

Kyloušek, Petr

Čtyři z husarů

In: Kyloušek, Petr. *Literární hnutí husarů ve Francii po roce 1945*. Vyd. 1.
Brno: Masarykova univerzita, 2002, pp. 217-288

ISBN 8021029919

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123297>

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.

VI. Čtyři z husarů

Pojednat o husarech znamená nejen vysledovat, co je spojuje, ale také čím se navzájem liší. Výrazná individuálnost, důraz na osobitost vlastního literárního stylu patří do husarské poetiky neméně než znaky společné. Opakované odmítání společného názvu „husaři“ je ze strany husarů stejně tak příznačné jako jejich spolupráce, vzájemná podpora a pocit sounáležitosti.

Jestliže se předchozí kapitoly zaměřovaly převážně na shody a podobnosti, je nyní třeba pro úplnost celkového obrazu doplnit odlišnosti v „husarství“ jednotlivých autorů. Každý z nich vtiskl husarské poetice jinou podobu. Každý z nich se jinak a v rozdílné míře účastnil společných cílů a také každý nakonec svou tvorbou přesáhl rámec hnutí. Avšak i to je pro literární proud husarů příznačné.

Naše omezení na čtyři dominantní postavy celého hnutí – Blondina, Déona, Laurenta a Nimiera – je navzdory jisté arbitrérnosti přece jen dáno významem těchto spisovatelů. Necht' jsou následující stránky považovány za pokus, jak uceleně představit některé tvůrčí aspekty jejich osobností. Abecední pořadí pak budiž vyjádřením právě tohoto přístupu, v němž spisovatel do jisté míry převažuje nad literárním hnutím a jeho tvorba nad vřazením do dobového kontextu.

Antoine Blondin

Stejně jako Michel Déon nepatří Antoine Blondin k organizátorům hnutí, i když byl vždy považován za jeho nedílnou součást a na seznamu jeho jméno takřka vždy figuruje hned vedle Jacquese Laurenta nebo Rogera Nimiera. V časopisech husarů se také nikdy neangažuje naplno, jeho spolupráce nemá nikdy trvalou povahu, ale ani nikdy zcela nekončí. Zdá se, že mu vyhovuje úloha volného spolupracovníka, účastníka bez stálých závazků, přispěvatele bez pevných povinností. Je to rys, jež na úvod svého článku o Blondinovi s humorem sobě vlastním vyzvedá Marcel Aymé: z fiktivního rozhovoru s ředitelem nejmenovaného časopisu se zde čtenář dozvídá, že Blondin byl v redakci spatřen naposledy před třemi dny, že k jeho pravidelnému odchytu jsou určeni čtyři nejsilnější redaktoři, a když se jim ho podaří ulovit a v redakci udržet pod zámek alespoň dva dny, pak teprve lze z Blondina vymámit sérii článků pro časopis a možná i další stránky nového románu. Jinak že je Blondin přelétavý, žije střídavě na několika adresách, kde se nepředvídaně zjevuje a zase mizí.¹

¹ Marcel Aymé, „Antoine Blondin“, *L'Avant-Scène*, č. 227, 15. 9. 1960, str. 7.

Nadsázka jen zesiluje, co v Blondinovi hluboce tkví a co tvoří součást jak jeho povahy, tak jisté sebestylizace. Postřehy Blondinových souputníků tento dojem jen dokreslují. Nejčastěji se objevují slova jako „rošřáctví“ („*drôlerie*“), „lehkost“ a „lehkomyslnost“ („*légèreté*“), ale i „plachost“ a „ostych“ („*pudeur*“). Michel Déon pak navozuje obraz „nočního ptáka“ („*oiseau de nuit*“) a tuláka po nocích.² K tomu je nutno si přimyslet Blondinovu útlou, protáhlou postavu, zdůrazněnou úzkými kalhotami, jeho anorexií a také koktavost, trvalý následek válečného pobytu v Německu. Na druhé straně si Antoine Blondin – podobně jako Jacques Laurent – uchoval i dlouho po třicítce svůj chlapecký výzor, který ladil s jeho zápletem pro sport, spontánní družností a potřebou přátelství.

Tak jako u ostatních husarů, je i u Antoina Blondina obtížné přesně odlišit, co náleží k čistě osobním rysům a co je záležitostí společenské a literární sebestylizace. Uvedené osobnostní rysy se nejen promítají do spisovatelovy tvorby, ale také spoluurčují podobu Blondinova husarství a způsob, jakým se do literárního proudu zapojoval. Blondinova zvláštnost kupříkladu spočívá v tom, že i když nepatřil mezi vůdčí postavy, přesto stál téměř vždy jakoby uprostřed dění, a to právě svou družností a sociabilitou. Byl to skutečný přítel, lze-li to tak vyjádřit, jak Michela Déona a Rogera Nimiera, tak Andrého Fraigneaua, Klébéra Haedense, Jacquese Laurenta i Marcela Aymého. Přítel často nespolehlivý, pravda, zato věrný. Jen máloco předčí vroucnost slov, jež Blondin věnuje vzpomínce Rogera Nimiera či Marcela Aymého.³ Přátelé to Blondinovi srdečně oplácejí. Blondin měl přitom pověst člověka až bezstarostně zapomnětlivého, „bez záruky“. I když jistá část takové pověsti padá na vrub Blondinově sebestylizaci a snaze odlišit se, přesto není nepodložená. Blondinovi známí tuto nespolehlivost nejen velkoryse přehlížejí, ale považují ji za součást přítelova génia, v nějž věří. Autorovo věnování v úvodu *Záškolácké Evropy* (*L'Europe buissonnière*) nelze brát jen za výraz zdvořilosti a snahy zdědit se. Nebyť Brigneauova popudu a Déonova vytrvalého dohledu, pod nímž román vznikl, mohly možná osudy této knihy zůstat dosud vepsány jen ve hvězdách.⁴

² Viz například Roger Nimier, „Antoine Blondin“, *Journées de lecture*, str. 73 sqq.; Michel Déon, „Antoine Blondin mon ami...“, *Livres de France*, č. 5, květen 1963, str. 5 sqq.; Kléber Haedens, „Antoine Blondin dans les marges du monde“, *Livres de France*, č. 5, květen 1963, str. 2 sqq.

³ Viz například Antoine Blondin, „Roger Nimier me manque“, *Accent grave*, č. 7–8, únor 1964, str. 30–35; Antoine Blondin, *Monsieur Jadis*, str. 74, 99 sqq., 118 sqq., 137 sqq., 166 sqq., 185 sqq., 189 sqq.

⁴ Text dedikace: „Tuto knihu jsem napsal v naději, že potěším své přátele. Chci k nim připojit jméno Juliána Guerneka (bez něhož bych knihu nikdy nezačal psát) a Michela Déona (bez něhož bych ji nikdy nedokončil). Věnuji ji Andrému FRAIGNEAUVI na důkaz hlubokého obdivu.“ („*J'ai écrit ce livre dans l'espoir de faire plaisir à mes amis. Je veux y associer le nom de Julien Guernec (sans qui je ne l'aurais jamais commencé) et celui de Michel Déon (sans qui je ne l'aurais jamais terminé). Je le dédie à André FRAIGNEAU en gage de profonde admiration.*“) Upřesněme, že Julien Guernec je pseudonym Françoise Brigneaua.

Lehkomyslná odtažitost charakterizuje Blondinův vztah k označení za husara. Na rozdíl od Jacquese Laurenta či Michela Déona se z vlastního popudu nijak nezapojuje do diskusí, zda husaři byli či nebyli, zda se jedná či nejedná o literární hnutí, kam on sám je zahrnován. Celá záležitost mu slouží jen za záminku k humornému komentáři. V pořadu, který mu francouzská televize v roce 1987 věnovala, Antoine Blondin poznamenává: „Byli kdysi tři husaři: Nimier, Laurent a já. Nimier je mrtvý, Laurent je v akademii. Naživu jsem zůstal jen já.“⁵

Nevážnost a nevázanost je nedílnou součástí Blondinova dandysmu – nebdalé elegance obnošených svršků.⁶ Vystihuje také Blondinovu polohu v dalším důležitém bodě husarské poetiky, totiž v otázce neangažované literatury. Pro Blondina to není vůbec problém zásadního odmítání angažovanosti. Stojí v té věci jakoby mimo, a účastní-li se diskusí, pak spíše jen mimovolně a uštěpačným komentářem.⁷

S obdobnou stylizací a sebestylizací se lze setkat i v jiné součásti husarské estetiky, totiž v otázce vztahu k dějinám a dějinné nutnosti. Na jiném místě jsme již ukázali, že základ Blondinova řešení a jeho originalita mezi husary vycházejí z travestie (viz výše str. 173–174). S nonšalanci sobě vlastní Blondin převléká dějiny do jiného kabátu, dává jim jiný směr, jiný smysl. Ale totéž je typické pro spisovatelův vztah ke skutečnosti vůbec. Blondinova subverse spočívá nejen ve fabulaci vytvářející jiný průběh historických dějů, ať už se jedná o bitvu u Slavkova (*Pan Kdysi aneb Večerní škola*), o druhou světovou válku (*Záškolácká Evropa*), nebo o dějiny Francie (*Děti boží*). Souvisí totiž s fabulační manipulací vůbec. Je na místě si v této souvislosti připomenout třeba scénu z románu *Opice v zimě* (*Un singe en hiver*), kde hlavní postava Gabriel Fouquet mění ospalou dušičkovou neděli normandského městečka Tigreville v madridskou arénu, místní křížovatku v dějiště býčích zápasů, projíždějící automobily v býky a sebe v toreadora. Večer pak spolu s Albertem Quentinem uspořádá na místní pláži velkolepý dušičkový ohňostroj a následně – v honičce s místními obyvateli – si přehrává repliku válečných operací spojeneckého vylodění v Normandii.

Manipulace se projevuje jak v autorově obrazotvornosti, tak v práci s jazykem. Jasným důkazem jsou nesčetné slovní hříčky, dvojsmysly, paradoxy – tak příznačné pro autorův styl. Za rošťáckým humorem a lehkým tónem se

⁵ Nicholas Hewitt, *Literature and the Right in Postwar France. The Story of the „Hussards“*, str. 164.

⁶ Michel Déon, „Antoine Blondin mon ami“, *Livres de France*, č. 5, květen 1963, str. 5: „V čem je to tajemství, že tenhle poloviční pobuda je jedním z nejelegantnějších lidí, které znám? Nikdo neví.“ („Par quel mystère ce demi-clochard est-il un des hommes les plus élégants que je connaisse? Nul ne sait.“)

⁷ Viz například debatu „Existe-t-il un style littéraire de droite?“, *La Parisienne*, č. 29, červen 1955. Blondin jen sporadicky zasahuje do rozhovoru, jehož se ještě zúčastnili Jacques Audiberti, Jacques Laurent, Félicien Marceau, Roger Nimier a Paul Sérant. Debata pak byla uveřejněna rovněž ve sbírce statí Jacquese Laurenta *Les années 50*, str. 139–155.

však tají ironie a sebeironie mající rozměr tragického existenciálního prožitku. Jedním z důležitých motivů *Záškolácké Evropy* je protiklad mezi „tělem bez ducha“ a „duchem bez těla“: zatímco Muguet je právě onou čirou tělesností, jež této postavě dovoluje bezstarostně procházet hrůzami války, neboť jiný smysl než uhájení holé existence taková doba ani mít nemůže, trpí Superniel přemírou vznešených ideálů a citů, tělo se opožďuje za duchem a on je neschoopen činu. Teprve v závěru své citové výchovy – v krátkém prožitku lásky – nachází Superniel konečně sebe sama, setkává se se svým tělem a cítí se „ve své kůži“. Tento nenápadný motiv se navrácí v různých obměnách v dalších Blondinových románech. V *Dětech božích* (*Les Enfants du bon Dieu*) se promítá do paradoxního vztahu hlavní postavy Sébastiena Perrina ke dvěma ženám jeho života: zatímco ke své manželce se Perrin chová jako starší bratr a manželství je bezdětné, důsledkem lásky ke kněžně Albertině je nechtěné otcovství, zažehnané až v poslední chvíli. Motiv opět nenápadně zazní v *Tuláckém rozmaru* (*L'Humeur vagabonde*), kde Bénéoit Laborie závidí bavící se společnosti soulad mezi tělem a duchem a z toho plynoucí pocit sounáležitosti s životem.⁸ Ovšem to hlavní, oč tu v Bénéoitově případě běží, je pocit vykořeněnosti, nenáležitosti, osamění. Závěr románu navozuje scénu cesty vlakem. Vzápětí se ale kamera oddálí a my vidíme, že je to jenom výjev z natáčeného filmu. Vše je jenom „jako“, vagón i kupé stojí na místě. Bénéoit je jen jedním z komparsistů, není ani sebou samým, je jen obal, na nějž se věší různé masky a podružné role.

