obvykle bývá pravidlem napomáhajícím souvislé argumentaci a dobrému porozumění – to je i případ žánru, který Nimier i Laurent pěstovali – v eseji. Avšak právě údernost některých Nimierových textů tkví v narušování takového řádu. Uveďme na ukázku úvod eseje „Dopis syna otci“ („Lettre d'un fils à son père“), zabývajícího se otázkou mezigeneračních vztahů a hodnot. Již název je ukázkou manipulace s literárním kontextem, neboť Nimier převrací titul eseje Henryho de Montherlanta „Dopis otce synovi“ („Lettre d'un père à son fils“), text z roku 1932, který byl zařazen do souboru *Neužitečná služba* (*Service inutile*, 1935).[102] Převrácená perspekti-

---

101 Roger Nimier, *Perfide*, str. 220–221: *„Ils descendirent d'un pas mélancolique l'avenue Mac-Mahon. Les grands immeubles luxueux pavoisaient. Depuis une heure, le drapeau français comportait trois centimètres de rouge en plus.*

– Je l'aime encore, dit Charles au bout d'un moment. Sans quoi je la détesterais bien tranquillement et je ne serais pas malheureux. Au contraire. Ce doit être agréable de détester les gens.

– Tu es trop vieux. Tu parles comme une grande personne.

– Elles ont de la chance...

– Je ne trouve pas, dit Perfide d'un ton résolu. Je ne trouve vraiment pas. Ce sont nos esclaves, tu sais.“

102 Henry de Monthetlant, *Service inutile*, „Lettre d'un père à son fils (fragments)“, in *Essais*, Paris, Gallimard (La Pléiade), str. 724: *„Ctnosti, kterých budete dbát nadevše, jsou odvaha, ob-*

va názvu se promítá do subverse uvnitř textu. Nimier sleduje Montherlantovu myšlenkovou dispozici, avšak původní plynulou diskursivnost rozrušuje. Je to zároveň parodie Montherlantova vzoru i vážný protest a sebeutvrzení poválečné mladé generace pohrdající předválečnými otci: *„Charakterové vady, které vám doporučuji, jsou lehkomyslnost, diskrétnost, stud, zhýralost a špetka stáří, avšak s mírou. Přesto právě nemíru vám budou vyčítat. Dobráctví je ctností tohoto věku. Ve chvíli, kdy Historie vládne všemi srdci, je vůdčím heslem, jak se zdá, vyhnout se historkám. Tou nejnemodernější postavou, o jaké lze jen snít, je Horatius. Nechme stranou starého Horatia.“*[103] Na rozdíl od Montherlanta tu máme dopis, kde syn radí otci, vybízeje ho k neřestem. Hned první věta vynikne nesourodostí enumerace: slova se navzájem vylučují, netvoří homogenní sled směřující k jednoznačnému archilexému; nutí naopak čtenáře, aby si vytvořil novou, obecnější sémantickou izotopii „mravní vlastnosti“, a to na vyšší úrovni, než je ta bezprostředně daná. V okamžiku, kdy to učiní, je tato izotopie zbořena uvedením vlastnosti fyzické – *„stáří“*, ale ta je vzápětí převedena zpět na mravní význam *„s mírou“*. Pak – bez bezprostřední souvislosti, apodikticky – Nimier položí několik tvrzení formou maxim: po každé se přitom výpověď jakoby načíná z jiného soudku a je opět na čtenáři, aby si myšlenkově vytvářel novou významovou izotopii, kde by bylo lze najít souvislost mezi *„dobráctvím“*, velkými dějinami – *„Historií“* a *Horatiem*, jímž zde může být míněn stejně tak heroická postava z Corneillovy tragédie, jako starořímský hrdina Horatius Cocles. Ale nelze vyloučit, ač je to méně pravděpodobné, ani Horatia básníka. Zdánlivě přímočará výpověď, formulovaná do jednoduchých vět, se významově rozvlňuje, vynucuje si interpretační úsilí, aby bylo vůbec možno uchopit významové vyznění celku. Efekt je navíc podpořen užitím antonomázie (*„Horatius“*) a diafory (*„Historie“* – *„historky“*; ve francouzštině *„Histoire“* – *„histoire“*) a tyto sémantické transfery vytvářející ve čtenáři návyk na polysémii a významový rozptyl.

Z úryvku je patrno, že velkým Nimierovým vzorem je elegantní řeč francouzských preciózních salonů 17. a 18. století, přivedená k břitkosti La Rochefoucauldem, La Bruyèrem a Saint-Simonem. **Kontextové inkongruence** (až k **oxymoru**), **paradoxy**, **maximy**, **diafory** a elegantní **slovní hříčky** nejrůznějšího tvoření jsou nezbytnou solí tohoto způsobu vyjadřování.

čanskost, hrdost, přímočarost, pohrdání, nezištnost, zdvořilost, vděk a vůbec vše, co se rozumí pod slovem šlechetnost.“ (*„Les vertus que vous cultiverez par-dessus tout sont le courage, le civisme, la fierté, la droiture, le mépris, le désintéressement, la politesse, la reconnaissance, et, d'une façon générale, tout ce qu'on entend par le mot de générosité.“*)

103 Roger Nimier, „Lettre d'un fils à son père“, *Le Grand d'Espagne*, str. 213: *„Les défauts que je vous recommande sont la frivolité, la discrétion, la pudeur, la débauche et un peu de vieillesse, mais sans excès. Pourtant c'est bien l'excès qu'on vous reprochera. La bonhomie est la vertu du siècle. Au moment où l'Histoire gouverne tous les coeurs, le mot d'ordre semble être ne pas faire d'histoires. Horace est le personnage le plus démodé qu'on puisse rêver. Laissons le vieil Horace.“* Esej byl napsán začátkem roku 1949 a původně určen pro *Cahiers de la Pléiade* Jeana Paulhana. Ten jej však neuveřejnil.

S těmito prvky se u Nimiera potkáme často, ať už v autorské řeči, nebo ve vědomí či v přímé řeči postav: *„Byl to **vynikající pohřeb**. Michèle upadla do **beznaděje**."* (inkongruence, oxymoron); *„/... / měla-li si* [Michèle] *vybrat mezi **gardenalem** a **Philipem**, volila spíš Philipa. Ale mezi ním a posledním **dílem Prousta**, volila raději romanopisce, protože ho nebylo slyšet, když **zavíral dveře**."* (incongruence, paralelismus); *„Svého druhu, pomyslila si Michèle, je **jasnozřivost slepá** vášeň."* (maxima, paradox);[104] *„‚Máte přece dost peněz. Povídá se, že máte **šílený** úspěch.' – ‚**Šílený**, právě že **šílený**.'"* (diafora v dialogu)[105]

Těmito znaky se nevyznačuje pouze próza Nimierova. V jiných, osobitých podobách se shledáme s mechanismem narušené a manipulované dikursivnosti řeči u ostatních autorů. U Antoina Blondina se k ní kupříkladu druží smysl pro sémantickou a kontextovou mnohovýznamovost, nezřídka přerůstající ve slovní hříčky: *„Byl to vlak z Hendaye. Ve vlně cestujících **zmořených a spálených sluncem** vynikala má **ohnivě planoucí bledost**."* (oxymoron, antiteze)[106]; *„Od sousedního stolku nám kynula unylou paží jistá dáma **mezi dvěma muži**, mezi **dvěma životními etapami**, mezi **dvěma sklenkami vína**."* (paralelismus, incongruence mezi přeneseným a konkrétním významem); *„Tak jako při **ztroskotání**. Ovšem ve **veselejším tónu**. Bylo **počasí tak na sázku do loterie**."* (incongruence kontextová a významová: v přívlastku); *„‚**Dělám do Historie**,' odpověděl jsem* [tj. Sébastien Perrin], *vychutnávaje případnost toho výrazu."* (postava je profesor dějepisu a při výuce ve třídě si dějiny Francie znovu vymýšlí: jedná se tedy o kontextovou diaforu);[107] *„Baptiston se k **Odporu** dopracoval až cestou **ústupků**."* (antiteze, která rozdvojuje význam slova *„Résistance"* do diafory *„odpor"/"hnutí Odporu"*); *„Už několik dní **sněžilo**. **Hodně a vhodně**."* (ve francouzštině je tu diafora ve spojení *„tomber bien"*: sníh padá hojně a to se právě hrdinovi hodí)[108] Dodejme, že u Nimiera a Blondina se subversivnost vůči normě projevuje dosti často

---

104 Roger Nimier, *Histoire d'un amour*, str. 32, 98, 153: *„Il y eut un **enterrement excellent**. Michèle tomba dans le **désespoir**."*; *„/... / entre le **gardénal** et **Philip**, elle préférait Philip. Mais entre le dernier **tome de Proust** et lui, elle préférait presque le romancier car on ne l'entendait pas **fermer les portes**."*; *„Dans son genre, pensait Michèle, la **lucidité** est une passion **aveugle**."* Námi zvýrazněno.

105 Roger Nimier, *Les Enfants tristes*, str. 329: *„‚Vous avez bien assez d'argent. Il paraît que vous avez un succès **fou**'. – ‚**Fou**, c'est le mot.'"* Námi zvýrazněno.

106 Antoine Blondin, *L'Humeur vagabonde*, str. 27: *„Le train venait d'Hendaye. Je me distinguais du flot des voyageurs, **accablés de coups de soleil**, par ma **pâleur ardente**."* Námi zvýrazněno.

