

Dytrt, Petr

Současný francouzský román

In: Dytrt, Petr. *Modernita v otaznících : tekutá modernita v textech Jeana Rouauda a Françoise Bona*. 1. vyd. Brno: Host, 2013, pp. 27-45

ISBN 978-80-210-4828-7 (Masarykova univerzita. Brno)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/130105>

Access Date: 17. 02. 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.

Současný francouzský román

Jak charakterizovat stav věcí v současné literatuře? Snažit se odpovědět na tuto otázku je samozřejmě vysoce riskantní, poněvadž i ten nejzevrubnější popis musí zákonitě opomíjet některé jevy, jež se zdají být z dnešního pohledu nepodstatné, ale které může budoucnost ukázat v úplně jiném světle a označit je za stejně významné, pokud ne rovnou za důležitější. Proto se nesnažíme podat ucelený obraz o současném francouzském románu, ale soustředíme se jen na určité tendence a procesy, které proměnily a stále proměňují tvář současného francouzského románu.

Tou nejčastěji opakovanou vlastností, která se již několik desetiletí spojuje s francouzským románem, je jeho smrt. Stalo se z ní klišé, které by Gustave Flaubert jistě zařadil do svého *Dictionnaire des idées reçues* (Slovník přejatých myšlenek, 1850, č. 1967). Pomineme-li fakt, že smrt je románu prorokována možná už od dob Balzakových a dost možná že už od časů Cervantese a Rabelaise, jsou termíny z tohoto sémantického pole častým přívlaskem skloňovaným v souvislosti s francouzskou románovou tvorbou zejména od začátku osmdesátých let dvacátého století. Období kolem roku 1980 je faktickým mezníkem ve francouzské literatuře, protože v tomto relativně krátkém údobí odchází celá řada velkých postav. Roku 1980 umírá Jean-Paul Sartre. Ve stejném roce, i když o něco dříve než Sartre, se předčasně ukončuje život jiné velké osobnosti, která sice žádný román nikdy nevydala, nesnila však o ničem jiném než o velkém románovém díle. Řeč je o Rolandu Barthesovi, který svou prací literárního kritika a teoretika formoval tvář moderního románu přinejmenším ve stejné míře, jako kdyby romány sám psal. O dva roky později umírá jiný velký romanopisec Georges Perec. Tento autor, dlouho považovaný za sociologa flaubertovského stříhu a mistra hraní si s literaturou, je po své smrti znovu objevován, protože nové kritické čtení jeho knížky *W ou le souvenir d'enfance* (W aneb vzpomínka z dětství, 1975, č. 1979) vrhá zcela nové světlo na celé jeho předchozí dílo.

Vedle těchto událostí dochází i k významným posunům jak v nahlížení na avantgardy, tak ve způsobu psaní u avantgardních autorů samotných. Jestliže avantgarda, včetně té literární, sama sebe chápe jako prostor, pro nějž je největším nepřítelem konsekrace, pak přestává být avantgardou a stává se z ní konformní záležitost ve chvíli, kdy její představitelé získávají prestižní literární ceny. Roku 1984 obdržela Marguerite Durasová za svůj román *L'amant* (Milenec, 1984, č. 1986, 1989) Goncourtovu cenu, která se v současnosti stává jedním z nejzprofanovanějších literárních ocenění kvůli tahanicím, které o tuto cenu mezi sebou vedou největší francouzští vydavatelé. Tato cena totiž není jen uznáním, ale především tou neúčinnější reklamou. V době, kdy Durasová tuto cenu obdržela, situace taková možná ještě nebyla, ovšem skutečnost, že Goncourta obdržel jeden z autorů „nového románu“, byla jedním z dalších signálů, že avantgardám již odzvonilo. Tento fakt stvrdila následujícího roku Švédská královská akademie, když udělila Nobelovu cenu za literaturu dalšímu z pilířů „nového románu“ Claudiu Simonovi. U tohoto autora podobně jako u Georgese Pereka dochází v této době k posunu v nahlížení na jeho dílo. Až do této doby byl totiž považován za formálního experimentátora, který hledá stejně jako všichni ostatní autoři „nového románu“ smysl literatury v tvůrčím aktu, tedy ve psaní. Od osmdesátých let dvacátého století ovšem docházejí vykladači jeho románů k závěru, že dekonstrukce vyprávěcích postupů skrývají pod povrchem mnohem závažnější matérii než pouhé chaotické předivo okamžitých subjektivních vjemů a náhodných asociací. Tou je válka ve všech svých podobách. U Simona symbolizuje moderní zlo způsobené zlovolnou a do krajností dovedenou ideologií.

Vedle toho dochází k posunu u samotných „ideologů“ „nového románu“. Ti se definitivně odklánějí od textového experimentátorství a pouštějí se do jednoho z nejkodifikovanějších literárních žánrů — autobiografie. Je sice pravda, že novorománové postupy neopustili ani v tomto prostoru, ale samotný fakt, že se jali psát o svém vlastním životě, implikuje nutnost alespoň částečně upustit od radikálních teoretických postojů, podle nichž literatura nemůže obrážet okolní skutečnost, stejně tak jako nemá na tuto skutečnost sebemenší vliv. V Robbe-Grilletově autobiografické trilogii nazvané *Romanesques* (Romantické příběhy)¹ ovšem k prolínání historických událostí a fikce dochází. První díl nazvaný *Le Miroir qui revient* (Zrcadlo, které se vrací, 1984) jsou jednak fiktivní vzpomínky popisující autorovy literární pohnutky, jež mnohdy ovšem popírají autorovy předchozí postoje,² jednak

1 *Le Miroir qui revient* (Zrcadlo, které se vrací, 1984), *Angélique ou l'enchantement* (Angelika aneb Okouzlení, 1988) a *Les Derniers jours de Corinthe* (Poslední dny Corinthovy, 1994).

2 Srov. „Nikdy jsem nemluvil o ničem jiném než sám o sobě. Protože to šlo zevnitř, nikdo si toho vůbec nevšiml. Naštěstí. Neboť jsem právě na předchozích dvou řádcích vyslovil tři podezřelá, ostudná a politováníhodná slova, k jejichž diskreditaci jsem sám značně přispěl a která stačí k tomu, aby mne zítra někteří z mých pairů a většina z mých potomků odsoudila: já, „zevnitř“ a „mluvit o““ Alain Robbe-Grillet: *Le Miroir qui revient*. Paris: Minuit, 1984, s. 10.

vzpomínky na erotické trýzně i radovánky mladého Robbe-Grilleta, který si s odstupem pohrává s psychoanalýzou. Především však tato kniha na pomezí autobiografie a fikce popisuje krajně pravicové prostředí Robbe-Grilletovy rodiny a šok, který v tomto prostředí nižší bretaňské aristokracie vyvolaly nacistické hrůzy za druhé světové války. Takový úzký vztah mezi literaturou a realitou byl u Robbe-Grilleta nevídaný a představuje odklon od novorománové estetiky. Navíc roku 1984 se Robbe-Grillet stahuje z vydavatelství Minuit, kde až do této chvíle působil jako redaktor a vydavatel. Toto gesto lze chápat také jako symbolickou tečku za „novým románem“ a jeho pokračováními v podobě nového „nového románu“, vzhledem k tomu, že všechna stěžejní díla tohoto literárního „hnutí“, které ovšem o sobě odmítalo hovořit jako o „hnutí“, vyšla právě v tomto relativně malém vydavatelském domě.