Travestie skutečnosti se promítá rovněž do jiného motivu, který nenápadně, zato vytrvale postupuje téměř všemi Blondinovými prózami. Jedná se o motiv hřbitova. Najdeme jej v *Záškolácké Evropě*, kde se Muguetova evropská kariéra v mafiánském podniku s miniaturními rakvičkami začíná právě na hřbitově v holandském Hardenwijku. Sám podnik ideologické války prostřednictvím zasílaných miniaturních rakviček je brilantní persifláží jak války, tak evropské politiky. Hřbitovně jsou laděny úvodní řádky *Děti božích*⁹ a důležitou scénou je tu i pohřeb, při němž Sébastien Perrin hraje falešného pána pohřbívané služby. Do hřbitovní, dušičkové atmosféry je ponořeno městečko Tigreville v *Opici v zimě*. Nejvíce je však motiv hřbitova rozvinut v *Tuláckém rozmaru*. Ke hřbitovu v Mauvezaku chodí Bénéoit Laborie hrát tenis a mrtví tam vracejí zbloudilé míčky do hry. Na pařížském hřbitově Père-Lachaise se pak odehrává celá IV. kapitola. Bénéoit, který přijel z venkova do být hlavního města, nachází v Paříži místo nápomocných příbuzných jen za-

⁸ Antoine Blondin, *L'Humeur vagabonde*, str. 156: „V téhle společnosti – povrchní a hluboké, hloubavé a lehké – jsou duch a tělo spojeny.“ (*L'esprit et le corps se rejoignent ici, parmi ce public superficiel et profond, méditatif et léger.*)

⁹ Antoine Blondin, *Les Enfants du bon Dieu*, str. 13: „Tam, kde bydlíme, jsou ulice hluboké a klidné jako hřbitovní aleje. Cesty vedoucí od Vojenské akademie k Invalidovně jako by se rozestupovaly před průvody státních pohřbů.“ (*Là, où nous habitons, les avenues sont profondes et calmes comme des allées de cimetière. Les chemins qui conduisent de l'École militaire aux Invalides semblent s'ouvrir sur des funérailles nationales.*)

vřené dveře. Jediný, kdo zbývá, je senátor za rodný kraj pan Amouroux. Bénéhoit ho jde navštívit – právě na hřbitov. Město mrtvých je směšnou travestíí světa živých. Je paradoxní, že teprve zde – ve stínu Balzakovy hrobu – nachází Bénéhoit vlídné slovo. Jenže toho se mu dostává od výstředního měšťana, který si z výšin hřbitova Père-Lachaise přehrává roli Rastignaka přicházejícího pokorit Paříž u svých nohou. Bénéhoit senátorův hrob nenajde, zabloudí ve tmě a nakonec ho odvezou na policejní stanici.

O pocitech vykořeněnosti a nepatřičnosti, jež se zvyrazňují zejména ve spojení se hřbitovními motivy, se tu zmiňujeme proto, že neodmyslitelně náležejí k Blondinovu „rošťáctví“ a k jeho „lehkosti“ a „lehkomyslnosti“. Nevážnost v subversi, v hře a v manipulaci se skutečností v sobě skrývá nevážnost či nezávažnost existenciální, pocit samoty a zmaru. Husaři tento rozměr Blondinovy osobnosti – nenápadný a zasutý pod jiskřením slov a představ – dobře cítili a ctili.¹⁰ Je to specifická podoba Blondinovy romantické rozporuplnosti a Blondinova husarství.

Antoine Blondin se od ostatních husarů odlišoval již svým značně nekonformním rodinným zázemím, zejména na tehdejší dobu. Nepochází z tradiční měšťanské rodiny, kde řád a dobrá reputace jsou samozřejmostí.

Z otcovy strany sahají kořeny Blondinů do kraje Auvergne. Antoinovi předci, poeticky přezdívaní „Blondin d'Amour“ či „Blondin du Lys“, byli pasáci dobytka a honáci. Blondinův otec Pierre Blondin jako první z rodné vesnice dosáhl maturity a rozjel se do Paříže, kde pracoval jako tiskařský korektor. Matka pocházela z rodiny Périerů, která dala Francii, byť jen nakrátko, jednoho prezidenta republiky (Jean Paul Pierre Casimir-Périer). Patřila však k té zchudlé části rodinného klanu a dostalo se jí privilegia, že jako první ženská příslušnice rodiny si musela na živobytí vydělávat. Byla novinářka v tehdy začínajícím pařížském rozhlase.

Že se Antoine Blondin 11. dubna 1922 v Paříži narodil, o to se dílem zasloužila i spisovatelka Colette, neboť jejím přispěním se Blondinovi rodiče seznámili. Antoine vyrůstal uprostřed jakési bohémské falanstéry soustředěné kolem rodičů v jejich domě na pařížském Voltairově nábřeží. Jak sám později poznamená, zasvětili ho zde do tří základních věcí: „shovívavosti, literatury a gastronomie“.¹¹ Od mládí se tedy pohyboval v intelektuálním a kulturním

¹⁰ Viz například Michel Déon, *Tout l'amour du monde*, str. 120–122. Déon tu uvažuje právě nad Blondinovým románem *L'Humeur vagabonde*.

¹¹ Antoine Blondin, „Qu'ai-je fait de ma vie?“, *Livres de France*, č. 5, květen 1963, str. 10: „*Stala se zkrátka [tj. Blondinova matka] duší skupiny přátel, kteří se v letech kolem roku 1934 sešli v jednom domě na Voltairově nábřeží a vytvořili zde něco jako falanstéru. Tady se počíná můj zájem o tři základní disciplíny: shovívavost, literaturu a gastronomii.*“ („*Enfin elle devint l'âme d'un groupe d'amis qui se réunirent vers les années 34 dans une maison qui Voltaira pour y vivre en phalanstère et où je me suis ouvert à trois disciplines fondamentales: l'indulgence, la littérature et la gastronomie.*“)

prostředí čtvrti Saint-Germain-des-Prés. Jeho matka psala básně a jeho strýc z matčiny strany Georges van Beuninguen byl sběratel obrazů.

Blondinův vztah k rodičům silně poznamenaly dvě události: otcova sebevražda a nehoda, jež postihla matku. Otcovský syndrom, byť pokaždé v jiné, specifické formě, spojuje Blondina s Déonem, Nimierem i Nourissierem. Antoinův otec, přesvědčený paciřista, zvláště po zkušenostech z první světové války, se podle všeho nedokázal vyrovnat se skutečností, že se v roce 1940 znovu ocitl na frontě a pak v německém zajetí. Jeho čin budoucím spisovatelem hluboce otrásl a je možná příčinou Blondinovy povahové křehkosti.

K matčinu zranění se váže jiný traumatizující zážitek. Germaine Blondinová utrpěla vážné, takřka smrtelné popáleniny. I když na nich tehdy dvouletý Antoine nenesl žádnou vinu, přesto v něm uvízl záděr provinilosti, kterou si ponese životem.¹² Vztah mezi matkou a synem však zůstane po celou dobu vřelý a silný. Blondin vždy obdivoval matčinu nezdolnou energii, její nekonformismus a odvalu, s jakou se opakovaně pouštěla do poezie i do boje za svého syna. V Blondinových prózách stojí postavy matek vysoko, zato protagonisté si často hledají otce náhradní. Na rozdíl od Nimiera či Déona prochází u Blondina tematika generační vzpoury mimo rodinu.

Středoškolská studia absolvoval Antoine Blondin na prestižním lyceu Ludvíka Velikého (Lycée Louis-le-Grand) v pařížské Latinské čtvrti. O jeho nadání rozhodně svědčí druhá cena v celostátní soutěži filozofických disertací (concours général de philosophie). Maturitu složil v létě 1940. To již byla Francie na hlavu poražena a Antoinův patriotický sen o válečném tažení, který matka podminila právě maturitou, se rozplynul. Místo do armády se maturant zapisuje na Sorbonnu, kde studia po dvou letech ukončil licenciátem (licencié ès lettres). Svou inteligencí a literárními schopnostmi na sebe brzy upozornil. Právě v této době přispívá do *Les Cahiers français*, kam píše významní představitelé mladé generace předválečné *Action française* a *Combat* (viz výše str. 95–96). S touto skupinou pak spojí i své osudy poválečné.

Rok 1943 je důležitý nejen pro Blondinovy počátky v žurnalistice, ale znamená zejména nucený odjezd do Říše, kde je tak zvané totálně nasazen ve válečném průmyslu (Service du Travail Obligatoire – S.T.O.). Vzpomínky na pracovní tábor u Vídeňského Nového Města, na rozbombardovanou a rozvrácenou Vídeň, na práci pasáka krav v Solnohradských Alpách, na útek vstříc americké armádě a na putování zničeným Německem se promítnou nejen do *Záškolácké Evropy*, ale v narážkách prolínají i ostatními Blondinovými prózami.

Do Paříže se Antoine Blondin vrací až roku 1945. O jeho činnosti v poválečných pravicových časopisech, o vztahu k husarům a podílu na literárním hnutí jsme již zevrubněji pojednali v předchozích kapitolách. Mladý novinář

¹² V deníku, kde tehdy čtrnáctiletý Antoine Blondin shrnuje své dětství, není o traumatizujícím matčině úrazu zmínka. Tuto signifikantní zámlku vyzdvihuje Alain Cresciucci v monografii *Antoine Blondin, écrivain* str. 136–137.

a později uznávaný autor navazuje četná přátelství – s Françoisem Brigneauem, Pierrem Boutangem, Michelelem Déonem, Andrém Fraigneauem, Marcelem Aymém aj. Některé události osobního života trvaleji ovlivní i tvorbu. Krátce po návratu z Německa se Antoine Blondin žení s dlouholetou přítelkyní z dětství. Život ve společné domácnosti, starost o dvě dcerky a přitom vědomí vlastní nezpůsobilosti k rodinnému životu vedou po pěti letech k rozvodu. Společný, neútulný byt na avenue de Ségur, vědomí krachu rodinného života, útek od manželky a od dětí, stav rozvedeného, neúspěšného otce – s těmito motivy se potkáváme takřka ve všech Blondinových prózách.

Teprve druhá polovina padesátých let přináší jistou osobní rovnováhu. Blondin jednak nachází oporu v Claude Maupoméové, jednak v přátelství s Rogerem Nimierem. Často spolu tráví víkendy, spojuje je záliba v mystifikacích, sdílejí též některé literární plány. Například mezi stálými zákazníky baru Royal Pereire si Nimier a Blondin vytypují kuriózní postavičku, nazvou ji „pan Kdysi“ a začnou k ní přimýšlet příběhy. Společný nápad přinese ovoce až po letech a uskuteční jej Antoine Blondin, již bez Rogera Nimiera. Panem „Kdysi“ se stane on sám a stejnojmenná kniha *Pan Kdysi aneb Večerní škola (Monsieur Jadis ou l'École du soir)* se promění v literární putování po vlastním životě.