107 Antoine Blondin, *Les Enfants du bon Dieu*, str. 70, 70 a 68: *„À la table voisine, une dame **entre deux hommes**, entre **deux âges**, entre **deux vins**, tendait un bras mol dans notre direction."*; *„Comme dans les **naufrages**. En plus **gai**. Il faisait **un temps à acheter un billet de la loterie nationale**."*; *„‚Je **fais de l'Histoire**', répondis-je, en savourant la justesse de cette expression."* Námi zvýrazněno.

108 Antoine Blondin, *L'Europe buissonnière*, str. 120, 213: *„Or Baptiston ne s'achemina vers la **Résistance** que par la voie des **concessions**."*; *„Depuis quelques jours **il neigeait**. Cela **tombait bien**."* Námi zvýrazněno.

v **grafické podobě některých slov**, většinou zkratek a převzatých slov, zejména z angličtiny: *„téhessef"* („T.S.F.", čili rádio), *„coquetèle"* („cocktail", čili koktejl), *„foutebôle"* („football", kopaná), *„ouiski"* („whisky").

U Michela Déona se s podobným způsobem vyjadřování setkáme rovněž, ovšem v tlumenější formě a většinou v řeči nebo ve vědomí postav, kde často slouží k charakterizaci dandyovských hrdinů: *„‚A co život? Co děláte?' vyptával se Lebreuil. ‚**Ještě nic**,' odpověděl Patrice. ‚**Ještě jsem na to neměl čas**. Ale už je to **naléhavé**. Hned po návratu do Paříže, budu muset vstoupit do pekelného kruhu práce a **nuceného volna**.'"* (paradox, oxymoron); *„Bylo by to vskutku rozumné řešení, ale nebylo by nás hodno. **Být v té věci rozumný**, je prostě **šílenství**."* (maxima, antiteze; hovoří Patrice); *„/.../ ta **tíha** lásky, jejíž **nepřítomnost ho tížila** /.../."* (paradox; týká se Patrice);[109] *„Křepce přeskákala po **kamenech** až **Petrovi**, té **skále**, přímo do náruče."* (ve francouzštině diafora spojená a antonomázií *„pierre"* – *„Pierre"*, *„kámen"* – *„skála"* – *„Petr"*).[110]

Jazyk Jacquese Laurenta se zdá naopak prost Nimierovy a Blondinovy preciozity, je mnohem bližší tradiční próze 19. a 20. století. Rétorické figury se objevují méně často, ale i zde můžeme objevit kontextem rozdvojený význam do diafory: *„Národohospodáře a sociology, kdyby chtěli zkoumat složení hostů* **in vitro**, *by tento druh restaurací, tak rozšířený na levém břehu Seiny, překvapil."* („[In] vitro" označuje diaforicky zkumavku i výkladní prosklené okno restaurace.)[111] Annius Coquet, stejně jako dandyové u ostatních husarů, má smysl pro paradoxní přirovnání: *„Napadlo ho, že jeho záliba **v ženách** je stejného druhu jako záliba jednoho z jeho přátel **ve státnicích**. Hromadil akademické tituly jako potvrzení své vlastní ceny. On sám pak od žen nežádal nic víc, než aby ho v sledu svých rozhodnutí utvrdily v pocitu, že **prošel**."*[112] Mnohem častěji objevíme hru s kontextovou inkongruencí: *„Na fialově pokaňkaném a mastnými skvrnami potřísněném jídelním lístku sledoval Annius prst číšnice, která mu radila, co si objednat. ‚Má nehty zamořené záděrami. Zaschlé kůžičky, Suché Písky, písčiny a laguny: barva nehtu je barvou sl. Mallarméové – je to šírání na jezeře, jež se očividně ztrácí a jehož ustupující vody prostírají při*

---

109 Michel Déon, *Je ne veux jamais l'oublier*, str. 157–158, 185, 194: *„‚Que faites-vous dans la vie?' questionna Lebreuil. – ‚**Rien encore**,' dit Patrice. ‚**Je n'ai pas eu le temps** jusqu'ici. Cela devient **urgent**. Dès mon retour à Paris, il faudra que j'entre dans le cercle infernal: travail et **loisirs forcés**.'"*; *„C'eût été en effet une solution raisonnable mais indigne de nous. **Être raisonnable** dans ce domaine, **c'est de la folie**."*; *„/.../ ce **poids** d'amour dont l'**absence** lui **pesait** /.../."* Námi zvýrazněno.

110 Michel Déon, *La Corrida*, str. 74: *„Leste, elle avait **sauté de pierres en Pierre**, juste dans ses bras."* Námi zvýrazněno.

111 Jacques Laurent, *Les Corps tranquilles*, str. 11: *„Ce genre de restaurants, nombreux sur la rive gauche, étonnerait les économistes et les sociologues qui en examineraient la clientèle* **in vitro**." Námi zvýrazněno.

112 Jacques Laurent, *Les Corps tranquilles*, str. 11: *„Il songea que son goût pour les **femmes** était analogue au goût d'un de ses amis pour les **examens**. Comme celui-ci accumulait les diplômes pour se faire confirmer sa valeur, il ne demandait, lui, aux femmes, que de le convaincre, par leurs décisions successives, qu'il était **acceptable**."* Námi zvýrazněno.

břehu šířící se vrstvenou obrubu zaschlých kůžiček.'"[113] Jistě, jedná se o asociativní pochody odrážející vnitřní myšlenkový a pocitový svět hlavní postavy. Je to rovněž projev Laurentova přesvědčení o polyvalentnosti a vrstevnatosti skutečnosti. Ale vidíme zde již také jistý kompoziční princip, který do značné míry narušuje obvyklou průhlednost a diskursivnost a nutí čtenáře – tak jako u Nimiera a Blondina – aby si našel vyšší, sjednocující izotopii: zde vědomí postavy a niterné pochody, jež se v ní odehrávají. V *Klidných tělech* (*Les Corps tranquilles*), Laurentově nejrozsáhlejším románu, se tato kompoziční diskontinuita projevuje zvlášť výrazně. Do toku vyprávění jsou vloženy rozsáhlé citace z Dumasových *Tří mušketýrů* a jiných děl, oběžníky, reklamy, záznamy do deníku, úřední i osobní dopisy, jež v dlouhých úsecích přetvářejí tradiční román na román deníkový a epistolární. Jsou tu ale také rozsáhlé pasáže asociovaných vjemů, připomínající futuristickou poezii: *„Martinská pec. Marquet. Inkoust. V Paříži zůstanu dva dny a pak se spolu vrátíme tam. Ta nuda. Ústav. Cirkus-svět. Cirkus-svět. Cirkus-svět. Tatata. Tatata. Tatata. Tatata. Píchání v boku. Hlad. Hořko v ústech. Lepkavé zuby. Přejezd. Vodojem. Lokomotiva bez zápřahu.. /.../ Venkov vystřídaly stavby – výmysly. Žijeme mezi výmysly. Tatata. Tatata. Tatata. Tatata. Tatata. Tatata. Tatata. Tatata. Tatata."* [hlavní hrdina jede vlakem do Paříže][114]

Kompoziční diskontinuitou se ve značné míře vyznačují také prózy Michela Déona. Například *Nechci na ni nikdy zapomenout* (*Je ne veux jamais l'oublier*) se skládá ze čtyř částí, ostře od sebe oddělených časovými a prostorovými přeryvy v toku vyprávění, a podobně ostré kontextové zlomy najdeme uvnitř kapitol. Navíc sem jsou vloženy dlouhé epistolární pasáže, dlouhé dialogy bez vypravěčova zásahu, někdy dokonce divadelní formou – s uvedením hovořící osoby, dvojtečkou a následnou promluvou. Obdobnou skladbu mají *Klamné naděje* (*Les Trompeuses espérances*) a *Lidé noci* (*Les Gens de la nuit*). *Všechna láska světa* (*Tout l'amour du monde*) je zase dlouhý epistolární monolog s velice volnou narativní nití, jež spojuje jinak zcela nesouvislá místa, časové roviny nesouvislých událostí a nejrůznější osoby. Do některých dopisů

---

113 Jacques Laurent, *Les Corps tranquilles*, str. 11: *„Sur le menu, maculé de taches d'encre violette et de jaunes taches de graisses, Anne suivait le doigt de la serveuse qui l'aidait à choisir. ‚Elle a des ongles infestés par les peaux mortes. Peaux mortes, Aigues Mortes, sables et lagunes: la couleur de l'ongle est celle de Mlle Mallarmé, qui est un crépuscule sur un lac qui se retire à vue d'oeil, étalant entre la rive et lui la margelle stratifiée des peaux mortes.'"* V překladu jsme nahradili název *jihofrancouzského města „Aigues Mortes"* – „Stojaté Vody", smyšleným toponymem „Suché Písky" ve snaze napodobit francouzskou významovou vazby *„peaux mortes"* – *„Aigues Mortes"*: v češtině se nabídla substituce *„zaschlý"* – *„suchý"*.

114 Jacques Laurent, *Les Corps tranquilles*, str. 574–575: *„/.../ Procédé Martin. Marquet. Encre. Je passerai deux jours à Paris et nous retournerons ensemble là-bas. La barbe, l'Institut. Cirkmondial. Cirk-mondial. Cirk-mondial. Tetetep. Tetetep. Tetetep. Tetetep. Point de côté. Faim. Fatigue. Salive amère. Dents visqueueses. Passage à niveau. Réservoire. Locomotive haut-le-pied. /.../ La campagne disparaît au profit de constructions, c'est-à-dire d'inventions. Nous vivons au milieu d'inventions. Tetetep. Tetetep. Tetetep. Tetetep. Tetetep. Tetetep. Tetetep. Tetetep."*

je nadto postupně – po epizodách – vkládán symbolický příběh o Manfredovi, jeho přítelkyni Rose (je to růže i Růžena zároveň) a nedosažitelné Princezně. Kompozičním svorníkem všech příběhů, míst, osob i myšlenek je vlastně jen Apollinairova báseň „Zpěv lásky" („Le Chant d'amour"), kterou spisovatel umístil na samý úvod a jejíž závěrečná slova tvoří název Déonovy knihy.