K podobnému posunu došlo i u Nathalie Sarrautové, autorky jednoho z programových spisů „nového románu“, *L'Ère du soupçon* (Věk podezírání, 1956, č. 1967), v němž odmítá tradiční „balzakovský“ román, neboť podle ní je současný čtenář podezřívavý, a tudíž nevěří tradičnímu vševědoucímu vypravěči. Román nemá podle Sarrautové odrážet okolní svět, ale přinášet svědectví o těch nejsubtilnějších duševních hnutích. O necelých třicet let později se autorka vrací do *L'Enfance* (Dětství, 1983, č. 1990) formou dialogu mezi Nathalií Sarrautovou a jejím dvojníkem, který svými dotazy a upozorněními upíná autorčinu pozornost na období strávené mezi Paříží, Ruskem, Švýcarskem a nakonec znovu Paříží, kdy už bylo možno v této malé dívce rozpoznat rodící se spisovatelku. Zatímco ve své předchozí experimentátorské fázi autorka vyjadřovala své opovržení životopisy autorů, nyní přistupuje k vlastnímu životopisu, čímž tento literární žánr přijímá za svůj, i když formou je její autobiografie na hony vzdálena tradičnímu životopisu.

Na tomto místě je nutno také zmínit případ Philippa Sollerse. Ten se po ideologicky barvitých modernistických letech postupně propracovává ke klasicismu a počínaje rokem 1984 přestupuje z vydavatelství Seuil ke Gallimardovi, jenž platí za „klasiku“ mezi vydavateli. Jaký rozdíl oproti roku 1968, kdy se autoři okolo časopisu *Tel Quel* přikláněli k maoinismu a s ještě větší razancí prohlubovali požadavky na dekonstrukci literárního jazyka. Sám Sollers v té době chápal literaturu jako „mezí zkušenost“³ a jeho stejnojmenná kniha *L'Écriture et l'expérience des limites* (Psaní a mezí zkušenost, 1971) představuje teorii „textové“ literatury. Ta je vystavěna na několika „mezích textech“, které západní kultura buď odmítla, anebo nechala bez povšimnutí a které, za předpokladu, že budou skutečně čteny, mohou mít schopnost měnit okolnosti našeho myšlení. Doslova „dešifrováním“ Dantových, Sadových, Lautréamontových, Mallarméových, Artaudových a Bataillových textů dospívá Sollers k charakteristice procesu, který dal vzniknout oněm „mezím“ a jejich

3 Srov. Philippe Sollers: *L'Écriture et l'expérience des limites*. Paris: Seuil, 1968.

„transgresivní síle“. Takový postoj hodný moderního autora a teoretika, jenž vytvořil avantgardní teorii textové literatury, lehce kontrastuje s jeho návratem k literatuře kriticky reflektující stav světa, poněvadž tato schopnost byla literatuře avantgardou okolo tohoto autora upírána. Sollersův román *Femmes* (Ženy, 1983), který vyšel ve vydavatelství Gallimard, je vyprávěn z pohledu amerického novináře, jakéhosi autorova komplice. Jejich dialog se točí okolo nejožehavějších témat současnosti, jako je vzrůstající moc žen a nový nástup antisemitismu, politické krize, střídání režimů a terorismus, uzavírání se Evropy a zákulisní politika. Jsou zde však také vypravěčova erotická dobrodružství v době, kdy AIDS ještě nebyl metlou lidstva. Především však vypravěč hovoří o své potřebě odejít žít zpět do Ameriky. Skutečnost, že tato kniha vyšla v Gallimardu, lze považovat za symbolické gesto. Sollers byl jeden ze zakladatelů vydavatelství Seuil, které vydalo nejen zásadní literárněteoretická díla francouzského strukturalismu, ale i experimentální práce, jež s touto teorií polemizují. Tím se Seuil stal vydavatelstvím teoretické avantgardy. Jestliže jej opouští jeden z pilířů proto, aby vydal svůj text u vydavatele zosobňujícího tradici a klasiku, je to, jako kdyby autor do jisté míry popřel své předchozí počiny.

Literatura a politika

Od dob Sartrovy smrti se ze spisovatele stal člověk jako každý jiný. Ostatně je jen málo spisovatelů, kteří se užívají vlastním psaním. Ovšem politický rozměr se ze spisovatelova života úplně nevytratil, podobně jako se nevytratil ani z jeho tvorby. Vznikají tak nové formy, jakými vstupuje politika do literárního pole a literatura do pole politického. Po období ve třicátých letech dvacátého století, kdy se literatura „angažovala“ a kdy se snažila dokázat, že má schopnost svým působením měnit svět, přišla v padesátých a šedesátých letech chvíle, kdy se tento postoj stal vrcholně podezřelým. Sám ústřední teoretik „nového románu“ Alain Robbe-Grillet označil v programovém spise *Pour un Nouveau Roman* (Za nový román, 1963, č. 1970)⁴ angažovanost za „přežitý pojem“ (*notion périmée*). Toto neméně militantní odmítnutí podřízenosti literatury vůči politice se stalo jedním z hlavních témat literárních debat v sedmdesátých letech. Ovšem i když byl politický rozměr literárního gesta soustavně zapovídán a i když se autoři samotní považovali za neangažované, přesto vznikala i v šedesátých a sedmdesátých letech díla, která byla pro svůj politický tón odmítána: například vydání textu Claua Olliera *Le Maintien de l'ordre* (Udržení pořádku, 1961) bylo zamítnuto autorovým domovským vydavatelstvím Minuit, a to proto, že text kriticky nahlížel na francouzskou kolonizaci. Stejně tak vznikala i ideologicky orientovaná díla, ač jejich autoři

⁴ Alain Robbe-Grillet: *Pour un nouveau roman*. Paris: Minuit, 1963. Česky vyšlo jako *Za nový román*. Praha: Odeon, 1970.

jakoukoli politickou angažovanost samozřejmě kategoricky odmítali nebo ještě odmítají, protože si pod tímto pojmem vybavují sartrůvský nebo malrauxovský model. Takovým případem je i Claude Simon, jehož dílo je hluboce politicky orientované vzdor tomu, že autor sám to odmítal.⁵ Stejně tak lze sledovat politický podtext v dílech Samuela Becketta či Marguerity Durasové, i když tito autoři sami takto svá díla nechávali. Nedorozumění vyplývá ze skutečnosti, že se angažovanost či neangažovanost literárního díla poměřuje mírou „příslušnosti“ k určité ideologii. Ta ovšem není vždy nutná, stačí, že dílo kriticky reflektuje nějaký stav, popřípadě poukazuje na slepotu vyplývající z poslušnosti vůči ideologii, ať už jde o vliv ideologie na literaturu nebo o její nadvládu nad myšlením obecně. Autoři jako Claude Simon, Samuel Beckett, ale i François Bon či Jean Rouaud ve svých dílech neinklinují k žádné ideologii, ale dávají v nich najevo znepokojení nad intelektuální či historickou zvráceností legitimačních diskurzů o emancipaci lidstva a poukazují na důsledky, k nimž tyto metanarativní příběhy vedly. Došlo tu tedy k posunu, kdy se politický rozměr literárního díla neprojevuje mírou přítomnosti určité ideologie, k níž autor přilnul a kterou svým dílem v podstatě „propaguje“, jak tomu bylo v dobách Gidových, Aragonových či Sartrových a Malrauxových, ale tím, jak se nad ideologickou mocí pozastává, jaké obavy v něm tato moc vyvolává a jak se jí snaží vidět v kontextu příčin a následků. Spisovatelé, o nichž se v této práci pojednává, mají všichni co do činění s moderními ideologiemi a jejich scestnými účinky, a ačkoli je každý zkoumá po svém, vždy je úhel pohledu kritický. Zatímco u Françoise Bona je přítomna velká míra pochopení pro situaci lidí, kteří přilnuli k marxistické ideologii, Jean Rouaud pohlíží na ideologické diskurzy s kritickým odstupem. Jiný tvůrce, Michel Houellebecq, si zase pohrává s provokativní nejednoznačností úhlu pohledu na fašistický, nebo přinejmenším krajně pravicový diskurz, přičemž není zcela jasné, zda ji kriticky zkoumá, anebo k ní inklinuje, zejména bereme-li v potaz autorovy výroky o islámu a některých delikátních tématech, jako je například eugenika. Tento posun v postojích spisovatelů jde samozřejmě ruku v ruce se změnou statusu spisovatele.