Antoine Blondin si také získává trvalý věhlas svými originálními sportovními reportážemi pro *L'Équipe*, cestuje za sportovními zápasy po Evropě i po světě, šestkrát prokrouží Francií v závěsu za cyklistickým pelotonem Tour de France, je zpravodajem na letních i zimních olympijských hrách. Teprve nedávno byl s velkým úspěchem uveřejněn více než devítisetstránkový výběr sportovních reportáží *Tour de France: plné znění reportáží a článků v „L'Équipe“ 1954–1982 (Tours de France: chroniques intégrales de „L'Équipe“ 1954–1982; 2001)*. Padesátá léta, zejména jejich druhá polovina, znamenají patrně vrchol Blondinovy společenské prestiže a spisovatelské a do značné míry i novinářské kariéry. Po literární ceně Deux-Magots (Prix des Deux-Magots) za *Záškoláckou Evropu* (1949) přichází ještě cena Interallié (Prix Interallié) za *Opici v zimě* (1959).

Desetiletí následující je pro husary obecně obdobím ústupu do pozadí. V tom Blondin sdílí osud Déonův i Laurentův. Stejně jako oni i on přináší na konci šedesátých let nové literární dílo – právě vzpomínaného *Pana Kdysi* (1970). Znamená jisté vyvrcholení životní tvorby: završení – dle Alaina Cresciucciho – Blondinovy narativní autofikce.¹³ Avšak v porovnání s velkými, vskutku novátorskými díly Michela Déona *Divocí poníci (Les Poneys sauvages, 1970)* a Jacquese Laurenta *Pitomosti (Les Bêtises, 1971)* se nejedná o zásadní umělecký přerod otevírající cestu k novým tvůrčím cílům. Antoine Blondin pak v polovině sedmdesátých let vydává ještě soubor povídek, prokomponovaný do cyklu čtyř ročních období *Stánkař (Quat'saisons, 1975)*, a dostává se mu za něj spravedlivé odměny v podobě Goncourtovy ceny za nejlepší novelu (Prix

¹³ Alain Cresciucci, *Antoine Blondin, écrivain*, Paris, Klincksieck 1999.

Goncourt de la Nouvelle). K tomuto ocenění se záhy připojuje Velká cena Monackého knížectví (Grand Prix de Monaco) a Velká cena Francouzské akademie (Grand Prix de l'Académie française) za celoživotní dílo. Po pravdě řečeno však Blondinův inspirační pramen jako by vyschl, zvláště ve srovnání s tvůrčím potenciálem, jež právě v sedmdesátých a osmdesátých letech rozvinou Déon a Laurent. Vydává již jen soubory svých literárních kritik *Vysvědčení (Certificats d'Études, 1977)* a novinářských statí *Můj život mezi řádky (Ma vie entre des lignes, 1982)* a některé drobné práce. Život „metafyzika noci“, jak mu přezdili, se uzavírá do samoty a alkoholu. Antoine Blondin zemřel roku 1991.

Dominantou Blondinovy tvorby patrně napříště zůstanou jeho romány. Nebylo by ovšem spravedlivé nevidět jiné důležité stránky jeho osobnosti. Pečlivé a zevrubné literární vzdělání a nevšední dar nového, nekonformního pohledu přinesly pozoruhodné výsledky v oblasti literární kritiky. Vedle řady pravidelných časopiseckých recenzí je Antoine Blondin autorem četných předmluv, z nichž nejzajímavější jsou věnovány takovým autorům jako Baudelaire, Rimbaud, Goethe, Homér, Francis Scott Fitzgerald. Cit pro klasický řád je Blondinovi branou k průniku do trestí autorské originality, k tomu, co jednotlivé spisovatele ozvláštňuje. Blondinovy vhledy nezřídka překvapí. Metoda vcítění a niterné identifikace s analyzovaným autorem zároveň odkazuje k Blondinově vlastní tvorbě, k jeho neustálému dotýkání a potýkání se s texty druhých a s literární tradicí. Některé z rozsáhlých kritických statí figurují ve výše zmíněných knižních souborech, jiné jsou dosud rozptýleny.

Dar slova a umění slovní hry a repliky přivádějí Blondina k divadlu a k filmu. V oblasti divadelní si Blondin mezi husary drží zvláštní postavení. Nimierovy záměry například nebyly nikdy dotaženy až ke zdárnému konci, divadelní pastiše Jacquese Laurenta zůstaly jen skvělou literární hrou určenou ke čtení, nikoli pro scénu, Michel Déon se vlastní divadelní tvorbou téměř nezabýval. Antoine Blondin je spolu s Paulem Guimardem autorem jiskřivé komedie *Mládenec dbalý své cti (Un garçon d'honneur 1960)*: titul je slovní hříčka a charakterizuje jak hlavního hrdinu, tak zápletku točící se kolem neustále odkládané svatby (titul *Un garçon d'honneur* lze také přeložit jako *Mládenec na svatbě*). Jedná se o volnou adaptaci novely Oscara Wilda *Zločin lorda Savila*.

Své vlohy pro veseloherňácký žánr si ale Antoine Blondin ověřil již předtím ve filmu díky spolupráci s Rolandem Laudenbachem a režisérem Jeanem Delanoyem. Výsledkem byla komedie *Napoleonova cesta (La Route Napoléon, 1953)*. Tu potom literárně přepracoval a knižně vydal Simon Michel. Zápletkou kolem autobusu bohatých amerických turistů, kteří se ocitnou v zapadlé provensálské vesničce a kterým majitel cestovní kanceláře v úzkých namluví, že tudy se kdysi po útěku z Elby ubíral veliký Napoleon, je nejen příležitostí ukázat, co s mýtem nezkaženého venkova provede vidina bohatství, ale dovoluje také rozehrát sérii burleskních scén připomínajících nevázaná Muguetova dobrodružství ze *Záškolácké Evropy*.

K filmu se Antoine Blondin dostává pak znovu na konci padesátých let. To když jeho *Opice v zimě* upoutá zájem režiséra Henriho Verneule. Postavu Alberta Quentina ztvární Jean Gabin a Gabriela Fouqueta mladý Jean-Paul Belmondo. Úspěch filmu byl jen zaslouženou poctou románové předloze.

Právě romány si Antoine Blondin vydobyl uznání od samého počátku. Vydaní *Záškolácké Evropy* (*L'Europe buissonnière*, 1949) lze počítat mezi nejvýraznější projev nastupující husarské generace. Vedle Nimierových *Mečů* (*Les Épées*, 1948) je to první významný román, který vrhá jiné, provokativní světlo na období druhé světové války.

Blondinova provokativnost byla pocítována tím výrazněji, že na rozdíl od *Mečů*, kde cynismus hlavní postavy Françoise Sanderse lze chápat i jako projev existenciální vzpoury, se tón *Záškolácké Evropy* nese lehce, ba lehkomyšlně. Je to od počátku ono blondinovské rošťáctví, hra se slovy, s představami, s realitou. Zdánlivě žádné „autentické“ svědectví, žádná hlubokomyslnost, žádné humánní poselství či cítění, žádná snaha o vyšší poslání, nic z toho, co takřka bezprostředně hýbalo poválečnou literaturou. V době, kdy vzpomínky na prožitý konflikt byly ještě živé, nabitě silným mravním patosem, překvapovala *Záškolácká Evropa* svou „nemravností“, lépe řečeno absencí jakékoli zjevné morálky. *Záškolácká Evropa* je o válce, ale není ani proti válce, ani pro válku. Válka je tu spíše jako tupý živel, přírodní katastrofa, kterou je třeba přežít. Rošťák Muguet tu hovoří za všechny postavy: „*My neválčíme, my se válce vyhýbáme.*“¹⁴

Odtud i Muguetův optimismus, nezatížený žádnými soudy, absolutní a absurdní. Právě tato nadsázka dovoluje vyprávění, aby se vznášelo nad událostmi, aby si s nimi pohrávalo a přetvářelo je v humorné situace. Ideologické zřetele přitom neplatí. Blondin si dělá legraci stejně tak z pétainovské národní revoluce jako z degaullovského a komunistického hnutí odporu, ze španělských republikánů jako z Němců, z válečných zajatců jako z podnikatelů a kšeftařů.

Z Blondinových románů je *Záškolácká Evropa* nejobjemnější – má přes pět set stran – a se svou padesátkou postav je též nezabydlenější. Některé postavy jsou jen epizodické, osudy jiných se při putování Evropou neustále kříží a prolétají. Tak hochštapler Batiston, který po dvaadvacet let „*lhal s vítěznou válkou*“¹⁵ a řídil svět ze svého bistra u pařížské Invalidovny, se při německé ofenzivě převléká do ženských šatů a na ústupu ho zachrání oddíl Armády spásy. Uniká nakonec i německému zajetí a ve Španělsku se stává plukovníkem u republikánských partyzánů. Ministr „národní meteorologie“ Třetí republiky, který utíkajícímu Batistonovi prodá v Bordeaux své auto i s milenkou a jejím gigolem a sám před nimi prchá do Londýna k de Gaullovi, se nakonec stane koordinátorem hnutí odporu a potom v Lyonu uvádí Muguetu do kon-

¹⁴ Antoine Blondin, *L'Europe buissonnière*, str. 266: „*Nous ne faisons pas la guerre, nous l'évitons.*“

¹⁵ Antoine Blondin, *L'Europe buissonnière*, str. 81: „*Pendant vingt-deux ans j'ai couché* (tj. Batiston) *avec la victoire.*“

spirační síť „Národní zděšení“ („Consternation Nationale“). Je přitom také agentem mafiánky Eriky Palsambiové a pomáhá jí v jejím celoevropském obchodu s miniaturními rakvičkami. Gigolo a tanečník Stepan Adrenalin zas přechází z vládních salónů Třetí republiky do „špionážních salónů“ v Monaku a přes záhřebskou baletní scénu dospěje až do pracovního tábora u Vídeňského Nového Města. Helmuth Reiterer a Hans Liebl v esesáckých uniformách táhnou Evropou a všude vykupují cukrářství, zatímco feldvébl Faust, původem z Goethova Výmaru (jak jinak), se všude skrývá jako věčný dezertér.

Svorníkem spleti příběhů jsou ale dvě ústřední postavy – Muguet a Superniel. Román se dělí na dvě části. První sleduje osudy Muguetovy, druhá je psána z hlediska Superniela, který se pak v pracovním táboře u Vídeňského Nového Města s Muguetem setkává. Sama Muguetova postava je nadsázkou. Je to patnáctiletý výrostek, ovšem výrostek narostlý do statného, téměř třicetiletého mladíka: mentalitou adolescent, tělem muž. Muguet o tom ví a sám čeká, až „konečně dozraje do svého těla“.¹⁶ Zatím ale jeho bujaré tělo přitahuje ženy a on toho bezstarostně využívá. Milostné plotky hýbají dějem. Právě pro nevšední milostné schopnosti si Muguet o slavnosti 14. července 1939 vyhlédne starostova dcera Perette a přivede ho do normandského Boutenvillu, aby se tu stal obecním bojovníkem proti denatalitě. Kvůli milostné aféře ho ale také boutenvilská radnice, když se projevil jako dezertér obecní věci a zamilovaně si hleděl jen básničky Lydie Garciové, posílá nakonec do armády. A kvůli milostným hrátkám ho lyonská síť odporu „Národní zděšení“, když se zde Muguet opět dvoří Lydii Garciové a těhotenství pak vyřazuje jednu sličnou odbojáčku za druhou, odsuzuje jako sabotéra a posílá ho na jistou smrt do španělských Pyrenejí. Při vši nadsázce vládne Blondin lehkou, úsměvnou erotikou. Jak lehce Muguet vniká do ženských srdcí, tak také lehce uniká ze zajateckých transportů, táborů a nástrah. Proplová událostmi. Nikde se nezdržuje, nikde neulpí. Cítí se volný, a usiluje-li o něco, pak jen o to, aby si našel dobré kamarády.¹⁷

Superniel je pravý opak. Je to student, intelektuál, jemuž ideály brání v žití. Ostatně právě ideály, ať už jsou jakéhokoli druhu a původu, pustoší svět válkou. City a myšlenky v Supernielovi předbíhají tělo.¹⁸ Proto též lehce koktá. Po ročním pobytu v rakouském pracovním táboře zjišťuje, že jediné, co zbývá, je holý život. Tu přichází Muguet jako zsvětitel a učí ho žít.¹⁹ V antisvětě

16 Antoine Blondin, *L'Europe buissonnière*, str. 74: „/.../ quand j'aurai [tj. Muguet] définitivement rejoint mon corps.“

17 *Ibidem*, viz např. str. 209–213.