Nebylo by nesnadné ukázat na diskontinuity v kompozici próz Antoina Blondina. Zvláště *Záškolácká Evropa* (*L'Europe buissonnière*) se prudkými střihy přenáší z jednoho konce Evropy na druhý, z času do času a od jedné postavy k druhé. U Rogera Nimiera je pak tento princip propracován, tak jako u Jacquese Laurenta, až do detailu. Již kritika upozorňovala, často s výtkou, že *Smutné děti* (*Les Enfants tristes*) se skládají ze tří jen volně spojených částí: první se odvíjí od března 1939 do června 1940, druhá začíná v zimě 1946 a končí v létě 1947 a poslední se odehrává od konce roku 1949 do prosince 1951. Osudy Françoise Sanderse v *Mečích* (*Les Épées*) jsou vylíčeny ve dvou etapách: od března 1937 až po osvobození a pak až od roku 1946. Prostor mezi tím je vyplněn románem *Modrý husar* (*Le Hussard bleu*). Kompoziční diskontinuita tohoto Nimierova románu je pak založena na samotném způsobu vyprávění. Jedná se o řadu vnitřních monologů deseti postav: monology na sebe nenavazují úplně, spíše se volně překrývají, neboť každá postava má svou logiku a svůj náhled na události a je na čtenáři, aby sled dění vystopoval. Ostrost kompozičních předělů není jen v čase a prostoru, ale také v jazyce, stylu a vidění postav. V *Modrém husarovi* Nimier zřejmě nejvíce propojil jazykovou diskontinuitu s kompoziční.

V tom – ovšem na mnohem menším prostoru – s ním mohou soupeřit jen Nimierovy povídky. Již vzpomínaná „Galantní Indie" („Les Indes Galandes"), rozčleněná na kratičké kapitolky, obsahuje třeba tuto pátou část, kde vypravěč líčí vyvrcholení svého galantního dvoření. Kapitolu citujeme celou: *„I když jsou krajně, až nepředstavitelně galantní, nemilují. Okamžitě jdou do postele."*[115] Je zřejmé, že právě střih v líčení scény svádění a litotické vyjádření kapitoly páté dává vyznít jejímu obsahu dvojsmyslně, v jakési větné diafoře. Je možné – někteří literární kritici to opatrně naznačují – že tento Nimierův „eliptický" a „litotický" styl do jisté míry ovlivnil tvorbu Paula Moranda, právě v letech, kdy se vracel na literární výsluní, zejména příběh *Hékaté a její psi* (*Hécate et ses chiens*).[116]

Pro nás jsou uvedené ukázky jen pokusem ukázat, že i v jazyce a kompozici má subversivní poetika své místo a že se zde projevuje neustálou tendencí narušovat řád diskursivnosti. Každý z husarů ovšem přitom používá poněkud jiných prostředků a v jiné intenzitě: Laurent a Déon spíše v oblasti kompozice, Blondin nejvýrazněji na úrovni jazykového vyjádření, Nimier v obou rovinách stejně silně a propojeně. Subversivní poetika, byť by patřila k výrazným ry-

---

115 Roger Nimier, „Les Indes Galandes", in *Les Indes Galandes*, str. 28: *„Malgré leur galanterie qui est extrême et dépasse l'inconsidéré, ils ne font point l'amour. Ils vont tout de suite au lit."*

116 Viz Marc Dambre, *Roger Nimier*, str. 377.

sům husarů, však zdaleka není vyjádřením celé poetiky. Z těch ostatních složek si povšimněme hlouběji tematiky mládí.

Tematika dospívání, stendhalismus

O tematice mládí jsme již krátce pojednali v souvislosti se subversivní poetikou husarů. Jedná se nicméně o jev natolik charakteristický, že je třeba jej probrat samostatně a v širších souvislostech. Tematika mládí a dospívání totiž rámec subversivní poetiky značně přesahuje, dotýká se i dandysmu, generační strategie husarů a obrazu, který o sobě a o své tvorbě vytvářeli. Nadto se právě téma mládí jeví jako **ústřední bod**, od něhož se větví **další tematické okruhy**: přátelství, generační vzpoura, obětované mládí, škola, armáda, dobrodružství. Právě tematika mládí – spolu s výrazným stylem – významně napomohla k označení husarů za „dědice Stendhalovy" („lignée stendhalienne"), ale také za „následovníky Morandovy" („les morandiens") a za poválečnou generaci, jež upomíná na poválečnou generaci let dvacátých a navazuje na ni.

V dílech husarů se čtenář setkává převážně se dvěma skupinami hrdinů: dětmi a adolescenty na jedné straně a mladíky mezi dvacátým a třicátým rokem na straně druhé. Často jsou zachyceny obě etapy zrání. To je případ Oliviera Malentraida v Nimierových *Smutných dětech* (*Les Enfants tristes*): v první části románu je mu patnáct let, v druhé části již třiadvacet a ve třetí sedmadvacet let. V *Mečích* (*Les Épées*) sledujeme Françoise Sanderse od jeho osmáctého věku až do pětadvaceti. Někdy mohou být obě etapy rozděleny mezi dvě úzce propojené postavy. Takovou komplementární dvojici tvoří v *Modrém husarovi* (*Le Hussard bleu*) čtyřiadvacetiletý François Sanders a osmnáctiletý Saint-Anne.

V kritickém gymnazijním věku je i hlavní postava Laurentova *Káčátka* (*Le Petit Canard*) Antoine. V *Klidných tělech* (*Les Corps tranquilles*) je s gymnaziálním světem Jacquese Chardona a jeho spolužáků konfrontována o osm let starší generace Moniky Chardonové a Annia Coqueta. Také ústředními postavami Blondinovy *Záškolácké Evropy* (*L'Europe buissonnière*) jsou dvacetiletí mladíci, sotva odrostlí gymnáziu – Muguet, Superniel – a řada dalších kolem nich. Mezi pětadvaceti a třiceti lety věku mají protagonisté *Dětí božích* (*Les Enfants du bon Dieu*), *Tuláckého rozmaru* (*L'Humeur vagabonde*) a *Opice v zimě* (*Un singe en hiver*): Sébastien Perrin, Bénoît Laborie a Gabriel Fouquet. A to je i věk takřka všech mladých hrdinů Michela Déona: Patrice Belmonta z příběhu *Nechci na ni nikdy zapomenout* (*Je ne veux jamais l'oublier*), Jeana Dumonta a Michela Kostra z *Lidí noci* (*Les Gens de la nuit*), Oliviera z *Klamných nadějí* (*Les Trompeuses espérances*), Pierra Gauthiera z *Corridy* (*La Corrida*). Netřeba dodávat, že stejného věku bychom se dopočítali i v románech Rogera Nimiera, o nichž jsme se tu v této souvislosti ještě nezmínili. V *Cizince* (*L'Étrangère*) je vypravěči dvacet let, v *Příběhu jedné lásky* (*Histoire d'un amour*) se pak shledáme s věkovou konfigurací tvořenou starší Michèle

(30, pak 37 let), jejím milencem Philipem Waldenem (18, pak 25 let) a sokyní Annou (18 let). Je to podobné jako v *Zamilovaném d'Artagnanovi* (*D'Artagnan amoureux*), kde tím nejstarším je právě d'Artagnan (a jeho ještě starší přátelé) a těmi mladšími jsou čtyřiadvacetiletý Roger de Bussy-Rabutin, jeho šestnáctiletá sestřenka Marie, budoucí markýza de Sévigné, a osmnáctiletá Julie.

Již z povšechného výčtu je zřejmé, že díla husarů musela být nápadná silou tohoto výlučného tematického zaměření a že v tom byl spatřován jeden důležitý rozlišovací rys. Nezřídka se **tematika dospívání** doplňovala s **tematikou školskou**. To je případ studentů z Blondinovy *Záškolácké Evropy*, malých školáků z *Dětí božích* nebo gymnazistů z výše zmíněných próz Jacquese Laurenta. Středem dění se gymnázium a gymnazijní společenství stávají v Nimierově *Věrolomníkovi* (*Perfide*). Právě tento text ukazuje, že školská tematika není záležitost zcela náhodná a že úzce souvisí s dialektikou **řádu a vzpoury**: škola totiž skýtá pevný rámec a rigidní pravidla, jichž je o to snazší využívat a manipulovat s nimi.[117] V mnohém se podobá další instituci: **armádě**. Saint-Anne vstupuje do armády, protože *„si již připadal směšný v kůži gymnazisty"*, ale také proto, že armáda a válka jsou pro něho prostředkem, jak oddálit dospělost a prodloužit dětství. I skutečný boj jako by pro něho byla jen hra *„na zloděje a na četníky"*.[118] Jak ukazuje případ Sandersův a Saint-Annův, právě armáda, válka a jejich řád jim poskytují více svobody než konvence „normálního" světa. Také Déonův hrdina Jean Dumont (*Lidé noci*) se dává najmout hned po maturitě, v osmnácti letech, do cizinecké legie. Činí tak natruc svému slavnému otci, ale jeho jednání je i úsilím o oddálení dospělosti a nepřijatelné reality, jež přináší.