Spisovatel a jeho místo ve společnosti

Moderní doba, kdy byly ideologické souboje francouzských intelektuálů jasně rozpoznatelné, minula. Pokud v padesátých letech bylo jasné, kdo je sartrůvcem a kdo je formován názory Paula Arona, a jestliže ještě v devadesátých

⁵ Srov. Dominique Viart: *Une Mémoire inquiète*. Paris: PUF, 1997. Kniha se snaží ukázat politický rozměr románů Clauda Simona, který je tradičně přiřazován k „novému románu“, tedy k literárnímu hnutí odmítajícímu jakoukoli neliterární motivovanost literárního díla.

letech dvacátého století šlo rozeznat dva antinomické proudy, jejichž ikonami byli François Furet na jedné straně a Pierre Bourdieu na straně druhé, dnešní situace je mnohdy popisována slovem „prázdnota“.⁶ Vytratily se tradiční diference a s nimi i jakýsi řád, který vládl v ideové oblasti. Ne že by tu s počátkem nového tisíciletí zavládl chaos. K posunům však došlo: jednak až na nedávno zesnuvšího dlouhověkého Claua Lévi-Strausse vymizeli zposvátnění obři, kteří zároveň plnili funkci myšlenkových institucí, a jednak se v minulosti nikdy nevyrojilo tolik časopisů, filozofických kruhů a směrů jako dnes. To má přirozeně za následek, že kvalitní myšlenky jsou v takovémto mediálním šumu přehlušeny a odsunuty do pozadí.

Literární pole, pokud máme převzít bourdieuvský pojem, tento model kopíruje. Spisovatel přestal být intelektuálem, individualizovaná společnost z něj udělala postavu, která si hledí svého — tedy literatury — a do ostatních věcí se nemíchá, alespoň ne aktivně. Především ne do politiky, ta je věcí jiných, na prvním místě ekonomů a právníků. Podobné erozi neunikla ani kniha, která si v době, kdy je snaha konkurovat televizi a filmu pošetilým přáním hodným Dona Quijota, hledá nové místo ve společnosti. Románová produkce, alespoň soudě podle počtu vydávaných děl za jeden rok, je na tom ovšem tak dobře, jako ještě nikdy nebyla. Potíž je v tom, že kvalitní literatura, médii tradičně opomíjená pro svoji skromnost, se ztrácí kdesi pod tunami knih, o nichž za měsíc už nikdo ani neví. Ročně totiž ve Francii vychází přes čtyři sta románů, přičemž okolo tří set během jednoho měsíce v období podzimního klání o literární ceny, které jsou stále pro mnohé Francouze měřítkem kvality. Kniha ztratila svůj dřívější status a s ním se rozplynul i status spisovatele. Spisovatel už není tím, kdo svými proslovy působí na společnost a formuje názory svých naslouchatelů. Podobně ztratila kniha na své posvátnosti. A pokud kniha přestává být vnímána jako suma vědění a v případě beletrie jako umělecké dílo, ale je zdrojem zábavy, který jen stěží konkuruje filmu, i knihovna přestala být svatostánkem, kde se kumuluje vědění. Stal se z ní sklad informací, které lze kdykoli vyexpedovat, stačí jen znát správný kód pro jejich vyhledávání.

Spisovatel tedy přestal být velkým globálním intelektuálem typu Jeana-Paula Sartra, Françoise Mauriaka či Andrého Malrauxe, dokonce už není ani velkým mlčenlivým intelektuálem Queneauova či Simonova střihu. Tento posun symbolicky vyjádřil Henri Raczymov v kritickém eseji nazvaném *La Mort du grand écrivain* (Smrt velkého spisovatele, 1994),⁷ kde ukazuje, do jaké míry je obraz současné literatury podmíněn absencí literárního proudu s výraznou tváří, jakož i absencí osobnosti spisovatele-intelektuála, k jehož názorům lze odkazovat. V tomto posunu lze rozeznat nejen změnu doby

⁶ Aude Lancelin — Elsa Vigoureux: „Le pouvoir intellectuel en France“. *Le Nouvel Observateur*, č. 2292, 9.–15. října 2008, s. 9.

⁷ Henri Raczymov: *La Mort du grand écrivain*. Paris: Stock, 1994.

související s tím, co konstatoval Jean-François Lyotard, nýbrž i určitý patologický jev, který lze u osoby spisovatele vycítit v souvislosti s literaturou. Spisovatel svou literární činností sice ukazuje, že je součástí literatury, ale k této příležitosti se přitom hlásí jen slabě a zmiňuje ji jen jakoby mimochodem. Spisovatel totiž už nevede spory o smysl literatury, nekomentuje dokonce ani vlastní dílo, natož jeho recepci. Nikoho již dnes nenapadne ptát se *Co je literatura?*, jako se kdysi ptal Jean-Paul Sartre. Tím spisovatel do značné míry přispívá k tomu, že jeho status je vnímán jako ještě nejistější. Nejistota literatury není ničím novým, hovořili o ní už Samuel Beckett, Marguerite Durasová či Maurice Blanchot. Ti z ní však vzhledem k místu, jaké v literatuře zaujímal, a díky společenskému vnímání literatury dokázali těžit. Současný autor z ní netěží, naopak, jeho situaci tato nejistota ztěžuje, protože literatura se kvůli ní stává neplnohodnotným referentem jeho tvorby. Spisovatel tak musí o to víc obhajovat své místo ve společnosti, protože nejistota způsobila, že literatura přestala být jeho oporou při obhajování vlastních literárních počinů.

Pojem literatury se tak rozplývá kdesi za konkrétními díly jako jakási abstrakce bez jasných implikací ve skutečnosti. Hovoří se nejen o „desakralizaci“ literatury, ale i o její „desymbolizaci“⁸ jako o jednom z důsledků její imploze v předchozích obdobích, kdy z ní snahy moderních avantgard udělaly hru s označujícím (*signifiant*), protože se mělo za to, že označované (*signifié* — referenční svět) je jí vzhledem k její čistě jazykové povaze nepřístupné. Literatura označujícího vychází z jednoduchého předpokladu, že totiž jazyk neodkazuje k vnější skutečnosti, a literatura tedy neodkazuje ani sama k sobě. To je to nejkrajnější vyjádření literární desymbolizace. Literatura je tak nadále určitou představou, představou o pokračování literatury, aniž je jí přiznáno jakékoli užití. Dokonce ani z hlediska nově vznikajících děl se literární instituce nezdá být nijak užitečnou.

Současná literatura se tedy nachází v paradoxní situaci. Nadále se píší a vycházejí literární díla, avšak literatura jakožto instituce už není. Nevznikají žádné nové avantgardy, žádná literární hnutí, nepíší se literární manifesty, nerodí se velké literární osobnosti, k nimž by se ostatní spisovatelé odvolávali. Proces eroze avantgard odstartoval proces eroze literární instituce. Samotný fakt, že vznikají literární díla, ještě neznamená, že lze literaturu nějakým způsobem uchopit. Od jisté chvíle literaturu totiž už nelze chápat jako něco, co se zaručuje za díla a za jejich autory. Možná právě proto tu vzniká potřeba vracet se k velkým postavám literatury, ať už to byli samotní spisovatelé, vydavatelé či kritici. Jako příklad uveďme text Jeana Échenoze *Jérôme Lindon*.⁹ Tento stostránkový text je poklonou velkému vydavateli,

⁸ Jean Bessière: *Qu'est-il arrivé aux écrivains français? D'Alain Robbe-Grillet à Jonathan Littell*. Loverval: Editions Labor, 2006, s. 12.