18 *Ibidem*, str. 474: „Vždycky byl [tj. Superniel] o skutek pozadu a o touhu napřed. Nemohl se na sebe spolehnout. Tělo se mu opožďovalo. Zato duši, tu mohl rozdávat; prodávat duši, duši Buridanovu...“ („Il avait toujours un geste de retard et un désir d'avance. Il ne pouvait pas compter sur soi. Son corps ne le suivait pas. De l'âme, il en avait à revendre; vendre son âme, l'âme de Buridan...“.)

19 *Ibidem*, str. 209: „Zkrátka,“ řekl Superniel, „nezbývá nám už nic jiného než žít.“ („Somme tou-

pracovního lágru, kde je do stísněného prostoru zhuštěna celá Evropa se všemi národy, jazyky a zvyky, kde proti přirozenosti jsou muži odděleni od žen a kde jedinou jistotou je nejistota, se odehrává Supernielova citová výchova. Intelektuál Superniel posléze dokáže prolomit nedůvěru prostých zajatců, získat si pomoc přátel a nakonec najít odvahu k útěku, k nebezpečnému životu v bombardované Vídni a také odvahu k lásce. Z Vídně prchá Superniel společně s Muguetem, oba již s „duší vklíněnou do těla“.²⁰

Podvojnou citovou výchovou hlavních hrdinů se *Záškolácká Evropa* liší od podobných situací v prózách ostatních husarů. Jisté však je, že z narativního hlediska právě tento dvojitý pohled na události – pohled Muguetův a Supernielův – dodávají dílu na síle. Být pouze s Muguetem, zůstali bychom v rovině lehké burlesky. Se Supernielem bychom se zase pohybovali v okruhu stendhalovských mladíků, jak je známe z Déona či Laurenta. Kombinací obou Blondin docílil, aby se jeho humor pohyboval na samé hraně mezi vážností a nevážností, aby se mohl vznášet nad událostmi a přitom k nim zůstat pevně připoután. Právě to je možná důvod, proč Blondinovo znevážnění války a válečných prožitků muselo být ve své době bráno přece jen vážně a proč také u mnohých vzbudilo rozpaky a odpor. Ale je to také důvod, proč je *Záškolácká Evropa* velkým románem.

K tematice druhé světové války se Antoine Blondin již nevrátil, i když v nárážkách zůstává přítomna ve všech dalších prózách. Hned jeho druhý román *Děti boží (Les Enfants du bon Dieu, 1952)* jsou v hlavní dějové linii rozvedením milostného příběhu mezi Muguetem a německou kněžnou Gertrudou von Niedelberg-Moselle. Tentokrát se však příběh neodehrává v Německu a Holandsku, ale v Paříži, Muguet se jmenuje Sébastien Perrin a kněžna Albertina má přídomek von Arunsberg-Giessen. Sébastien Perrinovi je třicet let, kdysi absolvoval pařížské lyceum Ludvíka Velikého a po studiích byl za války totálně nasazen v Německu. Občas se zakoktává. Bydlí již pět let na avenue de Ségur poblíž Invalidovny, je ženat s přítelkyní, se kterou se poznal před válkou. Jeho otec nežije, matka se učí hrát na akordeon a se svými přítelkyněmi založila hudební skupinu nesoucí v názvu nárážku na vysoký věk hudebnic – „Sexa-Jazz“.²¹ Podobnost s autorem a se Supernielem není náhodná.

Sébastien učí dějiny Francie ve škole „*Františka Smiška*“ („*François-Mocqueur*“) na rohu slepé ulice, jež slove „*Radostná*“ („*impasse Joyeuse*“). Učí

te', dit Superniel, il ne nous reste plus qu'à vivre.“ Ibidem, str. 442: „Obdivuju, že nikdy nezáváháš,“ zasl. Superniel. „To mě přešlo jednoho 14. července,“ vldně opátil Muguet. „Naučil bych tě žít, kdybych měl čas...“ („ – J'admire que tu n'hésites jamais, s'étonna Superniel. – Ça m'a passé un jour de 14 juillet, dit doucement Muguet. Je t'apprendrais à vivre, si j'avais le temps...“)

²⁰ *Ibidem, str. 529: „Dlouho, s duší vklíněnou do těla, šli po té jediné cestě. Šli po ní až do dne, kdy potkali negra. Toho dne pochopili, že už jsou zase doma.“ („Ils marchèrent longuement, sur une seule route, l'âme chevillée au corps. Ils marchèrent jusqu'au jour où ils rencontrèrent un nègre. Ce jour-là, ils comprèrent qu'ils étaient de retour chez eux.“) To je závěr románu.*

²¹ „Sexa-“ je patrně odvozeno od slova „sexagénnaire“ – „šedesátník“, „šedesátnice“.

stále totéž, každý rok znovu dokola, takže mu běh ročních období s během probírané látky již dokonale splynul. Práce ho netěší, netěší ho ani manželství, i když si se Sophií dokáže porozumět. Je to však spíš jakési spiklenectví z donucení, protože o svazku rozhodli Sophiini rodiče.

S novým jarem však v Sébastienu Perrinovi uzraje vzpoura. V březnu, když má probírat uzavření vestfálského míru, si usmyslí, že svůj výklad změní, mír neuzavře a až do konce školního roku pak žákům vymýšlí jiné dějiny. Než u toho nezůstává. Vzpoura proti dějinám, jejich travestie, kdy týmž osobám jsou podsouvány jiné činy a činům jiné důsledky, přináší změny do Sébastienova okolí a do vlastního života. Strnulý řád se otřásá. V domě, kde Perrinovi bydlí, se prolamují ledy v sousedských vztazích, Sébastienův tchán ztrácí svou autoritu, padá další francouzská vláda, ve školách se stávkuje, vše se dává do pohybu. Sébastienův život se od základu mění, když do Paříže z Německa přijíždí kníže Arunsberg a s ním jeho neteř Albertina. Ona a Sébastien se už poznali v závěru války, když Sébastien prchal rozvráceným Německem do Francie. Z opětovného setkání vzejde velká láska. Jsou to pro Sébastiena dva měsíce volnosti a plného života a měsíc úzkosti. Hrozí těhotenství a mraky se stahují i nad Sébastienovým učitelským místem. Sébastien poznává odvrácenou stranu štěstí a jeho cenu. Vše se nakonec vyřeší. Ve škole získává Sébastien nečekané spojení ve svých žáčcích. Ti ho před inspektorem nepodrazí: jsou to „*děti boží*“ a žádné „*divoké kachny*“.²²

Lehkým tónem, humorem, subversí a manipulací se slovy i se skutečností pokračují *Děti boží* v linii zahájené *Záškoláckou Evropou*. Román však působí uceleněji. Děj je sevřený do krátkého časového úseku čtyř měsíců a do jednoho místa, počet postav je zredukován. I sama subverse, založená na vymýšlení nového řádu dějin, je jakoby uspořádána z jednoho bodu. Hlavním jednotícím prvkem však je beze sporu narativní perspektiva. Příběh vypráví Sébastien Perrin v první osobě.

Antoine Blondin si tu ve větším rozměru vyzkoušel vypravěčskou techniku, kterou uplatní v dalších románech. Tak jako *Děti boží*, je i *Tulácký rozmar* (*L'Humeur vagabonde*, 1955) osobním příběhem. Vypráví jej sám o sobě – v první osobě – Bénéit Laborie. Je to šestadvacetiletý mladík, válka mu přisoudila manželku Denise a dvě děti. Tón vyprávění je blondinovsky lehký, Bénéitovo vědomí se zdá průzračné, jakoby povznesené nad sebe samo, Bénéit si nic nezakrývá. Od počátku je však zřejmé, že se mívá se svým vlastním životem. Se ženou si již nerozumí a s dětmi se dosud dorozumět nedokáže. Podporu má jen v matce, která mu napomůže v záměru opustit vesničku Mauvezac a dobýt Paříže.

Děj začíná v srpnu 1947. Paříž je prázdninově vylidněná a všechny Bénéitovy dobré záměry troskotají hned v počátcích. K ubytování si najde hotel, který – jak se záhy ukáže – je vykřičený dům, nepodaří se mu zastihnout nikoho

²² Antoine Blondin, *Les Enfants du bon Dieu*, str. 212: „*Il ne faudrait quand même pas prendre les enfants du bon Dieu pour des canards sauvages!*“ Větu pronáší malý Minier, jeden z žáků.

ze známých a příbuzných, aby mu pomohli. Jedni zestárli, jiní umřeli, ostatní nejeví zájem. Bénéitovo dobývání Paříže a velkého světa vrcholí již zmíněným blouděním po hřbitově Père-Lachaise, zatčením a pobytem na policii. Adresa pařížského hotelu situaci neulehčí a nedorozumění se hromadí. Po týdnu se Bénéit vrací domů. Z telefonického rozhovoru pochopí, že Denise ho stále miluje, ale když mu doma rozevřít náruč v ústrety, padá výstřel a Denise umírá. Bénéit se již nikdy nedozví, zda skutečně ho měla ráda.

Vražedkyní je Bénéitova matka, která si synovu postavu spletla s možným Denisiným milencem. Další nedorozumění se nakupí, když se do věci vloží policie a soud. Bénéit je podezřelý a okamžitě se o něho zajímá tisk a veřejnost. Teprve nyní je také zajímavý pro své příbuzné a pařížské známé. Bratranec, advokát Bingeot, ho u sebe ubytuje, Bénéit se stává ozdobou večerí a večírků, nakonec pracuje jako tajemník jednoho spisovatele. Situace se obrací poté, kdy byl Bénéit zproštěn obvinění. Je mu naznačeno, že jeho chvíle již pominula. Bénéit pak končí jako filmový komparsista – skromný nástroj pro role jiných hrdinů.

Z hlediska některých prvků husarské tematiky a poetiky představuje *Tulácký rozmar* zajímavé uplatnění motivu masky. Bezelstný, průzračný charakter ústřední postavy a vypravěčská perspektiva v první osobě zde převracejí úlohy. Bénéit není manipulátor, ten, který za maskou skrývá svou snahu a moc ovládat druhé, jak to bývá obvyklé u dandyovských hrdinů ostatních husarů. Naopak, Bénéit je katalyzátor a zároveň průzračné čidlo, jehož prostřednictvím se rozpoutává a rozkrývá rej masek u ostatních postav v jeho okolí.

Dalším odlišným rysem *Tuláckého rozmaru* je bezpochyby síla vztahu mezi matkou a synem. V Blondinově díle to není sice nic nezvyklého, přesto v žádné jiné próze není tento vztah rozveden do takové šíře a působivosti: matka chrání syna až k sebeobětování a syn v úzkosti přihlíží, nevěda, jak matku uchránit před rozsudkem.

Do Blondinova rošťáckého humoru se v *Tuláckém rozmaru* poprvé výrazněji vkrádá temný tón smutku a jasnozřivé beznaděje. Poprvé se zde také zřetelněji rýsuje fakt, že román je jakousi zповědí spisovatele, zповědí výrazně osobní, ale přitom nepřímou, vloženou do smyšlenky.

Opice v zimě (*Un singe en hiver*, 1959) je další krok tímto směrem. Najdeme zde dokonce přímé narážky na spisovatelovy známé a přátele. U husarů, zejména u Déona a Laurenta, to není nic neobvyklého. Blondin se však takové otevřenosti dosud vyhýbal. Ony narážky – na Jacquese Chardonna, na Marcela (Aymého), na Klébera a Carolinu (Haedensovy), na Yvana (Audouarda) – se vztahují k postavě nesoucí rysy po výtce autobiografické: ke Gabrielu Fouquetovi.