Konečně armáda a válka otvírají svět **dobrodružství**, svět, kde je možno prožít plně svůj život (či alespoň žít touto představou), vykonat velké činy a naplnit jimi svou existenci. To je také jeden z důvodů, proč Saint-Anne zatoužil po armádě a proč tak vzhlíží ke svém dvojníkovi Sandersovi (*Modrý husar*) a obdivuje jeho statečné kousky. Takovými hrdiny-vojáky jsou i všechny postavy z Nimierova *Zamilovaného d'Artagnana* (*D'Artagnan amoureux*), ale také z „Galantní Indie" („Les Indes Galandes") a svým způsobem i zmínění gymnazisté z *Věrolomníka* (*Perfide*), pro něž jsou škola a válka totéž.

Vojenskost a dobrodružství provázejí rovněž Déonova hrdinu Pierra Gauthiera v *Corridě* (*La Corrida*) a zejména v *Mrkvi a holi* (*La Carotte et le bâton*), kde se Gauthier stává tajným agentem v jakési arabské Chirfanii. Dobrodruž-

---

117 Viz také příznačnou paralelu, na kterou narazíme v již citovaném článku Andrého Fraigneaua „Chronique des malentendus" (*La Parisienne*, č. 1, leden 1953), kde se princip literární tvorby ilustruje na obraze her o školní přestávce: *„terrain de jeu et cour de récréation"*. O tom podrobněji výše str. 129–131 a str. 175.

118 Roger Nimier, *Le Hussard bleu*, str. 56: *„Dal jsem se naverbovat, protože jsem si připadal směšný v kůži gymnazisty."* (*„Je me suis engagé parce que je me trouvais ridicule dans la peau d'un lycéen."*) Str. 164: *Máme sklon zadržovat dech* [tj. při čekání na nepřítele], *tak jako při hře na četníky a zloděje."* (*„On a tendance à retenir son souffle, ainsi fait-on pendant les parties de gendarmes et de voleurs."*)

ství a statečnost – ovšem bez Nimierovy vojenskosti – charakterizují i Blondinovy hrdiny v *Záškolácké Evropě* (*L'Europe buissonnière*).

Dodejme, že vztah husarů k armádě jako instituci byl veskrze kladný. Netřeba připomínat Nimierův dobrovolný vstup do 2. lehkého motorizovaného praporu, tedy k tzv. „husarům", ani Blondinovu snahu zúčastnit se jako dobrovolník obrany Francie v roce 1939. Jacques Laurent – těsně po válce – vydává pod pseudonymem Albéric Varenne rozsáhlé převyprávění dobových svědectví z doby Napoleonovy s evokativním titulem *Když Francie okupovala Evropu* (*Quand la France occupait l'Europe*, 1948). Rozhodně nelze říci, že by mu Napoleonova sláva a sláva francouzské armády byla cizí. K obraně role armády ve francouzské severní Africe v období alžírské krize píše Michel Déon svou polemickou a apologetickou knihu *Francouzská armáda v Alžírsku a mírový proces* (*L'Armée d'Algérie et la pacification*, 1959) a Jacques Laurent *Když už jednou jsme v Alžírsku* (*L'Algérie, quand on y est*, 1958; viz str. 51). Názor husarů na alžírskou krizi, jejich patriotismus a sympatie s generály, kteří se vzepřeli Evianským dohodám, to vše je dostatečně známo. Tak jako jinde i v tématu armády se literatura a životní postoje úzce dotýkají. A to už se ani nezmiňujeme o zálibě v cínových vojáčcích, jejichž sbírku si nezávisle na sobě pořídili Michel Déon a Roger Nimier: zde se vztah k armádě a ono věčné klukovství, přítomné v každém muži, spojují v jedno.

Škola i armáda jsou uvnitř téměř každé společnosti zvláštní uzavřené celky, chráněné zdmi a vlastním řádem. Takřka všechny postavy v prózách husarů se snaží postavit mezi sebe a velký svět ochrannou hráz, vytvořit si svět vlastní. S tím pak souvisí tematika **přátelství**, které se utvrzuje při společných dobrodružstvích, ale také ve sportu, to jest v soupeření a vzájemné rytířské pomoci. **Sport** – podobně jako armáda a válka – vytváří autonomní svět s autonomními pravidly – řádem, jenž jakožto *„nutnost bez nutnosti"* vyvazuje jedince z života běžného a tím prodlužuje jinošství. Že Antoine Blondin byl vášnivě zaujat sportem a vynikl jako sportovní novinář, již víme. Své sportovní záliby měli i Roger Nimier (box, automobilismus) a Michel Déon (plavání, veslování, box). Snad proto se mnohé sportovní rysy promítají do povahy Françoise Sanderse, Oliviera Malentraida, Jeana Dumonta, Patrice Belmonta a jiných. O důležitosti přátelství svědčí nejen to, že vytváří často **vazbu mezi hlavními postavami**, například mezi Sandersem a Saint-Annem (Nimier, *Modrý husar*), mezi Jeanem Dumontem a Michelem Kostrem (Déon, *Lidé noci*), mezi Supernielem a Muguetem (Blondin, *Záškolácká Evropa*), ale i to, že je do textu zakódováno jako jeho podstatný příznak. Již jsme se zde zmiňovali o Nimierových románech, které jsou věnovány mrtvým přátelům – Henrimu Mosserimu (*Smutné děti*) a Michelu Stièvenartovi (*Modrý husar*). Stejně tak věnuje Antoine Blondin *Záškoláckou Evropu* Julienu Guernekovi (to jest Françoisi Brigneauovi), Michelu Déonovi a Andrému Fraigneauovi. Témuž pak věnuje Déon román *Nechci na ni nikdy zapomenout*, zatímco *Corrida* je připsána Blondinovi. Přátelství, generační a mezigenerační vztahy jsou jasným vnějším rámcem, do kterého je text vkládán. Ale mimotextové a mimoli-

terární vztahy se nezřídka promítají přímo do textu. Již jsme viděli, že Nimier se stává Blondinovou postavou v autobiografickém *Panovi Kdysi* (*Monsieur Jadis*) a že je zde vykreslen jako dokonalý přítel. Téže pocty se dostává Blondinovi a Fraigneauovi v Déonově příběhu *Nechci na ni nikdy zapomenout*, kde je jim pod průhlednými jmény Antoine a Guillaume[119] připsána role nezištných přátel a pomocníků hlavního hrdiny Patrice Belmonta. Guillaume (tj. Fraigneau) a Blondin vystupují také v četných pasážích epistolární prózy *Všechna láska světa* (*Tout l'amour du monde*) a Guillaume Francoeur (Fraigneau) se dokonce objevuje v narážce v románech *Bledý bůh* (*Le Dieu pâle*, 1954), *Corrida* a spolu s Girardetem a Arièsem i v *Klamných nadějích*.

Také Nimier proměnil Clauda Pélissiera, souseda svého přítele Klébera Haedense, v maršála a vynálezce Pélissona de Pélissart, který je důležitou postavou románu *Zamilovaný d'Artagnan*. Sám tento román je vlastně oslavou nezištného, dobrodružně rytířského přátelství. A připomeňme si, že když Jacques Laurent hovoří o Déonově bytě v pařížské ulici rue Férou, obraz Athose, tří mušketýrů a jejich přátelství (i s Nimierovým citátem) mu spontánně vytane v mysli.[120] Ostatně četné postavy Laurentova románu *Klidná těla* (*Les Corps tranquilles*) mají svou skutečnou předlohu a lze se dopátrat, kdo z Laurentových přátel a známých (Le Marchand, Blondin, Déon, Roger Maria) za jednotlivými postavami stojí.[121]

Mládí a přátelství jsou u husarů pevně provázány. Budiž to zároveň důkazem svědčícím o pevném sepětí a prolínání literatury s životem a estetiky s etikou. Tematika mládí a přátelství v prózách husarů je nejen odrazem jejich vlastních životních hodnot a zkušeností, ale také součástí obrazu, který kolem sebe, kolem svých časopisů a kolem svého „literárního" života vytvářeli a který použili ve své literární strategii založené na generačním principu (viz výše str. 73–77). Sem také patří uvolněná, nekonformní a přátelská atmosféra v redakci Nimierova týdeníku *Opéra* a Laurentovy revue *La Parisienne*, ale hlavně obraz, jenž je vytvářen novinovými články, literárními texty i každodenním životním stylem. Je to situace, kdy skutečné životní vztahy mezi Nimierem a Blondinem, mezi Déonem a Blondinem, Déonem a Fraigneauem či mezi Laurentem a Déonem přerůstají v podobu literární a kdy jedno od druhého lze jen stěží oddělovat. Je to stylizace a sebestylizace stejného druhu jako v případě dandysmu, který – jak víme – s obrazem husarů, a tedy s jejich nekonvenčním mládím a přátelstvím také úzce souvisí.

S generačním obrazem, jejž husaři cíleně budovali, je spojen **protiklad mezi mladou generací a generací otců**. Od prvních Nimierových esejů ve *Španělském grandu* (*Le Grand d'Espagne*) a článků Jacquese Laurenta v *La*

---

119 Guillaume Francoeur je jméno Fraigneauova hrdiny v několika románech, např. *L'Irrésistible* (Paris, Gallimard 1935), *Camp volant* (Paris, Gallimard 1937) a *La Fleur de l'âge* (Paris, Gallimard 1941). Tyto tři části byly sebrány pod titulem *Les Étonnements de Guillaume Francoeur* (Paris, Plon 1960; Monaco, Éditions du Rocher 1985). Viz výše str. 158–159.