⁹ Jean Échenoz: *Jérôme Lindon*. Paris: Minuit, 2001.

jehož smrt byla pro celou řadu spisovatelů příležitostí k vyjádření jejich obdivu. Vystupuje tu však i celá řada dalších literárních osobností, jejichž vztah k autorovi představuje určitý druh vztahu mezi rodičem a potomkem. Samuel Beckett je tu například popisován jako velký učitel a ochránce. Několik dalších spisovatelů Échenozovy generace — Tanguy Viel, Marie NDiayová či Christian Gailly — se k osobě Samuela Becketta upínají a svá díla vydávají pod jeho záštitou. Podobně jsou doslova vzýváni i jiní velikáni literatury. Namátkou zmiňme alespoň Gustava Flauberta, o němž většina současných autorů říká, že objevení tohoto spisovatele bylo pro jejich literární počátky určující,¹⁰ a někteří dokonce hovoří o jeho zásadním vlivu na svou tvorbu. Vedle Becketta a Flauberta je to i Joseph Conrad, kterého často zmiňují Tanguy Viel i Jean Échenoz.

Velké postavy, k nimž se současná literatura upíná, patřily do nadmíru politické doby, kdy politické skupiny i dělení uvnitř společnosti byly jasně čitelné. Podobným způsobem byla čitelná i literatura a její dělení, protože pozice spisovatelů odpovídaly politicko-společenským modelům. Koncept společnosti jasně odkazoval k zřejmému a konkrétnímu společenskému uspořádání. Nejinak tomu bylo s politikou a individuálními činy. Dnes je situace jiná. V Houellebecqově *La Possibilité d'une île* (Možnost ostrova, 2005, č. 2007) je vyobrazen pravý opak toho, co kdysi umožňovalo, aby existovala velká literatura s velkými autory, právě těmi, k nimž se někteří současní tvůrci neustále odvolávají. Dnes, kdy žijeme s prázdnými rukama a kdy — podle Houellebecqa — je vidina budoucnosti nulová, protože budoucnost patří pouze jakési podivné sektě, nezbyvá nám než se uchýlovat k minulosti jednotlivců. Společnost je vyprázdněný pojem, protože individua již nepojí nic společného. Musíme tedy žít z minulosti, ta jediná může dávat současnosti určitý smysl.

Literatura a zobrazení skutečnosti

Jestliže je něco, co odlišuje literaturu současnou, tedy literaturu po roce 1980, od literatury let předchozích, pak je to bezesporu přístup ke skutečnosti. Z pohledu literární kritiky byl vztah mezi mimoliterárním světem a literaturou charakterizován jako propojení určité formy a určité myšlenky, neboť na principu této myšlenky je okolní svět zobrazován. Tak byl pojímán realismus marxistickou kritikou zosobňovanou Györgym Lukácsem a Lucienem Goldmannem. Současná literatura se na toto propojení dívá jinak. Nejenže

¹⁰ Jean Échenoz v čísle *Magazine littéraire* věnovaném Gustavu Flaubertovi doslova říká, že psaní jeho prvního románu a četba Flauberta jsou „dvě neoddělitelné události“ (*deux événements liés*). Jean Échenoz: „Flaubert m'inspire une affection absolue“. *Magazine littéraire*, č. 401, září 2001, s. 54.

se myšlenka vytratila spolu s metanarativními příběhy, ale sama možnost zobrazovat skutečnost se rozplynula v jednom z paradoxů moderní prózy. Jestliže hlavní potřebou narativní literatury, a na prvním místě románu, je sdělovat svět, tato potřeba roste s tím, jak se okolní svět vzdaluje. Potíž je v tom, že literární prostředky pro vyjádření této vzdalující se reality zpochybňují status samotné *mimesis*. Moderního autora zajímá na prvním místě otázka, jak vyprávět příběh ve chvíli, kdy se ukazuje, že vyprávět jej postaru, to znamená tak, jak jej vyprávěli velcí romanopisci devatenáctého století, je zcela nemožné. Romanopisec devatenáctého století vycházel z toho, že tento svět je poznatelný, popsateľný a uchopiteľný. Stejně tak počítal s tím, že i pro čtenáře je takto popsáný svět čitelný. Moderní vypravěč v to na rozdíl od něj věřit nemůže, neboť Einsteinova teorie relativity, bergsonismus a počátky fenomenologie rozprášily ony staré pozitivistické jistoty. Moderní vypravěč pouze tuší, že vědět nemůže. I přesto ovšem hledá okolní svět prostřednictvím fikce. Zobrazení skutečnosti není předmětem tabu, pouze způsob ztvárnění této skutečnosti je zpochybňován a moderní vypravěč nedělá nic jiného, než že tuto cestu k realitě v literatuře hledá. Koneckonců sám Robbe-Grillet přiznává, že „každý hovoří o světě tak, jak jej vidí, ale nikdo ho nevidí stejným způsobem“.¹¹ A dodává, že pokud se naše poznání světa posunulo díky vědeckému pokroku o kus dále, je nutno, aby se i naše poznávání skutečnosti prostřednictvím literatury posunulo o kus dál. A toto nové poznávání skutečnosti se posune dopředu pouze za předpokladu, že k tomu přestane používat staré opotřebované formy. Moderní román se tu chápe jako hledání nových způsobů, jak objevovat a zobrazovat skutečnost v moderním světě, přičemž tradiční románové prvky a postupy, jako postavy, příběh nebo forma a obsah, jsou označeny za přežitá pojmy.¹² Moderní román hledající cestu, jak zobrazit moderní vnímání skutečnosti, se tak stává experimentální dílnou a při takovémto chápání realistické literatury je logické, že každý spisovatel je potenciálním realistou, protože každý se v podstatě snaží zobrazovat skutečnost v souladu s určitou představou o tomto zobrazování. To umožňuje Robbe-Grilletovi, aby označil i Kafku za realistu, protože jím zobrazovaná skutečnost je alegorickým obrazem skutečného světa.¹³ Paradox spočívá v tom, že takto realisticky zobrazovaná skutečnost jen málo odpovídá zkušenosti, kterou čtenář prostřednictvím vlastních vjemů se skutečností má. Navíc tu vzniká i nový druh vypravěče, který mimo to, že popisuje věci, které vidí, především vidí věci, které si vymyslí. A pokud k tomu přidáme fakt, že tento vypravěč je nedůvěryhodný a mnohdy dokonce trpí nějakou psychickou poruchou, je pak velice těžké vidět takto

¹¹ Alain Robbe-Grillet: „Du réalisme à la réalité“. In: týž: *Pour un nouveau roman*, cit. dílo, s. 136. Citujeme z francouzského vydání.

¹² Tamtéž, s. 25an.

¹³ Srov. tamtéž, s. 141.

zobrazovaný svět jako odraz skutečnosti. Tento vývoj v rámci *mimesis*, kdy tradiční způsob zobrazování světa ustupuje do pozadí nebo je rovnou odvržen jako neadekvátní, neboť nebere v potaz subjekt pozorování — v případě románu vypravěče —, nepochybně souvisí s epistemologickým přerovem vzešlým ze zpochybnění starého euklidovského pořádku teorií relativity.