Název románu souvisí s druhou hlavní postavou – Albertem Quentinem, zestárlým koloniálním harcovníkem, který si ze své vojenské služby v Číně a Asii podržel v paměti obraz zbloudilých opic: když uhoří zima, stahují se opice za potravou do měst, kde brzy ztrácejí orientaci, bloudí a chřádnou; obyvatelé pak uspořádají sbírku, vypraví vlak a opice odvezou zpět do pralesa.²³

²³ Antoine Blondin, *Un singe en hiver*, str. 34 a 210.

Osamělost a pocit vykořenění, podtržený dušičkovou atmosférou opuštěného a chátrající přímořského městečka na konci sezóny, tvoří jednu z významových vrstev románu.

Není to však zdaleka významová vrstva jediná. Stejně tak důležitý je zde motiv vzpoury, touhy po svobodě a po úniku z úzkých mezi úzkoprsé společnosti i vlastního osudu. Je zde i motiv přátelství a nenaplněná touha otcovského a mateřského citu.

V Blondinově tvorbě patří *Opice v zimě* k prózám nejpropracovanějším. Dovršuje obecnou tendenci postupného omezování dějovosti a většího důrazu na psychologii postav a jejich vnitřní život. Dějovost pikareskních dobrodružství v *Záškolácké Evropě* se tak v dalších románech zvnitřňuje do postav, je zobrazena jakoby z opačného – subjektivního pohledu. Tomu dopomáhá ostatně i vypravěčská perspektiva, tedy přechod k vypravěči v první osobě, jak jsme viděli v *Dětech božích* a *Tuláckém rozmaru*. *Opice v zimě* propojuje první a třetí osobu a představuje pokus o ještě komplexnější zachycení mnohotvárné lidské skutečnosti. Je to též kompozičně nejsevřenější Blondinův román, ohraničený prostorem malého hotýlku, malého městečka, jen s několika postavami. Děj se odehrává deset let po válce, od prvního října do dušiček, a jeho hlavní část je pak soustředěna do jediného, posledního týdne. Vypravěčem v první osobě je Gabriel Fouquet, třetí osoba dělí vypravěčskou perspektivu mezi Alberta Quentina a autora-vypravěče.

Sám děj je daleko méně složitý než psychologické motivace, které jej podmiňují. Do Tigrevillu přijíždí Gabriel Fouquet, ubytuje se v hotelu manželů Quentinových, toulá se po okolí, slídí za místními slečnami, ale také se podezřele potlouká kolem soukromé internátní školy na pobřeží. Bezdětní manželé Quentinovi si mladíka oblíbí, mohl by to být jejich syn. Mají o něho obavy, protože tuší za jeho chováním záhadu a za mladickým úsměvem křehkost a zranitelnost. Fouquet vskutku prožívá krizi: je rozvedený, navíc ho opustila i přítelkyně, Paříž ho dusí a v Tigrevillu by rád znovu navázal kontakt se svou třináctiletou dcerou, umístěnou v internátní škole. Svě otcovství však nedokáže rázně projevit, sleduje dceru zpovzdálí, přináší jí dárky pod cizím jménem a kupí jedno nedopatření za druhým. Míjí se se svým otcovstvím, jako se míjí s životem. Jeho problém je alkohol.

Alkohol je také to, co ho spojuje s Albertem, kdysi veselým kumpánem a pijanem, který se však před deseti lety rozhodl, že se již nikdy sklenky nedotkne. Albert je silná povaha ovládající sebe i druhé. Jeho maska provokuje a zároveň ho izoluje od okolí. Všichni ho touží ponížít a ve Fouquetovi vycítí Quentinovo slabé místo. Fouquet a Quentin si totiž nejsou lhostejní. Fouquet tuší v Quentinovi druhého otce, ale chtěl by tohoto otce také sesadit z jeho piedestalu a srazit mu masku z obličeje. Quentin se cítí za Fouqueta odpovědný, chce mu pomoci a chránit ho. Ale zároveň je pro něho Fouquet silným pokušením. Sám totiž dobře ví, že svým obratem ke spořádanému životu se životu vlastně uzavřel, že se ocitl v pasti vlastního vězení, v nekonečné monotónnosti nudy. Ví také, že alkohol je sice jen zoufalé východisko, ale že je

to také „stav milosti“ dávající existenci „další rozměr“ („dimension supplémentaire“), stav vytržení, kdy provazochodci, aniž to tuší, již kráčeji nad propastí, vytvářejíce svou „záměrnou obrazotvorností“ („illusion dirigée“) novou skutečnost.²⁴ Quentin se přidává k Fouquetovi a obyvatelé Tigrevillu se nestačí divit: automobilová korida na nejrušnější křižovatce, velkolepý ohňostroj na oslavu dušiček, obléhání školního internátu, honička za oběma provinilci. Nazítří pak Quentin a Fouquet odjíždějí. Fouquet si s sebou ve vlaku odváží do Paříže svou dcerku na prázdniny.

Svým laděním je *Opice v zimě* jistě tím „nejvážnějším“ románem Antoina Blondina. Přesto by způsob prezentace, který jsme zde vybrali, neměl zakrýt to základní, čím se naprosto zřetelně autorův styl odlišuje: dar lehkého, jemného humoru, hru se slovy a se skutečností. Hovoří-li se o Blondinově dandysmu, nemělo by se zapomínat, že nespočívá ani tak v charakteristice postav a jejich jednání, ale spíše v tom, co je „před textem“ – totiž ve spisovatelově způsobu psaní. Právě toto psaní lze v Blondinově případě považovat za dandyovskou masku, ono ovládání a sebeovládání, zakrývající autorovo nitro. Zde je nutno, dle našeho názoru, hledat zdroj blondinovského humoru a jeho lehkého, jen zřídka a jen jemně cynického zvuku. Cynismus je totiž většinou „obrácen dovnitř“, k autorovi. Navenek se k lehkosti a rošťáctví, o nichž jsme mluvili, pak přidává cosi, co z husarů zřetelně prohlédl snad jen Roger Nimier – něha.²⁵ Blondin je autor něžný.

Pan Kdysi aneb Večerní škola (Monsieur Jadis ou l'École du soir, 1970) dovršuje autobiograficko-fiktivní sérii Blondinových próz. Podobně jako v *Opici v zimě* je tu vypravěčská perspektiva rozdělena mezi autora-vypravěče v první osobě a třetí osobu spojenou s panem Kdysi. Jsou to vlastně dvě polohy dovolující vnášet fikci do autobiografie a autobiografii měnit ve fikci.²⁶ Vyprávění je zasazeno do studentských bouří v Paříži roku 1968. Tak jako v *Opici v zimě* tu máme postavu zestárlého bouřliváka, za nímž není obtížné vytušit autora, a mladého demonstranta pronásledovaného policií. Starší muž se s ním snaží ztotožnit, následuje ho na četnickou stanici a nechá se zadržet, aby s ním sdílel celu. Vypravěčovo já se zde mění v pana Kdysi: travestie sebe sama je tu pokusem jak pomocí narativní fikce vytvořit koherentní obraz o sobě samém, jak minulost sblížit s přítomností, jak sebe sama v životě ukotvit. Společným bodem všech epizod jsou předchozí konflikty pana Kdysi (Blondina), vždy zakončené pobytem v cele předběžného zadržení. Příčiny jsou různé: hra na bitvu u Slavkova v baru Bar-Bac (viz str. 173), nevydařené vánoční překvapení, které rozvedený otec, protože zaspí, nemůže předvést svým dcerkám, bitka při rugbyovém zápase v Londýně apod. Navzdory Nimierově

²⁴ Antoine Blondin, *Un singe en hiver*, str. 146 a 147.

²⁵ Roger Nimier, „Antoine Blondin“, *Journées de lecture*, str. 73–76. Nimier slovem „něha“ („tendresse“) ovšem charakterizuje jen román *Les Enfants du bon Dieu*.

²⁶ Viz Alain Cresciucci, *Antoine Blondin, écrivain*, kap. „Roman/autobiographie“, str. 57–74 a passim.

přátelství, navzdory pochopení nejbližších je to pro pana Kdysi jen série ztroskotání, neúspěchů, včetně posledního pokusu: drogově závislý hippie odmítá věnovat pozornost starci, který se v něm snaží nalézt obraz sebe sama, a ani pan Kdysi není s to nové mládí pochopit. Policejní motiv prokázání totožnosti tu dostává rozměr existenciální. Lehký humor i tu jen moduluje hluboký smutek toho, kdo se mýjí s životem, s dobou, se skutečností.

V edičních plánech nakladatelství La Table Ronde a v reklamních oznámeních některých časopisů se na počátku šedesátých let objevuje upozornění, že se připravuje vydání dalšího románu Antoina Blondina *Konec všeho (La Fin de tout)*.²⁷ Pokud víme, román nevyšel. Jak jsme již naznačili na jiném místě této kapitoly, po vydání *Pana Kdysi* nepřinesla již další léta zásadní obrat v autorově tvorbě. Na spisovatelově velikosti to nic neubírá. Blondin je husar svérázný jak povahou, tak stylem a jeho pět husarských románů patří k tomu nejlepšímu, co padesátá a šedesátá léta francouzské literatury dala.

Michel Déon

V závěru studie věnované dílu Michela Déona upozorňuje Pol Vandromme na důležitý fakt. Svě vůbec nejlepší romány píše tento husar až v sedmdesátých a osmdesátých letech. *Divocí poníci (Les Poneys sauvages, 1970)*, *Fialový taxík (Un taxi mauve, 1973)*, *Mladík zelenáč (Le jeune homme vert, 1975)*, *Slunce k obědu (Un déjeuner de soleil, 1981)*, *Přísu Vám z Itálie... (Je vous écris d'Italie..., 1984)* či *Stoupání večera (La Montée du soir, 1987)* – jsou bezpochyby vyvrcholením životní dráhy a tím, co patrně zůstane s Déonovým jménem spojeno více než jeho prózy z let čtyřicátých a padesátých. Pol Vandromme vtípně naznačuje, že kdyby Michel Déon ukončil svou spisovatelskou dráhu románem *Mrkev a hůl (La Carotte et le bâton, 1960)* a protigaulistickým pamfletem *Megalonosis (Mégalonose, 1964)*, zůstal by v literárních příručkách sice natrvalo spojen s mladou poválečnou pravicí, avšak byl by vsazen nejspíš mezi autory druhořadé.²⁸ Mezi husary by jeho místo zřejmě bylo až to poslední, za Rogerem Nimierem, Jacquesem Laurentem, Antoinem Blondinem. Přitom je Michel Déon dnes tím, kdo jako první z husarů byl zvolen do Francouzské akademie (1978). Teprve o devět let později (1987) sem vstupuje jeho generační druh a dominantní postava husarského období – Jacques Laurent – a Déon má příležitost oslovit ho uvítací řečí.

V případě Michela Déona je dobré si uvědomit, jak ošidné by mohlo být pokušení o definitivní soudy omezené na jednu etapu životní a tvůrčí pouti. Je třeba to mít na vědomí zvláště v naší práci, která se zaměřuje pouze na čtyřicátá a padesátá léta a u Michela Déona se tedy dotýká tvorby představující z hlediska jeho vrcholných próz spíše jen přípravou, byť velice významnou

²⁷ Viz *Livres de France*, č. 5, květen 1963, str. 12. Román je ohlášen na rok 1963.

²⁸ Pol Vandromme, *Michel Déon. Le nomade sédentaire*, Paris, La Table Ronde 1990, str. 235 sq.

etapu. Sám autor na toto období takto pohlíží, nepřipouští, aby některé romány byly vydány znovu (viz str. 240 a 241).

Mezi husary nepatří Déon k organizátorským osobnostem a jeho vztah k celému proudu má daleko více než u Blondina podobu volného přidružení a odtahité, i když činorodé spolupráce. Bezpochyby k tomu přispívala jeho potřeba cestovat. Paříž je pro něho od konce druhé světové války jen domovským přístavem, kam se uchyluje krátkodobě mezi příjezdem a odjezdem. Je-li Déon poután zcela bytostně k literárnímu životu kulturního centra, pocitově je mu bližší jistý odstup, účast nikoli uvnitř bojové vřavy, ale spíše zvnějšku. Takové je místo Michela Déona mezi husary a takový je i jeho postoj k účasti v husarských časopisech – *Opéra*, *La Parisienne*, *Arts*. Michel Déon je husar na cestách, nikoli snad ve smyslu Cendrarsovy dobrodružnosti, ale spíše toho, kdo se usazuje a zabydluje pod cizím nebem, aby odtud – z periferie – ostřeji vnímal, co zmitá středem dění. Pol Vandromme ho dobře charakterizuje v titulu své výše citované práce jako „usedlého nomáda“ („*Michel Déon. Le nomade sédentaire*“).