120 Jacques Laurent, *Histoire égoïste*, str. 249 sq. Viz výše str. 71.

121 Bertrand de Saint Vincent, *Jacques Laurent alias Cécil Saint-Laurent*, str. 159.

Table Ronde je to obraz mládí, které utrpělo a trpí neschopností starších.[122] Bylo by možno znovu citovat plamenné invektivy z Nimierova eseje „Dvacet let v roce 1945" („Vingt ans en 45") nebo útočný monolog Françoise Sanderse z úvodu *Modrého husara* (viz výše str. 72–74), jež jednoznačně stylizují mladou generaci do role obětí, a to nevinných obětí generace otců. To je další důležité větvení spojené s tématem mládí. Zde se nabízí další klíč k interpretaci Antoina (Laurent, *Káčátko*), Saint-Anna či Maximiana (Nimier, *Modrý husar*), Superniela, Mugueta a Tourguenieffa (Blondin, *Záškolácká Evropa*) a konečně i Bénoîta a Fouqueta (Blondin, *Tulácký rozmar*, *Opice v zimě*). Oběť může být ta nejvyšší, kdy se **smrt** stává důkazem pravdivosti mladého života. To je případ popraveného Antoina, případ zabitého a svým způsobem rovněž popraveného Saint-Anna, zabitého Michela Kostra (Déon, *Lidé noci*) či Oliviera Malentraida, který páchá sebevraždu v automobilu (Nimier, *Smutné děti*), je to i případ Tourguenieffa, jenž nesmyslně hyne na východní frontě, a mladých stoupenců a stoupenkyň pétainovské národní revoluce, které v noční Paříži odbojáři pobijí nebo znásilní (Blondin, *Záškolácká Evropa*). Mládí – **obětované mládí**, jehož opravdovost a ryzost je **tragicky stvrzena smrtí**, tvoří jeden z důležitých tematických prvků estetiky husarů. Nezřídka se k tomuto tragickému vyznění pojí motiv **naivity** až **nevinnosti** – Antoine, Saint-Anne – u posledně jmenovaného zakódovaný přímo do vlastního jména.

Podobně jako u předchozích témat i v případě smrti – smrti tragické – se literatura a mimoliterární stylizace obrazu prolínají. Smrtelná autonehoda Rogera Nimiera se v obecném povědomí stala jakýmsi potvrzením, dokonalou autentifikací vlastního literárního odkazu. Je to patrno v dobových svědectvích a novinových článcích: v nich krásný mladý muž – Nimier a krásná začínající spisovatelka – Sunsiaré de Larcônová, oba zářící štěstím, nasedají do červeného vozu a odjíždějí do noci, jež se jim stane osudnou.[123] Ve skutečnosti je Nimierovi již třicet sedm let a alkohol a špatná životospráva již přece jen poznamenaly jeho rysy a tělesnou váhu a auto nemá onu symbolicky obětní – rudou barvu krve, ale tmavě zelenou. Jenže Nimierovo „mládí" symbolicky splývá s mládím zesnulého Gérarda Philippa a tragická autonehoda pak s autonehodou Jamese Deana a Alberta Camuse. A tento obraz je ještě dotvrzen postavou Oliviera Malentraida z Nimierových *Smutných dětí* a jeho sebevraždou v automobilu: v očích veřejnosti si tak Nimier předpověděl, vytušiv ji, svou vlastní smrt. Stylizace a sebestylizace jsou silnější než holá skutečnost.

Vraťme se ale ještě k tematice mládí a generačnímu obrazu v literatuře samé. Tentýž generační obraz – mládí jako oběť otců – a táž generační strategie vyúsťují v jiné důležité tematické větvení: ke **generační vzpouře**. Již

---

122 Viz výše str. 62 a 72–73, zejména Roger Nimier, „Vingt ans en 45", „Les Girondins", „Le Grand d'Espagne" in *Le Grand d'Espagne*; Jacques Laurent, „Pour une stèle au docteur Petiot", *La Table Ronde*, č. 5, květen 1948; „Plat du jour", *La Table Ronde*, č. 20–21, srpen-září 1949.

123 Viz např. Marcel Jouhandeau, „Préface", in Roger Nimier, *Journées de lecture*, str. 9. Jouhandeau tu uvádí vzpomínku svého přítele, který v osudný večer potkal Nimiera a Sunsiaré de Larcônovou ve čtvrti Saint-Germain-des Prés.

jsme se zmínili o Nimierově *Věrolomníkovi*, kde revolta gymnazistů tvoří důležitou dějovou linii. Ve vážné, nikoli burleskní poloze, se ovšem téma objevuje takřka ve všech prózách husarů. Jako příklad nám k detailnějnějšímu pohledu poslouží Déonovi *Lidé noci*. Protagonista Jean Dumont pohrdá pokrytectvím svého otce a lepší společností, z níž pochází. Odpor zesílí, když mu otec věnuje rodinnou bustu pradědečka, profesora práv a důvěrného přítele zakladatele Třetí republiky Adolpha Thierse. Jeanův soud o pradědečkovi je zžíravý: *„Tristní figura – zednářský intelektuál, patolízal, umírněný republikán."* V jeho pokoji slouží busta k odkládání klobouků slečen, s nimiž se pod pohledem pradědečka miluje. Pak se ale rozhodne, že se pradědečka zbaví, odveze ho do Buloňského lesíka a postaví pod břízku, kde *„/... / ten výrobce Ústav skvěle završoval svou kariéru jako surrealistický artefakt."* Nakonec s přítelem Michelem Kostrem bustu vyzvednou a provedou ji řadou pochybných krčem, kde ji k dovršení rouhačské ceremonie napájejí vínem, než ji umístí jako umělecký objekt v Kostrově malířském ateliéru: *„Pro dědečka se našel prázdný podstavec. S těmi šminkami, skvrnami od vína a zelenou patinou od deště vypadal jako hnusný starý teplouš."*[124]

Svět mládí a dospívání je stavěn do protikladu ke generaci starší, ale též proti předčasně zestárlým mladíkům – osobám šedým a konvenčním, jako je třeba v Nimierových *Smutných dětech* nevlastní bratr Oliviera Malentraida Raoul Le Barsac nebo elegantě nudný Robert de Cheverny, jehož skutečnou předlohou údajně byl pozdější francouzský prezident Valéry Giscard d'Estaing.[125] **Vzpoura** zachází až k **marginalitě**, a to nejen **dandyovsky aristokratické**, ale též **dandyovsky plebejské**. Hrdinové přecházejí z ozářených salonů do nočních barů a pochybných podniků, tráví noci toulkami mezi pařížskou spodinou, účastní se rvaček a výtržností. Jako prototyp zde může sloužit Déonův Jean Dumont (*Lidé noci*) nebo Nimierův Philip Walden (*Příběh jedné lásky*). Kladný vztah ke starší generaci ovšem není vyloučen. Vzniká tam, kde mladý hrdina vytuší jistou spřízněnost osudů, pokořenou velikost, sílu charakteru pohřbenou životem. Takový je třeba ambivalentní vztah mezi Olivierem Malentraidem a jeho otčímem Lucienem Le Barsakem (Nimier, *Smutné děti*) a v pozitivním vyznění zejména solidarita mezi Fouquetem a Quentinem, léčícím se a vyléčeným alkoholikem, v Blondinově *Opici v zimě*. Posledně jmenovaný román nadto nabízí zajímavou spojnici k tematice obětovaného mládí. Starší z dvojice – Quentin – si v sobě nosí trauma vlastního ponížení válkou. Z této nezacelené rány pak vychází vztah mezi ním a vnitřně rozervaným Fouquetem. Je to vzájemná sympatie dvou poraněných vzbouřenců – starého mladíka a mladíka tušícího své stáří.

---

124 Michel Déon, *Les Gens de la nuit*, str. 32: *„Une triste figure d'intellectuel maçon, de flagorneur, de républicain modéré."*; str. 34: *„/... / ce fabricant de Constitutions terminait brillamment sa carrière en objet insolite."* ; str. 59: *„Le grand-père trouva un socle vide. Maquillé, maculé de vin rouge, verdi par la pluie, il avait l'air d'une immonde vieille tante."*

125 Viz Éric Neuhoff, „Quand Nimier était un rival amoureux de Giscard. Il l'a croqué dans *Les Enfants tristes*", *Le Quotidien de Paris*, č. 148, 20. 5. 1980, str. 27.

Vraťme se ale ještě k onomu dvojímu rozvrstvení mladých hrdinů na dospívající děti a mladé muže. Vypovídá totiž o **základním vnitřním konfliktu**, s nímž se hlavní postavy husarů potýkají: o **dramatickém přerodu z mládí v dospělost**. Mládí je vesměs konotováno kladně jako touha po naplnění ideálu a dospívající hrdinové řeší problém, jak uskutečnit ideální představu, kterou mají o sobě samých, a vyhnout se přitom ztrátě zaujetí, vášně, čistoty, vyhnout se skepsi a kompromisům. Odtud pramení zraňovaný a jitřený egotismus, pohrdání světem, ale zároveň snaha svět pokořit, donutit jej, aby uznal hodnotu mladého muže, který touží vyniknout. Odtud vzchází také pocit odcizení, pocit vyhnanců uvnitř vlastní země. Často následuje útěk: do ciziny (hrdinové Déonovi, ale také Muguet z Blondinovy *Záškolácké Evropy*), do armády (hrdinové Nimierovi a Laurentův Antoine z *Káčátka*), do kruhu přátel.