Realismus chápaný jako zobrazování skutečnosti ve fikci se stal jednou z hlavních konvencí románu: „[...] ve jménu realismu chtěla každá nová literární škola skolit tu předchozí. [...] Realismus se zdá být pro spisovatele stejně rozšířenou věcí jako ‚zdravý rozum‘ podle Descartesa.“¹⁴ Je tomu tak proto, že účelem realismu je vyhovovat skutečnosti, za jejíž součást se autor sám považuje a o níž má potřebu referovat. Ovšem jak řekl Robbe-Grillet: „Skutečnost je vždy nejednoznačná, nejistá, nestálá, záhadná a bez ustání protkávaná rozpory a narušovaná. Jedním slovem je ‚nepochopitelná‘. A bezpochyby je také nepřijatelná. Hlavním úkolem realismu je naproti tomu učinit ji takovou, aby byla přijatelná.“¹⁵ Pokud je tedy úkolem realismu vyhovovat skutečnosti, jde o něco jiného než v případě balzakovského chápání, pro něž byl realismus doktrínou zobrazující skutečnost pomocí společenského diskurzu či ideologie a skutečnosti dával určitou formu. Pro autory „nového románu“ byl realismus snahou znovu objevovat a utvářet skutečnost, ať to bylo pomocí detailního popisu něčeho zdánlivě naprosto bezvýznamného v případě Robbe-Grilleta, anebo prostřednictvím podrobné studie konverzací a subkonverzací, které subjekt vede sám se sebou nebo s jiným subjektem, jak to praktikovala Nathalie Sarrautová. Robbe-Grillet tedy dospívá k názoru, že moderní literatura již o skutečnosti nepíše, ale sama ji utváří. Avšak ve chvíli, kdy se z realismu stává pouhé konstatování toho, co tu je, a kdy oko pozorovatele jen přejíždí po povrchu viditelného, o němž se již nedají vést spory, stává se z realismu nástroj derealizace skutečnosti. Místo aby nás ke skutečnosti přibližoval svým ostrým záběrem na detail, zcela paradoxně nás od ní vzdaluje, neboť se vytrácí globální pohled dávající zobrazované skutečnosti širší rámec. Navíc nově utvářená realita je ryze fikční, a nemusí tedy nutně odpovídat skutečnosti. Ba co víc, fakt, že odpovídá skutečnosti, je tu vnímán jako něco, co jí je ke škodě, protože veškerá snaha o kopírování skutečnosti je překonanou iluzí. Skutečnost se nejen z pohledu strukturální teorie literatury, ale i z pohledu samotné moderní literatury stala slovem nepřístupnou.

Oproti tomu literatura, která již nevěří moderním metanarativním příběhům, má ke skutečnosti a jejímu zobrazování v literatuře zcela jiný přístup. Nejenže se o způsobu ztvárnění okolního světa nevedou pře mezi různými

¹⁴ Alain Robbe-Grillet: *Pour un nouveau roman*, cit. dílo, s. 135.

¹⁵ Týž. „Pour un nouveau cinéma“ (1982). In: týž: *Le Voyageur*. Paris: Christain Bourgeois, 2001, s. 187. Citováno Tiphaine Samoyaultovou: „Un réalisme lyrique est-il possible?“. In: Bruno Blanckeman — Jean-Christophe Millois (eds.): *Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*. Paris: Prétexte, 2004, s. 80.

literárními skupinami a proudy, jak tomu bylo u moderních avantgard ještě v šedesátých letech minulého století, ale samotné reflexe o přístupu ke skutečnosti z teoretických úvah samotných autorů vymizely. To ovšem neznamená, že problematika *mimesis* je opomíjena. Spisovatelé pouze přestali mít potřebu vést teoretické diskurzy o tom, co je to literatura, co je jejím úkolem či jak má přistupovat k realitě, z níž literatura nadále čerpá. Tento posun je důsledkem obecného jevu, kdy i literatura pojala nedůvěru vůči ideologiím, a tedy i vůči úvahám o funkci a úkolech literatury v podobě manifestů a komentářů, jak jsme tomu byli zvyklí u avantgard. I současná literatura o zobrazování okolní skutečnosti nadále uvažuje, avšak reflexe již nemá formu teoretického pojednání, ale tvoří nedílnou součást samotného díla. Současný román tedy nezobrazuje jen okolní svět, ale navíc o možnostech odrážení okolní reality uvažuje, čímž nabývá dalšího, kritického rozměru.

Mezi nejzajímavější a literární kritikou nejdiskutovanější knihy nepochybně i nadále patří ty, které pojednávají o světě, o jeho poruchách a nemocech a především se pak snaží hledat jejich příčiny. Současný román tak nepolemizuje s moderní představou o nemožnosti zobrazování skutečnosti v literatuře, protože považuje tuto skutečnost za slovem nesdělitelnou. Netrápí jej dokonce ani otázka hranice mezi fikcí a skutečností, protože skutečnost považuje za součást fikce a fikci za součást skutečnosti. Přístup současného romanopisce k této problematice by se dal charakterizovat jako postoj člověka, kterému nevadí, že to, o čem hovoří, neodpovídá tomu, co vidí ostatní, protože to, co vidí ostatní, nejspíš neodpovídá tomu, co skutečně je. A jestliže skutečnost je něco těkavého, co našemu vnímání neustále uniká, bylo by směšné se pít o to, zda je ten či onen postup vhodnější pro její věrné zachycení. V tomto bodě se současný romanopisec dostatečně poučil z poznatků svých moderních předchůdců. Na druhé straně tu je však okolní svět, bez nějž by nebylo literatury. Současná literatura se tak snaží co nejvíce přiblížit k vnější stěně světa bez toho, aby ji vůbec napadlo se pouštět do snah o její věrné zachycení.

Philippe Forest tento dvojí vztah mezi skutečností a literaturou charakterizuje pomocí rozlišení mezi skutečným (*réel*) a skutečností (*réalité*). Zatímco první pojem označuje to, co možná opravdu je, ale neustále nám uniká a k čemu text románu tíhne, skutečnost (*la réalité*) je to, co vidíme a co nám může literatura zprostředkovat, protože tuto představu o skutečnosti sama utváří a v podstatě jí nahrazuje skutečno. Skutečnost je zdání, které naivně zaměňujeme s nedotknutelným objektivním stavem světa. Je to také svého druhu špatný román, který se vkrádá na místo pocitu, že existujeme.

Jinými slovy „skutečnost“, to jsou romány, které nás poučují o tom, čím může [naše existence] být, to ony dávají tvar tomu, co je pro naše oči pravděpodobné, a blíže určují stereotypní role, které budeme moci sehrát

a přitom se domnívat, že je žijeme. To ony dávají dohromady zaměnitelné zápletky, o nichž si budeme iluzivně myslet, že představují tok našeho nejtajnějšího příběhu, kterému se nic jiného nepodobá.¹⁶

Jestliže realistickému románu, stejně jako románu modernímu nešlo o nic jiného než o co největší přiblížení ke skutečnu, o němž však oba dobře věděly, že je nepřístupné, a nakonec vždy stejně skončily u vytváření skutečnosti jakožto iluze o skutečnu, současný román se o nic podobného nesnaží a otevřeně přiznává, že jemu jde o skutečnost, neboť není tak naivní, aby si myslel, že se mu podaří ke skutečnu být jen přiblížit.