Je to také svou povahou „běžec dlouhých tratí“, vytrvalec, který neměl možnost těžit z náhlého, oslnivého úspěchu, nýbrž trpělivě hledal svůj osobitý výraz. Ke zralosti a nejlepším dílům se Déon dostává až po své padesátce. I v tom se liší od ostatních tří husarů, u nichž bouřlivost mládí a provokativní tematika jdou ruku v ruce s prvními velkými úspěchy. Netřeba dodávat, že také Déonovo husarství se od počátku projevuje tlumenějšími tóny a v jeho poetice – oné subversivní poetice, jež husary charakterizuje – je pól klasicismu a řádu silnější než subverse sama.

Michel Déon se narodil v Paříži 4. srpna 1919, avšak mládí prožil na jihu Francie na Azurovém pobřeží v Cap-Ferratu. Jeho otec, úředník ministerstva zahraničních věcí a přesvědčený monarchista, byl přidělen do služby k monackému knížeti Ludvíkovi II. Sám Déon považuje roky strávené na pobřeží Středozemního moře za šťastné a není divu, že se moře, hlavně Středomoří, stane důležitou součástí jeho románových scénérií. Dům Déonových stojí na samém břehu a mladý Michel pilně trénuje: plave a vesluje, neboť jeho klubovským cílem jsou olympijské hry 1940. Vedle skifu a kraulu hraje tenis, bojuje, plachtaří. Záliba v dlouhých projížďkách po moři ho už nikdy neopustí. Sport, smysl pro soubor spojený s úctou k sebezapřísáhlejšímu protivníku se stanou základem charakteru řady Déonových postav, součástí jejich aristokratického důrazu na čest a sebeúctu.

Dětství a mládí na Azurovém pobřeží jsou však důležité rovněž pro Déonův myšlenkový a citový růst. Na lyceu v Nice obdivuje profesora Tallagrandu, otce Thierryho Maulniera, a mezi jeho profesory literatury patří André Charmel, autor divadelních her, které na své pařížské scéně uváděl Lugné-Poe. Především se však díky postavení svého otce setkává již jako chlapec s celou řadou celebrit: Somersetem Maughamem, Mauricem Maeterlinckem, Paulem Morandem.

Otcova smrt roku 1933 je pro ještě nečtrnáctiletého Michela citelnou ztrátou, podobně jako tomu bude u Françoise Nourissiera, Rogera Nimiera

a Antoina Blondina. Obraz otcovského mravního odkazu a snaha nalézt pevnou oporu pro vlastní mravní integritu jsou jedním z důvodů, proč se Déon sblížil s okruhem *Action française* a posléze setrval v blízkosti Charlese Maurrasa. Citový dopad je znásoben obtížemi hmotnými. I zde můžeme nalézt paralelu k situaci všech ostatních husarů. Po otcově smrti se Michel Déon a jeho matka stěhují do Paříže, do skrovnějších poměrů, tak aby finanční zajištění vystačilo do chlapcových studií. Michel absolvuje lyceum Jeanson de Sailly (1934–1937) a pak se zapisuje na studia práv na pařížskou Sorbonnu (1937–1939). Tou dobou se jeho práce v tiskárně a později i redakci *Action française* stává nejen záležitostí přesvědčení, ale vyplývá také z nutnosti postavit se na vlastní nohy a zabezpečit se finančně.

Členem *Action française* se vlastně stává již jako středoškolák, když pod dojmem únorových pravicových bouří roku 1934 vstupuje mezi „gymnazisty *Action française*“. Tato vazba se upevňuje od roku 1938, avšak Déonovo působení v redakci časopisu tehdy nemá dlouhého trvání a je přerušeno válkou. Na podzim roku 1939 musí dvacetiletý Déon narukovat do armády, kde slouží v divizi generála de Lattra de Tassignyho. Jeho jednotka také zasahuje do boje, i když jen krátce, neboť francouzská armáda je německou obchvatnou ofenzívou z 10. května 1940 během několika týdnů poražena a kapituluje. Déonův a Laurentův ročník (1919) je ponechán ve zbrani v rámci omezeného vojenského kontingentu vichystického státu. Déon je posádkou v Lyonu, kde ho na podzim 1942 zastihuje demobilizace.

Časem navazuje opět styk s redakcí *Action française*, která se mezitím z Paříže do Lyonu přestěhovala v naději, že zde – v neokupované zóně – nalezne vhodnější prostor ke své činnosti. Od podzimu 1942 do srpna 1944 pracuje Michel Déon jako redakční tajemník časopisu a přispívá do jeho literární přílohy. V té době se také upevňuje Déonův takřka synovský vztah k **Charlesi Maurrasovi**. Právě Maurras je totiž onou otcovskou postavou, s níž se Déon měří a bude měřit celý život. Váží si jeho pronikavé inteligence, polemické vevy i intelektuální zásadovosti, avšak nesouhlasí s jeho úzkoprsmým fanatismem, podvazujícím tvůrčí schopností. Maurras se Déonovi stává živým příkladem ducha spoutaného, ba zaslepeného vlastní ideologií. Poučen, bude pak Déon vždy bedlivě oddělovat své literární dílo od reportáží, polemických spisů, pamfletů. Zde tkví hluboký důvod, proč se Déon pak připojuje k neangažované literatuře ostatních husarů: tímto negovaným maurrasovským dědictvím se od nich však bude zároveň také odlišovat. Na druhé straně – a také to je důsledek negace Maurrasova přístupu – se Déon vynasnaží i v těch politicky neangažovanějších spisech oprostít od úzkoprsmosti. Kupříkladu ve spise *Francouzská armáda v Alžírsku a mírový proces (L'Armée d'Algérie et la pacification, 1959)* jsou jednotlivé problémy zevrubně objasňovány a autor dbá – tak jako advokát před soudním tribunálem – aby přesvědčil především fakty a silou argumentů. Maurrasovské cítění tvoří přese vše jakýsi stále přítomný spodní proud spisovatelova světa. O jeho trvalosti konečně svědčí i jedna z velkých Déonových próz let osmdesátých *Stoupání večera (La Montée du soir,*

1987), jež je narativním rozvedením Maurrasovy meditace *Čtyři provensálské noci (Quatre nuits de Provence)*.²⁹ Je to pocta velikému duchu, který ke své újmě dovolil, aby jej zadusila politika.

Konec války přináší Michelu Déonovi nové hořké poznání. Období veřejné očisty a čistek po roce 1944 vyvrací další Maurrasův postulát – ono rozlišení na Francii „skutečnou“ a na „státní formu“ („pays réel“ a „pays légal“). „Skutečná“ Francie svým přitakáním čistkám hluboce Déona zklamala a i to byl jeden z důvodů, proč v prvních poválečných letech využívá různých nabídek k cestování a pobývá raději než ve Francii v Německu, ve Švýcarsku a Itálii. Itálie bude jeho první adoptivní zemí – před Španělskem, Portugalskem, Řeckem a Irskem. Cesty a pobyty v cizině, tu kratší, tu delší, se stanou nedílnou součástí Déonova poválečného života, paralelně k činnosti novinářské a od roku 1955 do roku 1959 i k práci v nakladatelství Plon. Celá řada jeho románů byla sepsána právě na cestách, v hotelových pokojích, na terasách kaváren mezi italskými Benátkami, Positanem, portugalskou Sintrou, španělskou Malagou, americkým San Franciskem, řeckým Spetsai a irským Tynaghem, jak dosvědčují časové a místní údaje v závěru knih.

O Déonově působení v poválečných časopisech *Ici France*, *Aspects de la France*, od roku 1948 pak v *La Table Ronde* a později v týdeníku *Opéra* a dalších časopisech husarů jsme již hovořili stejně jako o jeho účasti a podílu na tomto hnutí. Mezi husary našel dobrého společníka v Antoinu Blondinovi a k jeho přátelům patřili i další spisovatelé a novináři, o nichž jsme se v souvislosti s husary zmiňovali: Kléber Haedens, Françoise Saganová, Jean Cocteau, Jacques Chardonne, Paul Morand, Roland Laudenbach, Henri Martineau. Zvláště vřelý vztah měl k **Andrému Fraigneauovi**. Ze čtveřice husarů se patrně Déon nejvíce zaloužil o vydání Fraigneauovy *Toulavé lásky (L'Amour vagabond, 1956)* v nakladatelství Plon se známou čtverou předmluvou. Zasadil se také, spolu s Rogerem Nimierem, o soubornou publikaci Fraigneauových *Údivů Guillaumea Francoeura (Les Étonnements de Guillaume Francoeur, 1960; viz str. 14 a 158–159)*. Četné narážky v Déonových románech na postavu Guillaumea Francoeura, jenž je jakési Fraigneauovo literární *alter ego*, ale také dlouholetá korespondence, publikovaná nedávno péčí Déonovy dcery Alice,³⁰ jen dokreslují rozsah a hloubku tohoto přátelství.

Padesátá a počátek šedesátých let jsou také obdobím, kdy se Michel Déon nejúplněji zapojuje do literárního a politického dění. V oblasti politické se zejména angažuje v alžírské otázce a rezolutně se řadí, stejně jako ostatní husaři, mezi odpůrce Evianských dohod a generála de Gaulla. Nic na tom nemění vědomí, že se pouští do předem ztraceného boje. Více než neúspěch bolí zklamání z reakcí Francouzů, kteří tak jako v roce 1940 raději opět zapomínají – v Déonových očích – na vlastní čest a utíkají se k autoritativní vládě zaručující

²⁹ Viz Pol Vandromme, *Michel Déon. Le nomade sédentaire*, str. 218.

³⁰ Michel Déon – André Fraigneau, *Une longue amitié. Lettres*, édition établie par Alice Déon, Paris, La Table Ronde 1995.

klid a majetek. Možná se tím jen urychluje rozhodnutí opustit Francii. Roku 1964 si Michel Déon buduje dům na řeckém ostrově Spetsai v Argolském zálivu, kde pobýval již v roce 1960. Tou dobou je již také ženatý. S manželkou Chantalou, s níž ho seznámila Christine de Rivoyrová, vychová dceru Alici (nar. 1963) a syna Alexandra (nar. 1965). Počátkem sedmdesátých let přesídluje do Tynaghu v Irsku, kde žije doposud. Paříž a Francie se mu stávají jen druhým domovem.

Když roku 1962 představuje André Thérive Michela Déona čtenářům měsíčníku *Livres de France*, zdůrazňuje, že se jedná o autora natolik rozličného, že ho lze jen těžko zařadit. V rozmanitosti jeho próz se pak podle Thériva odráží přelétavost zájmů, typická pro ducha aristokratického a korespondující s povahou ústředních postav.³¹ Nezařaditelnost a rozmanitost jsou také rysy, které lze vyčíst z popisu Pierra de Boisdeffra³² a Jacquese Brennera³³ a tento fakt kontrastuje s vyhraněností, s jakou jsou vnímáni ostatní husaři – každý ve své specifické oblasti tematické a stylové.