Je zřejmé, že právě v charakteru postav a v tematice dospívání tkví spojnice k již zmíněným důležitým rysům estetiky husarů: k dandysmu a k revoltě proti řádu. Ale nabízí se zcela přirozeně i **souvislost** další, a to **s hrdiny Stendhalovými**. Husaři byli za Stendhalovy dědice označeni a sami se k tomuto literárnímu odkazu hlásí. Uveďme za všechny příklady Déonovu předmluvu k Fraigneauově *Toulavé lásce* (*L'Amour vagabond*), neboť dobře ukazuje složité zrcadlení stendhalovského vlivu. Déon se zde vyznává z dojetí, jež pocítil při četbě Fraigneauova románu *Průzkumný tábor* (*Camp volant*), a identifikuje se přitom s osmnáctiletým hrdinou dalšího Fraigneauova románu *Mužná štěstěna* (*Fortune virile*), který se po návratu z plesu poprvé začítá do Stendhalova románu *Červený a černý*. Pro Déona je to vlastně dvojí zasvěcení: do Fraigneaua a do Stendhala.[126] Fraigneau, příslušník meziválečná generace, tu hraje roli generačního prostředníka. Ve svých autobiografických prózách pak někteří husaři – Déon a Laurent – vzpomínají Stendhala a jeho vlivu velice často.[127] Stendhalův *Život Henryho Brularda* je kniha, kterou si Jacques Laurent bere s sebou do vlaku, když je povolán roku 1939 do armády a je si vědom, že jede do války. Stendhalem a hlavně postavou Juliena Sorela se také zabývá Nimerova studie „Tlustý konzul" („Le gros consul").[128] Připomeňme také, byť to nespadá do námi sledovaného období, dílo Jacquese Laurenta *Lamiela a Konec Lamiely* (*Lamiel suivi de La Fin de Lamiel*, 1965), kde první část tvoří původní nedokončený Stendhalův román a druhou část pak Laurentův pastiš. Zároveň s tím Laurent pracuje na scénáři filmu *Lamiela*, který režisér Jean Aurel natočil roku 1967.

Často se objevují narážky na Stendhala a na jeho postavy – Juliena Sorela, Fabrizia del Donga či Luciena Leuwena – v samotných románech. Postavy

---

126 Michel Déon, „Carte-Préface", in André Fraigneau, *L'Amour vagabond*, str. III.

127 Viz Michel Déon, *Bagages pour Vancouver*, str. 52 sq., 157, 210 sqq.; *Mes arches de Noé*, str. 79, 291–293; Jacques Laurent, *Histoire égoïste*, str. 29, 86, 136, 181, 262 sq., 281, 340, 350 sq.

128 Roger Nimer, „Le gros consul", *L'élève d'Aristote*, str. 144–160. Původně byl text otištěn v *La Nouvelle NRF* (č. 30, červen 1955) na základě staršího článku „Réflexions sur la mort de Julien", *Aspects de la France* (č. 69 a 70 z 8. a 15. 12. 1949).

husarů v nich nejednou nacházejí své vzory, hovoří o nich: třeba Sanders v *Modrém husarovi*, Patrice Belmont v románu *Nechci na ni nikdy zapomenout* nebo Jean Dumont v *Lidech noci*.[129] Stendhal a jeho postavy jsou rekurentní referencí v Déonově próze *Všechna láska světa*.[130] Ale stendhalovská konotace je přítomna v samotných postavách tam, kde hledají svou vlastní identitu a kladou si otázku, jak vypadají a zda to, co konají, je skutečné, působivé, odpovídající ideálu. Příkladem budiž Nimierův Saint-Anne: *„Není čas se nudit. Pět hodin a na jasném nebi zívá ochablé slunce.* ***Ještě nevím, jestli jsem hrdina.*** *Prozatím se maskuju za husara.“*[131] Ale stejného rázu je sebezpytování Supernielovo v Blondinově *Záškolácké Evropě* a podobné jsou i prožitky zamilovaného Antoina v Laurentově *Káčátku*. Déonův Pierre Gauthier v *Corridě* se na své dobrodružné pouti po Spojených státech a Kanadě konfrontuje s *Životem Henryho Brularda* a knihu otevírá vždy, když se ocitá ve vypjaté situaci.

Stendhalovský tón u Jacquese Laurenta a Michela Déona přetrvává i v tvorbě let šedesátých a sedmdesátých. Jean – stendhalovský hrdina Déonova románu *Zelený mladík* (*Le jeune homme vert*, 1975) cestuje po Itálii se Stendhalem v kapse a tuto zemi poznává jeho očima.[132] Jak složitý a zároveň hluboce zakořeněný může vztah ke Stendhalovi být, nejlépe dokazuje Laurentův román *Hlouposti* (*Les Bêtises*, 1971). Gustin, hlavní postava první části, slouží na demarkační linii oddělující vichystický Francouzský stát od okupační zóny a při svých kouscích se vědomě stylizuje do role mladých Stendhalových hrdinů. Ve druhé části sledujeme vypravěče příběhu – začínajícího spisovatele-studenta, jak prochází takřka týmž dobrodružstvím a přitom vymýšlí svůj stendhalovský román – onu první část. Třetí díl je osobní deník autora, kde s ironickým nadhledem posuzuje své minulé spisovatelské úsilí i stendhalovskou sebestylizaci. Čtvrtá část je úvaha fiktivního literárního kritika A.B. nad dílem a osobností tragicky zahynuvšího přítele spisovatele a slouží jako úvod k závěrečné části – autobiografickému filozofickému rozboru, kde se autor románu zamýšlí sám nad sebou. Máme co do činění se stendhalismem v pěti rozdílných průhledech.

---

129 Roger Nimier, *Le Hussard bleu*, str. 348; Michel Déon, *Je ne veux jamais l'oublier*, str. 333; Michel Déon, *Les Gens de la nuit*, str. 113.

130 Michel Déon, *Tout l'amour du monde*, předmluva a pak str. 32, 94, 110, 123, 146, 192, 267, 290.

131 Roger Nimier, *Le Hussard bleu*, str. 38: *„Pas le temps de s'ennuyer. Le petit soleil de cinq heures bâille sur le ciel clair.* ***Je ne sais pas encore si je suis un héros.*** *En attendant, je me déguise en hussard.“* Námi zvýrazněno.

132 Michel Déon, *Le jeune homme vert*, 1. díl, str. 233–281. Stendhalovým cestopisem je míněn patrně spis *Rome, Naples et Florence*. O stendhalismu hlavní postavy svědčí celá řada situací, z nichž vybíráme na str. 431: *„Prudce se k němu přitiskla* [Chantal] *Pomalu ji vysvlékl a nechal ji vyplakat ve svém náručí až do svítání. Nejdelší noc jeho života se končila porážkou, kterou bylo nutné proměnit – jako Julien Sorel – ve vítězství.“* (*„Elle se jeta contre lui. Il la dévêtit lentement et la laissa pleurer dans ses bras jusqu'à l'aube. La nuit la plus longue de sa vie s'achevait sur une défaite qu'il importait de transformer en victoire comme Julien Sorel.“*)

Stendhalismus husarů a jejich literárních hrdinů souvisí se sebestylizací a s estetizací etiky a životních postojů, vyhovuje jejich zraněné romantické citlivosti skrývané za maskou cynismu. Spolu s tematikou mládí, jemuž se protiví konvence a společenská faleš, tvoří také jednu ze spojnic mezi generací husarů a generací, která s podobnou tematikou a podobnými postoji vstupovala do literatury těsně před první světovou válkou a po ní. Minulé kapitoly již sdostatek naznačily, jak silně se husaři hlásí ke Cocteauovi, Montherlantovi, Morandovi, Chardonnovi, Drieu La Rochellovi či Fraigneauovi. Fraigneau sám nastiňuje paralelu mezi generací „1925" a husary v již citovaném článku „Přehled nedorozumění" („Chronique des malentendus") z prvního – programového čísla *La Parisienne* (viz výše str. 129–131). Na straně husarů samých se vědomí této souvislosti rodí velmi záhy, takřka s počátkem hnutí. Jako příklad je možno uvést recenzi Rogera Nimiera „Románový inventář francouzských pláží" v *La Table Ronde*, kde jsou jména Antoina Blondina, Jacquese Laurenta a Louise-Reného des Forêtse uvedena do vztahu ke *„oslnivé epoše dvacátých let"* (*„éblouissante époque 1920"*).[133]

Uvedený výčet je nutno rozšířit zejména o dva básníky – Guillauma Apollinaira a Paula-Jeana Touleta – a o prozaiky mládí – Alain-Fourniera a Raymonda Radigueta. Toulet a Apollinaire jsou oblíbenými autory Michela Déona[134] a v jejich znamení stojí zejména romány *Nechci na ni nikdy zapomenout*, *Bledý bůh* (*Le Dieu pâle*) a *Všechna láska světa*, jejichž tituly jsou tvořeny právě citacemi z Apollinaira. Připomeňme též úvodní Apollinairovu citaci z motta Nimierova *Modrého husara* o krásách války. Elegičnost a nekonvenčnost těchto básníků nalézala u husarů podobnou odezvu jako mladí hrdinové Alain-Fourniera, Raymonda Radigueta a *Tomáš lhář* (*Thomas l'Imposteur*) či *Hrozné děti* (*Les Enfants terribles*) Jeana Cocteaua.