V současné době tolik skloňovaný návrat ke skutečnu (*le retour au réel*) je z tohoto hlediska klamný, poněvadž vychází z definice skutečnosti (*réalité*), a nikoli skutečna (*réel*). A vzhledem k tomu, že tato skutečnost (*réalité*) si žije svým životem představy, jež nemusí nutně odpovídat skutečnu (*réel*), je určitou nástrahou. Navíc hovoří-li se o „návratu“, znamená to, že se k něčemu vracíme, přesněji řečeno, že se tu obnovuje realismus takový, jaký jej znalo devatenácté století. Ale to je velký omyl, neboť jednak nelze dvakrát vstoupit do téže řeky, jednak současný „realismus“ rozhodně nemá stejné ambice a cíle jako sociologický román v Balzakově podání. To znamená, že rozhodně nechce být ani Saint-Réalovým, potažmo Stendhalovým zrcadlem, s nímž se romanopisec prochází podél cesty, ani nemá snahu být vědeckou metodou, jak pojmut a studovat společenské jevy, od čehož tu je koneckonců sociologie. Takový postoj současné románové literatury — rozumějme literatury od počátku osmdesátých let dvacátého století po dnešek — znamená nutnost mít neustále na paměti dvě věci: vzhledem k tomu, že návrat k románu nepoznamenanému moderními zpochybněními, jež do jisté míry neprodyšně uzavřely cestu mezi slovem a jeho referentem, mezi jazykem a skutečnem, není možný. Přesto je zde silně cítit potřeba rehabilitovat základní parametry této „před-moderní“ románové literatury, protože jediné ty jsou s to navrátit románu schopnost propojovat slovo a skutečnost ve čtenářově představivosti. Avšak zároveň k nim nelze přistoupit bez uvědomování si nástrah v podobě ideologických a estetických konvencí a kódů klamavého realismu. Proto se při zobrazování skutečnosti současná literatura řídí potřebou kriticky zkoumat dobu a kontext, v jehož rámci vzniká, a přitom cítí neutuchající potřebu rovněž kriticky zvažovat vlastní formu a funkci. A vzhledem k tomu, že není hluchá ani k novým vědeckým poznatkům, ani ke společenským procesům, jež hýbou světem, stává se z ní místo, kde jsou tyto poznatky a problémy nahlíženy a konfrontovány s jinými formami vědění. Vyprávěcí akt, stejně jako doba, do níž je zasazen, jsou jak subjektem, tak objektem zkoumání.

¹⁶ Philippe Forest: *Le Roman, le réel. Un roman est-il encore possible?* Nantes: Pleins Feux, 1999, s. 25.

Literatura a subjekt

Moderní způsob, který je spíše simulací skutečnosti než jejím zobrazováním, je důsledkem vývoje chápání jedince. Ten už není entitou, která pozoruje okolní svět, popisuje jej a přemítá o něm, tak jak to činil Jean-Jacques Rousseau ve svých *Confessions* (Vyznání, 1771–1788, č. 1910–1911, 1978). Moderní subjektivita ve fikci totiž není totéž co subjektivita mluvčího, neboť vstupuje do hry jako rozměr entity, která vypráví příběh. V moderní literatuře už subjektivita nemá podobu důvěrného sdělení, které přichází z nitra určitého „já“. Nová společenská a historická role, kterou je obdařen jedinec chápáný jako individualita, se v moderní literatuře odrazila jako potřeba přizpůsobit jí samotnou formu vyprávění. Vzhledem k tomu, že i vyprávěcí akt je dílem určité entity — vypravěče, jehož moderní literatura mnohem více obdařuje lidským rozměrem, i tento akt pak musí nést rysy subjektivity. Základní posun mezi tradičním a moderním vypravěčem spočívá v tom, že ten moderní přebírá charakteristické rysy moderního individua konfrontovaného s těkavostí vlastních bezprostředních zkušeností a zejména rozpory mezi nimi. Promluva moderního individua, a tedy i vypravěče, je zákonitě nesouvislá a fragmentární a mnohdy si protiřečí. Moderní literatura tak objevila nový způsob vyprávění v podobě „toků vědomí“ (*stream of consciousness*), přičemž by ovšem bylo chybou jej chápat jako ještě rafinovanější způsob psychologické observace nebo jej považovat za odraz pokročilého zkosnatění buržoazních konvencí, či dokonce za odraz odlidštění moderní industrializované a městské společnosti. Nemá samozřejmě smysl vést debaty o tom, zda výše zmíněné faktory přispěly či nepřispěly k posunu v chápání vyprávěcího vědomí, protože vliv procesů hýbajících okolním světem na způsob jeho zobrazení v umění je vždy více či méně patrný. Jisté je pouze to, že proces subjektivizace vyprávěcích postupů v sobě na prvním místě obráží posun v chápání individua jako autonomní a na společnosti nezávislé bytosti. Moderní člověk, který byl seznán ontologicky svobodným, již nemohl déle figurovat ani v literatuře jako osoba, jejíž bytí a činy jsou pod spisovatelskou kuratelou, neboli jejíž život ovládá spisovatelova pravá ruka mající podobu vypravěčského demiurga, který nejenže ví vše o postavě, ale dokonce může s jistotou říci, co se s ní bude dále dít. Literární postava ani vypravěč nemohli uniknout novému nahlížení na moderní subjekt v jeho nerozhodnosti, roztržitésti a nestálosti. Tyto vlastnosti se přirozeně projevíly jako nové vlastnosti lidské existence, ale především jako nové estetické hodnoty odrážející lidskou svobodu a individualitu.¹⁷

Moderní román tedy prohlubuje proces subjektivizace literární postavy a vypravěče v tom smyslu, že tyto dva základní články každého vyprávění

¹⁷ Srov. Michel Zérafra: *La Révolution romanesque*. Paris: U.G.E., řada 10/18, 1972, 2. kapitola.

postupně ztrácejí všechny kontury, kterými je obdařil tradiční román. Jejich základní identitární složky včetně jména a mnohdy i pohlaví se vytrácejí. Z postavy se stává pouhý „svazek samovolných reakcí“:

To je důvod, proč je dnes postava pouze odrazem sama sebe. Jedině proti své vůli ji romanopisec opatřuje vším tím, co z ní může udělat postavu snadno rozpoznatelnou: fyzickým vzhledem, gesty, činy, vjemy, obvyklými pocity. To vše už bylo dávno prostudováno a poznáno, a postavu tak lacině obdařuje vzhledem živé osoby a čtenáři dává pohodlný nástroj pro její pochopení. Dokonce i jméno, kterým je nezbytně nutné ji vybavit, je pro romanopisce zátěží. Gide se u svých postav vyhýbá příjmením, která by mohla postavu snadno zasadit do prostředí, jež by se příliš podobalo tomu, z něž vzešel čtenář, a raději dává svým postavám málo obvyklá jména. Kafkův hrdina má místo jména jen iniciálu samotného Kafky. Joyce svého mnohotvárného hrdinu v románu *Finnegans Wake* označuje iniciálami H.C.E., které skýtají mnohé interpretace.¹⁸

Moderní romanopisec si také uvědomuje, že neosobní tón vyprávění, který tak dobře vyhovoval potřebám balzakovského románu usilujícího o zdání objektivitu, se už nehodí pro popis komplexní a zúžené situace, již se snaží reprodukovat. Zároveň se pro něj stalo nutností ukázat, jak rozporuplnými pocity žije moderní individualita a jak složité jsou protkána vlákna jejího psychického života, protože se moderní spisovatel dopracovává k tomu, že hovoří sám o sobě.¹⁹ Moderní doba tak rozložila a odvrhla veškeré konvence, které literatuře utvářely prostor nejen pro bádání o lidské společnosti, ale i pro pochopení světa. Přístup ke světu pomocí literatury byl rozostřen a zproblematizován tím, jak si moderní romanopisec postupně uvědomoval, že pohled, který takto sděluje, je fatálně subjektivní, stejně jako pohled vědce, který je omezený pouze tím, co v určitém čase a určitém prostředí bezprostředně vidí, a že tento pohled je velice relativní. Vliv fenomenologie je zde stejně patrný jako v jiných oblastech lidského poznání. Možná právě proto dospívá další z představitelů francouzského moderního románu Michel Butor k závěru, že román je „polem působnosti fenomenologie par excellence, prostorem pro studium, jakým způsobem se nám vyjevuje, anebo může vyjevovat skutečnost. Proto je také vyprávění zároveň laboratoří vyprávění.“²⁰ Tím se ovšem dostal subjekt z pozice, kde byl předmětem pozorování (vyprávění), do pozice, kde představuje způsob pozorování

¹⁸ Nathalie Sarraute: *L'Ère du soupçon. Essais sur le roman*. Paris: Gallimard, 1956, s. 88–89. Český vyšlo jako *Věk podezírání*. Praha: Odeon, 1967. Citujeme z fr. originálu.