Domníváme se, že tato situace odráží dvě skutečnosti. Je to jednak tlumenější „husarskost“ Michela Déona, menší výbojnost jeho subversivní poetiky a spodní klasicizující tón. O druhém důvodu jsme se zmínili v úvodu kapitoly: Déonova spisovatelská dráha a hledání sebe sama nejsou v šedesátých letech zdaleka ukončeny. Teprve o čtvrt století později Pol Vandromme bude moci úspěšně přikročit k souhrnnému pohledu a poukázat na souvislosti, jež se vyjevují až z delšího časového odstupu.³⁴

Déonovo dílo, především v období, o němž pojednáváme, tedy do počátku šedesátých let, se zdaleka neomezuje na vlastní beletristickou tvorbu. Zajímavý je například Déonův přínos v oblasti překladu. Na rozdíl od Jacquese Laurenta – a také Charlese Maurrase – je Michel Déon anglofil a mezi husary vyniká znalostí cizích jazyků – angličtiny, španělštiny a částečně italštiny. Za povšimnutí stojí jeho překlady z „američtiny“, jak je psáno v podtitulcích. Zejména se to týká Saula Belowa.³⁵ Vedle Michela Mohrta se tak Michel Déon jeví jako nejvýraznější spojnice mezi husary a poválečnými proudy v americké literatuře. Michel Déon překládal i ze španělštiny³⁶ a zběhlost v tomto jazyce umocňuje jeho přátelství k malíři Salvadoru Dalímu. Oba spolupracují

31 „Michel Déon par André Thérive“, *Livres de France*, č. 7, srpen-září 1962, str. 2–4.

32 Pierre de Boisdeffre, *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui*, str. 618–619.

33 Jacques Brenner, *Histoire de la littérature française de 1940 à nos jours*, Paris, Fayard 1978, str. 390–391.

34 Pol Vandromme, *Michel Déon. Le nomade sédentaire*, Paris, La Table Ronde 1990.

35 Saul Below, *L'Homme de Buridan*, roman traduit de l'américain par Michel Déon, Paris, Plon 1954. Déon přeložil také životopisný román o Albertu Schweitzerovi: Joseph Gollomb, *La Vie ardente d'Albert Schweitzer*, Paris, Éditions Sun 1951.

36 Pedro Antonio de Alarcon y Ariza, *Le Tricorne*, traduction par Michel Déon, Monaco, Éditions du Rocher 1959.

na Dalího autobiografii a při komentářích k ilustracím k Cervantesovu *Donu Quijotovi*.³⁷

Déonova zcestovalost a cit pro krajinu se uplatňují v celé řadě doprovodných textů k obrazovým publikacím těch oblastí Středomoří, které dobře znal: Španělska, Baleárských ostrovů, Itálie.³⁸ Pozoruhodná je především spolupráce s Andrém Fraigneuem a Jeanem Cocteauem v knize věnované Benátkám – *Benátky, které miluji* (*Venise que j'aime*, 1957).³⁹ Jak vidno, i zde se projevuje pevnost mezigeneračních vztahů, jež husaři navázali.

Překlady, obrazové publikace či rozličné předmluvy vyplývají ze styků Michela Déona s jednotlivými nakladatelstvími a je více než pravděpodobné, že jsou spíše důsledkem existenční nutnosti než hluboké tvůrčí potřeby. Nesouvisejí proto bezprostředně s Déonovým husarstvím. Totéž už ale nelze tvrdit o Déonových polemikách a pamfletech, kde se paradoxně vyjevuje ona druhá tvář hnutí, totiž jeho angažovanost. Je ovšem charakteristické, že Déon se na toto pole pouští až od poloviny padesátých let, kdy – jak sám tvrdí – doba angažovaného románu již pominula a znovu se obnovila hranice mezi beletrií, oproštěnou od politiky, a utilitární politickou literaturou.⁴⁰ Zde je třeba upozornit zejména na tři tituly. O dvou z nich jsme se zde již zmiňovali, protože dobře ilustrují postoje, které husaři zaujímali k literárnímu a politickému dění své doby. Jsou to *Francouzská armáda v Alžírsku a mírový proces* (*L'Armée d'Algérie et la pacification*, 1959; viz str. 51), kde se zasazuje za myšlenku francouzského Alžíriska, a *Dopis mladému Rastignakovi* (*Lettre à un jeune Rastignac*, 1956; viz str. 68–69), pamflet na literární poměry v Paříži, který zároveň odráží agonistický princip generační politiky husarů. Třetím spiskem – již z poloviny let šedesátých – je *Megalonosis* (*Mégalonose*, 1964). Tak jako je předchozí pamflet pastišem Pascalových *Dopisů provinciálůvi*, je toto dílko zase pastišem Jonathana Swifta. Hlavní myšlenkou je znevolnění jedince autoritářskou mocí a konzumní společností. Ladění je protidegaullovské – jak jinak – ale více než de Gaullovi, jsou Déonova hořká slova určena zbabělosti spoluobčanů, kteří z pohodlnosti a touhy po blahobytu svolí k utilitárnímu „realistickému“ kompromisu s režimem Páté republiky. Svou nechutí k měšťáctví se tu Déon nejvíce blíží ostrému tónu esejů Rogera Nimiera a polemik Jacquese Laurenta.

37 Salvador Dalí, *La Vie secrète de Salvador Dali*, adaptation française de Michel Déon, Paris, La Table Ronde 1952. Michel Déon, *Histoire d'un grand livre*, „Don Quichotte“ illustré par Dalí, textes de Salvador Dalí et Michel Déon, photographies de Robert Descharnes, Paul Almasy..., Paris, J. Forêt 1957. Salvador Dalí, *Journal d'un génie*, Paris, Gallimard 1974, introduction et notes de Michel Déon.

38 Viz například *La Côte basque et les Pyrénées*, photos originales de Patrice Molinard, texte de Michel Déon, Paris, Les Éditions Mondiales 1951; *La Catalogne et les Baléares*, photographies de Michel Nicolas et Jean Gyenes, texte de Michel Déon, Paris, Les Éditions Mondiales 1953, atd.

39 *Venise que j'aime*, présenté par Jean Cocteau, légendé par Michel Déon, raconté par André Fraigneau, photographié par Jean Imbert, Paris, Éditions Sun 1957.

40 Serge Groussard, „À bâtons rompus“, *Livres de France*, č. 7, srpen-září 1962, str. 8.

Hlavní je ovšem dílo beletristické. Podobně jako Jacques Laurent je Michel Déon uřknut Stendhalem a jeho mladými hrdiny. Je to ale také proto, že dominantním námětem Déonových próz je období citového zrání, hledání místa ve světě, společenská a generační vzpoura. Déonův **stendhalismus** má zároveň tedy blízko i k **Radiguetovi** a **Cocteauovi**. Čím se Déon odlišuje, je bezpochyby výrazné „rytířství“. To prolíná dandysmem Déonových postav, jejich představami o lásce a nezřídka ovlivňuje děj.

Určujícím prvkem se zdá být služba ideálu. Za prototyp může posloužit první z románů, který Michel Déon vzal na milost a svolil k jeho reedici – *Nechci na ni nikdy zapomenout* (*Je ne veux jamais l'oublier*, 1950). Hlavní hrdina, osmadvacetiletý Patrice Belmont, je jedním z mladých ztroskotanců, jež po sobě zanechala válka. Utrácí poslední zbytky zděděného jmění a jeho nezájem o poválečné dění ve Francii ho zavádí do Itálie. Autem – to je to poslední, co mu z majetku ještě zbývá – převáží svou tetu markýzu Mercédès Bongiovanniovou od místa k místu při jejím prázdninovém putování z Benátek přes Apulii a Florencii až do D'Annunziovy villy na břehu Gardského jezera. Putování je současně hledáním sebe sama, proplétá se s citovým zráním, milostným hledáním.

Citové souřadnice, v nichž se dandy Patrice pohybuje, jsou poznačeny kurtoazní láskou a ženy v jeho okolí jsou nositelky **kurtoazní symboliky**. Nejvýše stojí ideál ženství – krásy, oduševnělosti i vykoupení – sublimovaný v umění: Evina socha v nice dóžecího paláce v Benátkách či Peruginova Máří Magdaléna ve florentském paláci Pittiů. Dvouznačnost tohoto ideálu a komplementárnost obou postav je příznačná a naznačuje jak prvotní hřích, tak cestu z hříchu k vykoupení. Další ženskou postavou je Béatrix – žena zasvětitelka a mateřská ochránkyně svého o deset let mladšího milence. Je tu též Vanda Volinoffová, která představuje scestí lásky jen tělesné a peklo zoufalství. Hlavní Patriceovou protihráčkou pak je Olivia, španělská aristokratka. Cesta k této lásce je pro Patrice zároveň službou ideálu, zkouškou osobnosti a poutí za vnitřní dokonalostí, ne nepodobnou putování středověkého rytíře. Láska je nejen jistý ideál, ale také to, co vyvazuje – pěna dní. Je to hledání „dokonalých okamžiků“ („*instants parfaits*“), kdy člověk souzní s absolutnem. Vztah k Olivii ztroskotá na chudobě, kterou se Patrice – jako každý dandy – snaží zakrýt, ale jež stejně vyplyne na povrch. Citové zklamání a zoufalství je pak tou poslední zkouškou. Patrice v ní s pomocí přátel obstojí. Výsledkem je deziluze, dandyovská maska a odstup vůči citům, ale také návrat do dění a společnosti. Schopnost čelit životu dává Patriceovi sílu přinášet klid a mír bytostem stejně zraňovaným jako on sám (Florence Steinová). **Apollinairovy verše**, které tvoří název románu a vracejí se v textu jako leitmotiv milostného vztahu, přetrvávají ve spodním elegickém tónu přerozeného Patrice.

Při charakterizaci citových vztahů nebylo dost možno postihnout dynamiku dějové roviny, jež zmíněné kurtoazní rytířskosti dodává důležitý epický rozměr. Jak jsme již poznamenali, hovoříce o postoji husarů k dějinám (viz str. 168–175), staví Michel Déon do popředí hodnoty rytířského eposu. Pol Van-

dromme správně ukazuje,⁴¹ že román *Nechci na ni nikdy zapomenout* je také nepřímou kritikou poválečné současnosti. Prostředí aristokracie a vyšší společnosti, utkvělé ve své věčnosti, je vědomou negací historického dění. Patrice je raněný rytíř utíkající se do sebe sama a teprve láska ho navrácí světu. Jeho cesta zpět však je jen potvrzením „urozenosti“ charakteru. Patrice není tím, kdo přijímá hodnotový systém okolí, ale ten, kdo svůj ideál do skutečnosti vnáší. Tento rys pak v některých dalších Déonových prózách nabude podobu dobrodružné, případně iniciační pouti. V závěru románu se Patrice Belmont dostává do styku s dalšími členy mezinárodního rytířstva – Jackem Grave-reauem a Pierrem Gauthierem, kteří jsou protagonisty dvou dalších příběhů.

Nechci na ni nikdy zapomenout byl vlastně první úspěšný román Michela Déona. Upoutal pozornost Jacquese Chardonna, Henriho Martineaua, Andrého Thériva, autorovi přinesl první skrovnou literární cenu.⁴² Zdá se, že také v první výrazné formě nabízí ony rysy, jimiž se budou vyznačovat následující Déonovy prózy. Možná i proto zastínil autorovy prvotiny z poloviny čtyřicátých let. Jen letmo se tu dotkneme jedné z nich, a to druhého Déonova románu – *Ztracených lásek* (*Amours perdues*, 1946). Ten je třeba považovat za záležitost spíše výdělečnou než literární. Komplikované milostné zápletky rozehrané kolem krásné Christiany, kolem podnikatele Paula Chamba, navrátilivšího se z Číny do poválečné Francie, a kolem jeho dvou dospělých synů a dospívající dcery se lépe hodí do růžové knihovny. Ukazují, že i Déon ve svých počátcích pokoušel štěstí tam, kde tak výrazně uspěl Jacques Laurent pod pseudonymem Cecil Saint-Laurent. Za zmínku snad stojí jen závěrečná scéna, jakýsi zoufalý souboj mezi Christianou, najíždějící plnou rychlostí autem do Françoise, svého zhrzeného snoubence, který se jí postaví v cestu s revolverem v ruce. Jde vlastně o dvojí sebevraždu. Obdobnou scénu Déon ztvárnil v epistolární próze *Všechna láska světa* (*Tout l'amour du monde*).⁴³

Prvotinou Michela Déona je román *Loučení se Sheilou* (*Adieux à Sheila*), vydaný v Marseilli u Roberta Laffonta 30. srpna 1944, tedy v první dnech po osvobození. Děj je umístěn do předválečného období a končí kapitulací Francie v červnu 1940. Hlavními postavami jsou Angličanka Sheila Drakeová a student medicíny a později lékař Jacques Chandier. Je to první z Déonových příběhů velké, ryzí a nekompromisní lásky. Do Sheily se Jacques zamiluje o prázdninách a využije pak první příležitosti, aby ji ve vypůjčeném autě svého profesora unesl. V Paříži se Sheila dostává do prostředí studentské a malířské bohémy, v němž se čistý vztah naleptává. Jacques, služebník a rytíř své dámy, se ocitá na mizině, tak jako Patrice z příběhu *Nechci na ni nikdy zapomenout*. Nemůže-li se vznášet ve výšinách, láska zaniká a Jacques situaci řeší radikálním řezem a odjezdem z Paříže. Vrací se tam až jako známý lékař. Z Anglie pak znovu unáší Sheilu, ale citové vazby jsou již narušeny. Než ztra-

41 Pol Vandromme, *Michel Déon. Le nomade sédentaire*, str. 50–51.

42 Viz Michel Déon, *Mes arches de Noé*, str. 25–26; *Bagages pour Vancouver*, str. 73.

43 Michel Déon, *Tout l'amour du monde*, „De Sintra...“, str. 230.

tit ideál, raději nový rozchod. Rozhodné slovo tentokrát přichází od Sheily. Jak vidno, prvky kurtoazní, výlučné a ideální lásky jsou u Déona přítomny od počátku.