Vedle tematiky vzpurného mládí zde jistě působily i jiné styčné body: Cocteauův a Morandův dandysmus, cynismus a pocit vykořenění u hrdinů Drieu La Rochella. Paralelu obou poválečných období, tedy po první a druhé světové válce, ve svém románovém díle také naznačuje Roger Nimier. Jedná se o *Příběh jedné lásky* (*Histoire d'un amour*), jenž svým utvářením a postavami rozvíjí obdobnou hru mezilidských vztahů v Paříži dvacátých let jako *Smutné děti* (*Les Enfants tristes*), které tutéž tematiku promítají do období let čtyřicátých (viz výše str. 131).

S jistou nadsázkou by bylo možno říci, že zmiňujeme-li se o „stendhalismu" a „morandismu" husarů, mohlo by se také uvažovat o jejich elegickém „apollinairismu", citovém „alain-fournierismu" atd. Naším cílem však není přikládat snadné nálepky. Chceme spíše upozornit na některé podstatné souvislosti. V prvé řadě je to **členitost tematiky mládí a dospívání** a její **centrální postavení** vzhledem k tématům dalším, v něž se větví a rozbíhá: přá-

---

133 Roger Nimier, „Inventaire romanesque des plages de France", *La Table Ronde*, č. 34, říjen 1950, str. 140–147.

134 Viz Michel Déon, *Bagages pour Vancouver*, str. 157 sq., 204 sq.; *Mes arches de Noé*, str. 77.

telství, vzpoura, dobrodružství, oběť atd. Toto centrální postavení je dle našeho názoru nejen důležitý poznávací znak estetiky husarů, ale také další potvrzení estetického principu oscilace mezi řádem a vzpourou: **téma vzpurného mládí je tím, čím husaři tematicky zakotvují svou estetiku uvnitř vyššího řádu kulturní kontinuity a literární tradice**, napojujíce se na Stendhala a na generaci spisovatelů, kteří tematiku mládí a dospívání vnesli do francouzské literatury v letech před první světovou válkou a po ní. Všechny komponenty jsou pevně zabudovány do generačního obrazu husarů.

Estetika husarů v dobovém kontextu

Od subverse k řádu

Při prezentaci estetických principů a příznaků, jež charakterizují literární hnutí husarů, jsme se nevyhnuli některým zjednodušením. Museli jsme například soustředit pozornost především na to, co mají husaři vzájemně společného a co sdílejí. Tím se poněkud zastínil jejich individualismus, osobitost každého z nich. Souborný popis jednotlivých znaků a jejich vzájemných souvislostí také vede k **převaze synchronního pohledu**. Ten může vyvolávat dojem kompaktnosti a jakési monolitické neměnnosti jednou provždy definované a dané.

Pokusme se tedy nahlédnout na estetiku husarů **diachronně** a postihnout její některé vnitřní proměny a také místo, jež zaujímá v dobovém kontextu. Že tu k určitým změnám a posunům došlo, naznačil již pohled na vývoj v literární strategii, kterou husaři uplatňovali ve svých časopisech. Týká se to subversivní poetiky a dialektické polarizace mezi řádem a narušováním řádu, tedy mezi normou a manipulací s jejími komponenty. Konstatovali jsme, že **přibližně rokem 1956**, kdy se husarská poetika již usadila v obecném povědomí, dochází k **posunu** v generační strategii směrem k větší **otevřenosti**, zejména vůči nové, nastupující generaci, ale též vůči širokému kulturnímu a uměleckému kontextu vůbec – francouzskému i zahraničnímu. Ubývá původní agresivity a konfrontace a uvnitř subversivní poetiky, jež zůstává ústředním bodem estetického postoje husarů, dochází k přesunu důrazu od manipulace k řádu, **od subverse ke klasicismu** (viz výše str. 146 sqq.).

Toto zjištění bezpochyby platí pro literární časopisy, kde je činnost každého z husarů po celé období doložena nepřetržitě a kde i reakce na literární dění je okamžitá. V románové a částečně i povídkové tvorbě je třeba brát v úvahu rozličné faktory, jež se vzpírají jednoznačné a přímočaré argumentaci. Jedním z nich je publikační nepravidelnost. Například Roger Nimier uveřejnil téměř všechny své romány během pětiletí 1948–1953 a potom následovala odmlka až do roku 1962. Jacques Laurent publikuje *Klidná těla* (*Les Corps tranquilles*) roku 1949, *Káčátko* (*Le Petit Canard*) 1954 a zbytek jeho tvorby v námi sledovaném období patří čtenářsky líbivým sériím *Miláčka Karolíny* (*Caroline chérie*), filmovým adaptacím, detektivnímu žánru a publicistice.

Chvíle jeho velké románové tvorby se počne až ve druhé polovině šedesátých let. Ze čtyř autorů jen dva – Blondin a Déon – vydávají své knihy s jistou pravidelností. Je také známo, že každá rozsáhlejší próza vzniká ve specifických podmínkách, často dlouho uzrává, vyžaduje si několikerého přepracování apod. A má-li být nakonec originální a úspěšná, musí se do značné míry vyvázat z bezprostředního dění a kontextu.

Vědomí těchto skutečností nás musí vést k jisté opatrnosti. Nicméně některé konstatace učinit lze. Nejsnáze je možno pozorovat změny u těch husarů, kteří se na přelomu čtyřicátých a padesátých let jeví stylově nejradikálnější – u Nimiera, Blondina a částečně u Laurenta. Zatímco Nimierovy *Meče* (*Les Épées*, 1948), *Modrý husar* (*Le Hussard bleu*, 1950) a *Věrolomník* (*Perfide*, 1950) se i tematicky přimykají k dosud palčivé válečné tematice a politické aktualitě, jež dávají o to více vyniknout konfrontační povaze a provokativnímu jednání hlavních postav, ve *Smutných dětech* (*Les Enfants tristes*, 1951) a *Příběhu jedné lásky* (*Histoire d'un amour*, 1953) se důraz přesouvá spíše na problematiku citového zrání, tón se zniterňuje a zklidňuje. Nimier už ani nezopakuje onu jedinečně experimentátorskou formu křížených vnitřních monologů z *Modrého husara*. *Zamilovaný d'Artagnan* (*D'Artagan amoureux*, 1962) je již dumasovky laděný příběh s rychlým dějovým spádem, ovšem bez romantických digresí, psaný vybroušeným preciózním jazykem připomínajícím literární salony 17. století. Příklon ke klasicismu je evidentní.

Podobně se zklidňuje výraz románů Antoina Blondina, především verva jeho jazykových hříček, jichž mezi *Záškoláckou Evropou* (*L'Europe buissonnière*, 1949) a *Opicí v zimě* (*Un singe en hiver*, 1959) zřetelně ubývá, a jazyk se více podřizuje toku děje. Co se Jacquese Laurenta týče, je obtížné činit podstatné závěry ze srovnání tak rozdílných děl, jako je třináctisetstránkový „barokní" román *Klidná těla*, podobající se svou rozmanitostí (deníky, vnitřní monology, dopisy, citáty, filozofické reflexe, dobrodružné a erotické příběhy atd.) jakési gigantické, kompozitní mozaice, a *Káčátkem*, útlou knihou, příběhem jednoho citového zrání a zklamání. Jazykově a stylově je to ovšem citelný obrat k psychologizující analytické próze stendhalovského ražení.

Déonův styl i témata jeho knih podle všeho nejméně podléhají výkyvům. Z husarů se tento autor právem jeví jako ten „nejklasičtější". V námi sledovaném období uveřejňuje své knihy v poměrně pravidelných časových odstupech (2–4 roky). Přesto jeho tvorba z druhé poloviny padesátých let se zdá být výraznější a úspěšnější. Jedná se především o *Všechnu lásku světa* (*Tout l'amour du monde*, 1. díl 1955 a 1. a 2. díl 1960), *Klamné naděje* (*Les Tompeuses espérances*, 1956), o román *Lidé noci* (*Les Gens de la nuit*, 1958) a o „deníkový" román *Balkon na ostrově Spetsai* (*Le Balcon de Spetsai*, 1961). Celkově to tedy posiluje onen dojem posunu literatury husarů od radikalismu směrem k umírněnosti, od subverse k řádu, od husarství ke klasicismu, jak se to projevilo – ovšem mnohem bezprostředněji a markantněji – v časopisech. Tyto změny ovšem nelze – na rozdíl od časopisů – tak přesně časově situovat a musíme se spokojit pouze s obecným zjištěním. Přesto je závěr nasnadě: estetické

postoje husarů a jejich subversivní poetika jsou v pohybu. Nutno ovšem také zdůraznit, že přesun důrazu směrem k řádu a klasicismu nijak neznamená negaci samotného principu husarské estetiky, založené právě na dialektické oscilaci mezi oběma póly. I v šedesátých a sedmdesátých letech si Blondin a zvláště Laurent a Déon podržují nezaměnitelné znaky svého husarství – tematicky i stylově – a dále je rozvíjejí, ať už směrem k postmodernismu (Jacques Laurent, *Les Bêtises – Pitomosti*, 1971) nebo k velkému generačnímu románu (Michel Déon, *Divocí poníci – Les Poneys sauvages*, 1970). To už bychom ale zašli za rámec, který jsme si pro tuto práci vytkli.

Husaři a nový román

Z předchozích kapitol věnovaných vztahu mezi politikou a literaturou a z kapitoly této vyplývá, jak se hnutí husarů vymezovalo vůči jiným estetickým názorům, zejména **vůči Sartrově koncepci angažované literatury** a vůči **avantgardě představované surrealismem**.