¹⁹ Srov. tamtéž, s. 84.

²⁰ Michel Butor: „Le roman comme recherche“. In: týž: *Répertoire*. Paris: Minit, 1960, s. 8. Český vyšlo jako *Repertoár*. Praha: Odeon, 1969. Citujeme z fr. originálu.

(vyprávění). Moderní literatura se tak propracovala k tázání po své identitě a ve chvíli, kdy tento subjekt sám sebe zpochybňuje, poněvadž si uvědomuje, do jaké míry je jeho existence nestálá, neuspořádaná, i to, jak často si jeho činy protiřečí, ani román, který je odrazem takového vnímání světa, nemůže nadále setrvat v noetickém ani ontickém pohodlí vševědouceho vypravěče, který se snaží utvořit ucelený a uspořádaný obraz skutečnosti. Zpochybňuje se tu základ západoevropské narativní literatury *mimesis*, protože román se již nespokojuje s prostředky, jaké mu tu zanechal tradiční román, potažmo realismus, ale hledá nové literární prostředky pro to, aby vyjádřil, do jaké míry je realita subjektivní.

Současná literatura má ovšem k otázce subjektu jiný postoj. Moderní román padesátých až sedmdesátých let dvacátého století se snažil zbavit literaturu kódů a konvencí, jež v jeho očích dělaly z literatury zkornatělou matérii neschopnou zobrazovat okolní svět jinak než v podobě iluze o skutečnosti a subjektivitě. Z epistemologického hlediska — v souladu se strukturalistickými poznatky a závěry — tak literatura položila nepřekonatelnou překážku mezi slovo a jeho referent, tedy mezi jazyk a jím označované skutečno. Skutečnost a stejně subjekt se staly podezřelými položkami v literárním pojmosloví. Současná literatura, jež také vzešla z tohoto moderního podezřívavého přístupu, se však k otázce subjektu a jeho literárního ztvárnění již nestaví odmítavě, ale naopak se pokouší jej znovu reflektovat, aniž však pomíjí zpochybnění, jimiž si v rámci moderní literatury prošel. Románová literatura se počínaje osmdesátými léty opět pokouší zobrazovat skutečnost i subjekt v jejich základním rámci, aby je mohla kriticky zkoumat a hledat nové možnosti pro jejich nové zobrazení. To znamená, že si klade otázku, jak zobrazit subjekt a přitom neupadnout do psychologizujících schémat literatury devatenáctého století nebo jej „nerozpustit“ ve strukturálních zákonitostech vyprávěcího aktu.

Po období, kdy byl subjekt nahlížen pouze jako subjektivita vyprávěcí perspektivy, a nikoli jako lidská entita vyprávějící o sobě samé, přichází jistá změna v nahlížení na tuto dlouho záměrně do pozadí odsouvanou otázku. Jako první signál, který znamenal jistý průlom, lze považovat texty z pera předních teoretiků strukturalismu a autorů „nového románu“, kteří si v průběhu sedmdesátých let dvacátého století začínají uvědomovat limity formalistního myšlení a implozivní literatury, a proto se „otevírají“ sami sobě a subjektivnímu literárnímu módu. Jak již bylo řečeno výše, od roku 1980 se autoři jako Roland Barthes, Michel Leiris, Philippe Sollers, Alain Robbe-Grillet, Marguerite Durasová či Claude Simon a další začínají zabývat autobiografickou literaturou a začínají psát o sobě texty, které jsou směsí autobiografie, fikce i teorie. Nově pojatý subjekt hovořící o sobě přirozeně je dalek iluzorní linearitě a jistotám rousseauovského „já“, které „vykládá“ svět ze svého pohledu. Nové literární „já“ je mnohem nejistější a především kritičtější samo k sobě

než jeho preromantická předloha. Autobiografická literatura by se nejspíš nikdy nestala součástí románové literatury, kdyby se nezrodil nový útvar mísící autobiografické prvky s čirou fikcí. Tato hybridní forma, která si z románem půjčuje jeho vyprávěcí strategie, aby mohla subjekt lépe nahlédnout z různých stran a v různých polohách, umožnila to, že subjekt je v literatuře od této chvíle vnímán v souladu s lacanovskou terminologií jako „fikční linie“.

Kromě tohoto nového pohledu na subjekt přináší autofikční literatura i nové poznatky o dílech a pohledech na díla sama, a to prizmatem autorů samotných. Vedle již dříve zmiňovaného Alaina Robbe-Grilleta, který v *Zrcadle, které se vrací* otevřeně tvrdí, že ve všech svých předchozích dílech nemluvil o ničem jiném než o sobě, vychází v roce 1975 již zmiňované *W aneb vzpomínka z dětství* Georgese Pereka a roku 1989 *L'Acacia* (Akácie, 1989) Clauda Simona. Oba texty mají jedno společné — na základě vzpomínek autorů, popřípadě nového pohledu na ně, nutí k novému čtení jejich předchozího díla, kde již tehdy takto nově odhalený subjekt v méně explicitní podobě sám sebe hledal. Společným jmenovatelem těchto textů je hledání a nejistota subjektu samotného, neboť „věk podezírání“ vrhl na průzračnost, s níž byl subjekt zachycován literaturou až do doby Andrého Gida a surrealismu,²¹ značně kritický pohled. Podobně i nové sociologické, psychologické či biologické poznatky o člověku přirozeně zkalily průzračnost pohledu, s nímž ještě na začátku dvacátého století bylo možno k otázkám subjektu přistupovat. Tyto a nepochybně i celá řada dalších faktorů způsobily, že vědomí subjektu již nelze vnímat jako zřejmý, soudržný a slovy popsateľný celek, ale spíše jako neuspořádanou skupinu nejrůznějších zauzlení v podobě vnitřních napětí, frustrací, tužeb, nesplněných přání a nenaplněných ambicí, komunikačních lapsů a jiných mnohdy proti sobě jdoucích proudění uvnitř osobnosti, jež nelze snadno pojmenovat, natožpak hledat jejich příčiny.

Celá řada současných francouzských autorů se však pokouší tyto uzly pozvolna rozmatávat a hledat začátky zauzlených „nití“.²² Tajemná zákoutí osobnosti jsou vynášena na světlo pomocí dialogu s určitou oblastí, v níž se autor pokouší tyto začátky nalézt. Serge Doubrovsky dospívá k odhalení kořenů osobního zla v psychoanalýze, Annie Ernauxová se zase pohroužila do dialogu s vlastní minulostí a svými předky (*La Place* [Místo, 1984, č. 1995], *Une femme* [Obyčejná žena, 1989, č. 1995]), který umocňují autorčina sociologická pozorování moderního světa vydávaná v takřka syrové podobě

²¹ Za poslední velký záchvěv literatury o subjektu líčeného z pohledu obdařeného pozitivistickou jistotou lze nepochybně považovat „kult já“ (*culte du moi*), jehož autorem je Maurice Barrès. Stejně tak psychologicko-analytické texty z pera Paula Bourgeta jako *Le Disciple* (Žák) jsou důkazem introspektivní literatury, která na subjekt pohlíží s neochvějnou jistotou v hlase a rozebírá temná zákoutí onoho já s vědeckou erudiicí.

²² Jako rozplétání „nití“ lze rovněž interpretovat i název románu vynálezce žánrové kategorie „autofikce“ Serge Doubrovského *Fils* (Paris: Galilée, 1977), kde se autor jazykově hravým způsobem a zároveň ve značně ironickém tónu vypořádává s psychoanalýzou a jejím ovládnutím subjektu.

formou „plochého psaní“ (*écriture plate*). V *Journal du dehors* (Deník zvenku, 1993) definuje autorka svůj literární postup: „Nejde o reportáž ani o sociologický průzkum města, nýbrž o pokus dostat se co nejlíže skutečnosti určité doby — oné modernity, již dává nové město ostře pocítit, aniž by však bylo možno ji definovat — napříč sbírkou momentek kolektivního života v každodennosti.“²³ Podobně se vyprávějící subjekt v románech Jeana Rouauda pouští do dialogu s minulostí a jejími temnými kapitolami, umlčenými svědky a nevyřčenými skutečnostmi, které doba přišedší bezprostředně po nich potlačila, pokud je rovnou neuvrhla v zapomnění. Tyto temné dimenze minulosti se nyní vynořují v novém světle, a dávají tak určitou naději na osvětlení záhadných „zauzlení“ naší současnosti. Podobně lze pozorovat snahu o ukotvení nestálého a vykořeněného subjektu u Houellebecqových protagonistů, kteří hledají cestu současnou těkavou realitou a pod slupkou kontroverzních postojů a aktivit jen podtrhují vlastní potřebu nalézt nejen kořeny vlastního zmatku, ale i ona „zauzlení“ naší doby, která způsobila, že subjekt se v ní cítí osamocený a naprosto ztracený.

Přístupů k problematice subjektu je celá řada a naším cílem není je na tomto místě všechny popsat. Na druhou stranu je ovšem důležité poznamenat, že současná románová produkce se vůči této otázce ukazuje jako nadmíru pozorná. Jestliže se moderní literatura dívala na subjekt z naratologického hlediska jako na problém způsobu či spíše způsobů ztvárnění vyprávěcího aktu v rámci jednoho textu, současná literatura se k subjektu staví spíše jako k problematice individua jako celku, z čehož samozřejmě vyplývají i jisté důsledky pro způsob jeho ztvárnění. Zásadní rozdíl je ovšem v tom, že jestliže moderní literatura chtěla zbavovat a zbavovala subjekt jeho identity — vzpomeňme si na Nathalii Sarrautovou a její postavy identifikované pouhou iniciálou —, současná literatura se naopak pokouší tuto identitu znovu hledat. Jako jeden z hlavních projevů tohoto hledání je fakt, že subjekt znovu nachází své základní identitární, byť čistě fikční parametry jako jméno, společenský status (F. Bon, M. Houellebecq), prostorové zařazení v podobě prostředí, kde žije a které v textu odráží (A. Ernauxová, B. Duteurtre, J. Échenoz), a mnohdy i vlastní minulost (A. Ernauxová, J. Rouaud). Na rozdíl od moderní literatury se tedy současný román nespokojuje s formálním ztvárněním problematického vědomí, jež našlo svůj výraz ve vnitřním monologu zbavujícím je potřeby hledat příčiny tohoto stavu, ale naopak se je pokouší vynést na světlo a podívat se na ně zvnějšku, jakkoli psaní formou *proudu vědomí* (*stream of consciousness*) zůstává pro celou řadu současných autorů nadále jistým inspiračním zdrojem.

V porovnání s moderním románem je pro současný román charakteristická ještě jedna změna. Tou je, jak konstatuje Dominique Viart, způsob

²³ Annie Ernaux: *Journal du dehors*. Paris: Gallimard, 1993, s. 8.

nahlížení na subjektivitu: jestliže moderní literatura chápala subjektivitu především jako problém vyprávění, současný román ji vidí spíše jako formu sociologické sondáže.²⁴ Proto se také současný subjekt tolik zajímá o atributy vrcholně moderní doby — Gilles Lipovetsky by řekl „hypermoderní“ —, na nichž mu ulpívají zraky. Échenozovu, Rouaudovu ani Duteurtrovu vypravěči, natožpak vypravěčce Annie Ernauxové, neunikne jediný detail vypovídající o naší hypermoderní současnosti, popřípadě moderní minulosti. A třebaže se takový detail může zdát na první pohled naprosto zanedbatelný, ve své bezvýznamnosti se ukazuje jako nesmírně bohatý na významy. Stejně tak se ukazuje, že bezcenné předměty, jež obvykle končí na smetišti, jsou nabitý významem, jenž je v nich zakonzervován a vypovídá mnohé o tom, co bylo, ale i o tom, co je a možná i bude. Takovým typickým předmětem je fotografie, neboť z ní vyrůstá kus přítomnosti subjektu, který ji kdysi našel a v době vyprávění se k ní vrací. V takových předmětech se nejlépe obtiskla stopa doby, protože tato stopa vznikla bezděky a bez záměru zůstat tu pro budoucí pokolení, přičemž však funguje jako vodítko při hledání interpretačního klíče k minulosti a především na cestě k pochopení naší současnosti. Jak ukazují romány Jeana Rouauda či Annie Ernauxové, dokumenty jsou nejen zdrojem informací, ale i živnou půdou, z níž vyrůstá sám příběh.

Podobně se jeví i nový přístup ke slovu. K němu současní autoři přistupují prostřednictvím subjektu jako ke všem ostatním dokumentům vypovídajícím o našem současném či minulém skutečnu. Slovo, které se zde může jevit jako stylisticky neobratný fragment řeči, ale i jako otřepaná fráze vytržená ze zapomenutého rozhovoru, podává svědectví o různých stavech subjektu, jenž se vrací k dříve vyřčenému, aby mohl pochopit to, co je nyní. Současný román je pozorný ke slovům, ať už jde o slova druhého nebo o slova, která ulpěla v paměti a nyní vyplouvají na povrch, vypovídala o minulém či současném, popřípadě napomáhala je pochopit. Tento jev je typický u Jeana Rouauda: autor restituuje slova vyřčená kdysi v minulosti, jichž mnohdy ani sám nemohl být svědkem a která mají v jeho románech stejný status jako jiné cenné archiválie, jež vynáší na světlo, oprašuje a interpretuje ve světle našeho teď a tady. François Bon se zase prostřednictvím rezonance slov vyslovených určitým subjektem v rámci dílny tvůrčího psaní propracovává ke skrytým a temným významům, k nimž by při běžné konverzaci nejspíš nedošel. Tato slova, o nichž by se na první pohled dalo říci, že naprosto postrádají smysl, jsou nezbytným klíčem k pochopení druhého subjektu, ovšem pouze za předpokladu, že budou zachycena a bude jim dáno patřičně zaznít.

24 Dominique Viart: „Ecrire avec le soupçon“. In: Michel Braudeau — Lakis Proguidis — Jean-Pierre Salgas — týž: *Le roman français contemporain*. Paris: ADPF, 2002, s. 142.

Ovšem jestliže je tu řeč o tom, co tvoří obsah románů zpřítomňujících subjekt v jeho různých dimenzích, nesmí se zapomínat ani na fakt, že ono zpřítomnění je umožněno také díky způsobu ztvárnění, to si je nadmíru vědomo trhlin, které zabraňují v zevrubném náhledu na subjekt jednoduše proto, že se pro jisté skutečnosti nedostává slov a že o jeho zauzleních lze hovořit pouze pomocí nepřímých náznaků a nepřítomných slov. Subjekt se tak v současné literatuře zhmotňuje ve tvůrčím procesu samotného psaní, stejně tak tato literatura vzniká a existuje ve formě právě probíhajícího procesu, který si teprve hledá cestu. Ba co víc, o této cestě kriticky a otevřeně uvažuje.