V dobovém kontextu padesátých let, kam se situuje průnik husarů do literárního pole se ovšem nabízí porovnání především s novým románem. O podobnostech v utváření, soudržnosti a generační kompaktnosti jsme již letmo pohovořili v úvodu. Husaři i nový román jsou nadto proudy takřka souběžné a oba – každý ovšem jinak – řeší otázku proměny románu jakožto moderní cesty k estetickému a literárnímu uchopení skutečnosti.

Postoj husarů k novému románu, zejména k některým autorům (Butor, Alain Robbe-Grillet) je vesměs záporný. Nutno však zdůraznit, že kritické odsudky se objevují v časopisech husarů – *Arts* a *Le Nouveau Candide* – až v samém závěru let padesátých a z kraje let šedesátých (viz výše str. 150). Znamená to, že nový román nepředstavuje pro husary estetický názor, vůči kterému by se vymezovali na počátku či v průběhu svého průniku do literárního pole – zde jim za protivníky a konkurenty slouží Sartre se svou koncepcí angažované literatury a surrealistická básnická avantgarda – nýbrž až v okamžiku, kdy oba proudy – husaři a nový román – získaly v literatuře jisté místo. Z hlediska husarů se pak již nejedná o vymezování ofenzivní, jako v prvých dvou případech, ale spíše defenzivní, zaměřené na hájení vlastních pozic a vlastní estetiky, která ve srovnání s novým románem ztrácí v očích nejmladší nastupující generace, seskupenené kolem časopisu *Tel Quel*. Vyslovili jsme v této souvislosti domněnku, že oporu hledají husaři částečně u některých mladších autorů (Frank, Sagan, Huguenin), ale hlavně v literaturách zahraničních (Spojené státy, Velká Británie, Itálie). Pomineme-li onu negaci, jež se z časopisů kontrolovaných husary ozývá, vidíme, že se nejedná jen o literární konkurenci, ale též o **hlubší spor dvou estetických koncepcí**. Ty přitom ve svých vnějších projevech a textech nemusely být někdy navzájem příliš vzdálené. Ač to může znít dnes paradoxně, byl kupříkladu Laurentův román *Klidná těla* (*Les Corps tranquilles*) ve své době vnímán jako blízký některým

snahám autorů nového románu.[135] Slovník *Le Petit Robert* tuto situaci zakonzervoval v příslušném hesle (*Laurent, Jacques*, 2. díl).

Lze-li vůbec dojít k nějakému zobecnění, které by nám dovolilo širší srovnání a umožnilo určit základní odlišnosti, pak by bylo možno říci, že **rozdíl mezi novým románem a husary** je především **rozdílem mezi řešením ontologicko-noetickým** na jedné straně a **esteticko-etickým** na straně druhé. Nový román si při uchopování skutečnosti klade otázku opravdovosti narativních kategorií a výpovědní hodnoty literární fikce a dospívá svými otázkami ke zpochybení všech základních atributů – času, prostoru, vypravěče i příběhu. Otvírá dveře intelektualizaci literatury a vede ke zvýraznění abstrakce.

Že se tudy vývoj ubíral, naznačují již od samého počátku některé stati husarů. Povšimněme si zejména eseje Jacquese Laurenta „Jablko aneb tíha těla" („La pomme ou contrainte par corps"), uveřejněného v *La Table Ronde* (č. 64, duben 1953).[136] Laurent zde řeší problém **abstrakce v umění**, a opíraje se o Kantův příměr s holubicí, jež se vznese tak vysoko, že křídla nakonec ztratí oporu vzduchu a holubice padá, ukazuje, že umění se bez konkrétní, hmatatelné reality neobejde. Přetlumočeno do literatury, je touto hmatatelnou realitou **fikce**. Co tato fikce znamená, je pak nejpregnantněji formulováno na jiném místě, v závěru Laurentovy autobiografické sebereflexe v *Egoistické historii* (*Histoire égoïste*), jako ***„skutečná iluze"*** (*„illusion réelle"*). A s odvoláním na citát ze Stendhala pak Laurent ukazuje, že tato fikce není lží, ale autentickou invencí a štěstím z nalézání skutečnosti.[137] Na podobný náhled narazíme u Antoina Blondina, pro něhož *„umění vyjádřit se nespočívá v kopírování života, ani v tom, že se necháme drtit diktátem reality. Fantazie, jež v každém případě vytváří odstup, dovoluje proniknout do šťavnatého zákulisí, přetlumočit je, to znamená přizpůsobit je, pokud možno transponovat, a tedy transfigurovat"*.[138] Blondin pak přejímá O'Henryho formulaci, že *„fantasie je zatím náš jediný způsob, jak říci pravdu."*[139]

Není naším cílem se zde pouštět do trnité aporie o pravdivosti literární fikce. Spíše zde chceme poukázat na řešení, které Laurent a Blondin explicitně a ostatní husaři implicitně, ve své tvorbě, přijali, totiž řešení nikoli ontologické a noetické, ale estetické a etické. Na rozdíl od autorů nového románu se netáží po pravdivosti fikce, nýbrž **fikci kladou do samého základu své**

---

135 Viz Bertrand de Saint Vincent, *Jacques Laurent alias Cécil Saint-Laurent*, str. 157 sqq.

136 Jacques Laurent, „La pomme ou contrainte par corps", *La Table Ronde*, č. 64, duben 1953, str. 49–73; viz též Jacques Laurent, *Au contraire*, str. 95–114.

137 Jacques Laurent, *Histoire égoïste*, str. 372. Laurent hovoří o *„illusion réelle"* a pak cituje Stendhala: *„Mais combien ne faut-il pas de précautions pour ne pas mentir."*

138 Antoine Blondin, *Ma vie entre des lignes*, str. 434: *„À mon sens, l'art de s'exprimer ne consiste pas à copier ni à se laisser accabler sous la dictée de la réalité. La fantaisie, qui est de toute façon un décalage, permet de s'insinuer dans les coulisses juteuses et de les traduire, c'est-à-dire de les adapter, de les transposer si possible, c'est-à-dire de les transfigurer."*

139 Antoine Blondin tuto větu pronesl v televizním pořadu „Un siècle d'écrivains" na stanici France 3 roku 1977. Citováno dle Alain Cresciucci. *Antoine Blondin, écrivain*, str. 85: *[... / la fantaisie est encore la seule façon qui nous soit donnée de dire la vérité."*

tvorby a spolu s fikcí zdůrazňují všechny ostatní nosné narativní kategorie – postavy s jejich povahou a vášněmi, zápletku, děj: zkrátka **příběh**.

To je rovněž onen klasicistní pól, či návrat ke klasicismu a řádu, o němž byla již řeč. V žádném případě se však nejedná o krok zpět. Na příkladu subversivní poetiky husarů jsme se pokusili ukázat, jak nekonvenční, ba novátorská může taková próza být. Nejpatrnější je to možná u Rogera Nimiera, jehož *Modrý husar* náleží snad k tomu nejlepšímu a vskutku objevnému, co francouzská tvorba přelomu čtyřicátých a padesátých let přinesla.

Ba více. Svým nekonformismem, narušováním konvencí – a to v rámci řádu a fikce – vnášejí husaři do literatury přístup ne nepodobný pozdější **koncepci „vážné" hry**, mnohotvarosti, mnohovýznamovosti a diskontinuity uvnitř řádu – tak jak ji později rozvine třeba Georges Perec, například v románu *Život – návod k použití* (*Vie mode d'emploi*, 1978).

Chceme tím naznačit místo, které dle našeho názoru estetika husarů ve francouzském vývoji zaujala. Její význam je dvojí. V prvé řadě je tvorba husarů důležitá svým **spojením náročné literatury s románovou příběhovostí** – a v tom tvoří základní kontrapunkt, dosud možná ne zcela spravedlivě ohodnocený, k experimentům nového románu. Husaři jsou tedy ti, kdo ve francouzském literárním dění podržují linii románu založeného na příběhu a fikci. Od šedesátých let na ně pak bude navazovat nová vlna autorů – Le Clézio, Yves Berger, Michel Tournier, Dominique Fernandez, Yves Navarre aj. – kterou François Nourissier, Matthieu Galey, nám známí již jako souputníci husarů, a po nich Jacques Brenner nazvou jako proud *„obnovené fabule"*.[140] O přímé husarské filiaci se pak hovoří v souvislosti se spisovateli, kteří vstupovali do literatury na konci šedesátých let jako Patrick Modiano, Patrick Besson, Éric Neuhoff, Yann Moix, Denis Tillinac.[141]

Na straně druhé předznamenávají husaři směřování k fikci jako vážné hře významů a stojí na začátku cesty, po které se bude od sedmdesátých let ubírat postmodernismus. Nejlepší příklad dává románem *Pitomosti* (1971) Jacques Laurent sám. Svou paterou verzí téhož příběhu a příběhů v příbězích, jež ve svém souhrnu vytvářejí komplexní obraz válečné a poválečné Francie, dotváří do mistrné podoby to, co křížením vnitřních monologů v *Modrém husarovi* načrtl Roger Nimier o dvě desetiletí dříve.

---

140 Jacques Brenner, *Histoire de la littérature française de 1940 à nos jours*, Paris, Fayard 1978, str. 529: užitý termín je *„nouvelle fable"*.

141 Viz např. Emmanuel Metz, „Postérité littéraire des Hussards". In Marc Dambre (ed.), *Les Hussards. Une génération littéraire*, str. 251–264.