U výše jmenovaných prvotin lze pochopit důvody, které autora vedly k tomu, že je z dalších reedici vyloučil. Co se *Loučení se Sheilou* týče, argumentuje Michel Déon nedostatečnou vnitřní jednotou pohledu a stylu.⁴⁴ Tento důvod však vůbec neplatí pro román *Bledý bůh (Le Dieu pâle, 1954)*, rovněž autorem zavržený, i když méně důrazně. Jeho jediná reedice z roku 1971 je však širší čtenářské obci již stejně nedosažitelná jako práce předešle jmenované.

Svou kompozicí i divadelně strojenou gradací *Bledý bůh* poněkud vybočuje z déonovských příběhů a blíží se prózám Nimierovým. Dramatický spád a vnitřní pnutí jsou umocněny jednotou místa, omezeným a uzavřeným počtem osob a konečně stupňovaným napětím, jež ze sluncem rozpálených dní do noční bouře dá propuknout skrývaným vášním a vede k čistnému poznání. Podobně jako v Nimierově *Modrém husarovi* jsou jednotlivé kapitoly tvořeny vnitřním monologem či alespoň pohledem jednotlivých postav. Také úvodní scéna – po milování, s průhledem do právě prožitých okamžiků – svou provokativností připomíná úvod Nimierových *Mečů*.

Výjimečně tu také Michel Déon dává prostor ženským postavám. Právě ty zde můžeme považovat za dominantní. První je Aimée, novomanželka Oliviera Legendra. Při letním pobytu v rodinné vile poblíž Nice je postupně vtažena do rodinné záhady, tajemství sourozenců Legendrových – Oliviera a jeho dvou bratrů, Jérôma a Philippa. Tajemství souvisí s Jérômovými záchvaty šílenství a amnézie a se záhadnou a zamlčovanou smrtí sestry Jacquelyny. Pro Aimée je rozluštění záhady tím důležitější, že prožívá citovou krizi a oporu nachází spíše než u manžela u jeho bratrů. Brzy odhalí, že klíčem ke všemu je Jacqueline a objev Jacquelinina deníku jí vše osvětlí. Jacqueline, jak současně pochopí i čtenář, je právě onou druhou silnou ženskou postavou příběhu. Je to svým způsobem dívčí dandy připomínající Nimierova Françoise Sanderse ve vztahu ke Claude (*Meče*). Jacqueline cynicky manipuluje svými bratry a manévruje osobami v jejich okolí, aby uchránila sourozenecké jádro a jeho vnitřní neporušenost. Teprve automobilová nehoda na prázdninové cestě po Španělsku a Jérômová první ztráta paměti odhalí incestní podstatu jejího vztahu. Jsou to pro ni chvíle nevýslovného štěstí, ale zároveň tušení katastrofy, již jasnozřivě a neochvějně kráčí vstříc. Katastrofa přichází, jakmile Jérôme vycítí svou na chvíli ztracenou totožnost. Jacqueline páchá sebevraždu a Jérôma odsuzuje k šílenství.

Odhalené rodinné tajemství je zároveň čistou pro Jérôma i Oliviera, neštěstím pro Philippa, který hyne, neboť jeho naděje, že získá Aimée, se rozplynou. Bouře pomíjí, vila je prodána a začíná nový život.

Název románu je stejně jako v případě *Nechci na ni nikdy zapomenout* invokací Apollinairova verše – „neštěstí, ten bledý bůh slonovinových očí“

⁴⁴ Serge Groussard, „À bâtons rompus“, *Livres de France*, č. 7, srpen-září 1962, str. 6.

(„malheur, dieu pâle, aux yeux d'ivoire“). Na rozdíl od Nimiera je Déon citlivý na elegické tóny v Apollinairově poezii. Jistou elegičnost také vpravuje do srdcí svých hrdinů. Není to ovšem jediný prvek, kde se odráží autorova svěbytnost. Déonovský je ideál čisté lásky, jímž je Jacqueline ve svých cynických manipulacích vedena, déonovský je i milostně mateřský vztah starší Marie-Blanche k Olivierovi a jeho sourozencům, déonovské jsou také literární vzory, jimiž se postavy románu řídí: Aimée si čte Radiguetův *Ples u hraběte d'Orgela*, Jérôme Stendhalova *Luciena Leuwena*, Jacqueline Laclosovy *Nebezpečné známosti*. Z trojice bratrů je právě Jérôme tím typickým rytířem moderní doby – letcem, kaskadérem, hazardérem, dobrodruhem a cestovatelem. Přesto se zdá, že se Déon rozhodl tento skvělý román do pozdějších hojných reedic svých prací neprosazovat. O důvodech lze vyslovit nanejvýš nejisté domněnky.

Po *Bledém bohu* vydává autor – opět na apollinairovské téma – epistolární prózu *Všechna láska světa (Tout l'amour du monde)*, 1. díl 1955, 1. a 2. díl 1960). Jedná se o soubor šestnácti dopisů datovaných do let 1953–1955 a 1959–1960 a „odesílaných“ z nejrůznějších míst: Itálie, Maroka, Rio de Janeiro, Řecka, Parisu ve Spojených státech atd. Adresáty jsou z větší části ženy: M., Claude, Olivia (postava či spíše předloha k postavě z románu *Nechci na ni nikdy zapomenout*), Françoise (patrně Françoise Saganová). V jednom případě se autor obrací na Guillauma Francoeura, tedy Andrého Fraigneaua, v šesti případech není adresát uveden.

Epistolární forma poskytuje autorovi širokou volnost námětovou, kompoziční i vypravěčskou. Autobiografické prvky se přirozeně mísí s fikcí, úvahami, příběhy. Spolu s pisatelem se ocitáme na terase u Gardského jezera, kde vzniká *Bledý bůh*, poznáváme z druhé strany zákulisí vztahu, který autora inspiroval k postavě Olivie z prózy *Nechci na ni nikdy zapomenout*, sledujeme skomírání lásky mezi vypravěčem a Vandou, postavou z téhož románu, putujeme přes marocký Atlas, jsme svědky nočních orgiastických kultů v brazilské vesnici, meditujeme v letadle nad knihou Josepha Arthura Gobineaua.

V kontextu Déonova díla se tedy jedná o výrazný ústup od epiky k osobnímu tónu a ke kompoziční rozvolněnosti. Tím *Všechna láska světa* předznamenává obdobné prózy z šedesátých let – deníkový *Balkon na ostrově Spetsai (Le Balcon de Spetsai)*, 1961), *Sethání na Patmu (Le Rendez-vous de Patmos)*, 1965), rozšířené pak v soubor *Řecké stránky (Pages grecques)*, 1993), a později zejména volné autobiografie *Mé archy Noemovy (Mes arches de Noé)*, 1978) a *Zavazadla na cestu do Vancouveru (Bagages pour Vancouver)*, 1985).

Přesto *Všechna láska světa* působí sevřeně, jednotně. Svojnámem je jednak dominantní „já“ epistolárního vypravěče, jednak dominantní tematická, uvozená citací Apollinairovy básně „Zpěv lásky“ („Le Chant d'Amour“), jejíž závěrečný verš tvoří titul díla. Jedná se vlastně o novodobou repliku „Mapy lásky“ („La Carte de Tendre“) francouzských preciózních salonů 17. století, jež je jinou podobou filiace kurtoazní lásky trubadúrské. Láska tu vystupuje ve své tisícíre a jedné tváři, nádherná i hrůzná, ničící i povznášející, tvořící i smrtící.

Podobně jako u preciózní „Mapy lásky“ a u kurtoazní lásky rytířské je to ale také cesta. Ta je naznačena epicky, příběhem volně vetkaným na pokračování do dopisů adresovaných přítelkyni „M“. Je to pouť moderního rytíře Manfreda – dobrodruha a cestovatele – za krásnou princeznou – ideálem, jenž mu neustále uniká.⁴⁵ Spolu s ním se setkáváme se stejnými podobami lásky jako již v románu *Nechci na ni nikdy zapomenout* – láskou mateřskou a ochraňující, láskou smyslnou a pokořující, láskou tajemstvím, jejíž správné rozluštění je právě oním iniciačním klíčem k životu. Také Manfred, ale i další postavy, mimo tento ústřední příběh, hledají a nacházejí ony „dokonalé okamžiky“ (*instants parfaits*). Ty jsou však určeny těm, kteří se očistí a alespoň na chvíli se připojí k ryzím povahám – lidem „čisté urozenosti“ („*race pure*“).⁴⁶

Za očistou a ryzostí netřeba si představovat nic mravoučného, spíše naopak. Ryzost je především plnost a opravdovost charakteru, schopnost nepodléhat kompromisům, být svůj, ať v dobru či zlu. Tím se Déon blíží Nimierově koncepci vášně: jejím opakem a negací je průměrnost. Z ryzosti a vášně jsou také uhněteny Déonovy postavy v dalších, již výrazně epických románech.

Klamné naděje (*Les Trompeuses espérances*, 1956) stojí na detektivní zápletce. Děj je soustředěn do dvouletého období a tří hlavních míst – Paříže, italského Positanu v Sorentském zálivu a kanadského Québeku. Hlavní postava a vypravěč Olivier Garancière v retrospektivě rekonstruuje záhadu svého života. Na jejím rozřešení, jež je zároveň rozhrěšením osobním, závisí nejen jeho další život, ale též jeho láska k Inès.

Kanada a práce na québecké univerzitě jsou pro Oliviera citovým exilem. Na stránkách, které po nedělích popisuje, se vypravěč navrácí ke kritickým okamžikům: k setkání s Inès na pařížském bulváru Clichy, ke společné účasti na hodinách malování v ateliéru malíře Barba, k záhadným zákoutím Inèsiny povahy, k její andělskosti i krvelačnosti, která propuká, když sleduje boxerské zápasy; k prázdninovému pobytu v Positanu, kam se i s učitelem panem Barbem celý ateliér přemísťuje na letní výuku v plenéru; a konečně k vraždě Inèsina bratrance Michela, z níž je obžalován nevinný místní chudák, zatímco Olivier, byť vraždu nespáchal, uniká podezření za cenu falešného alibi. To mu Inès vnutí – i ve svém vlastním zájmu – a Olivierovi v něm připadne úloha dvakrát oklamaného.

⁴⁵ Michel Déon zde využil příběhové kostry jiné ze svých prací z let čtyřicátých *La Princesse de Manfred*, illustrations Jean Boulet, Paris, Éditions Sun 1949.

⁴⁶ Michel Déon, *Tout l'amour du monde*, str. 278: „*Velice dobře jsme takto spolu vycházeli [tj. vypravěč a Vanda], nacházejíce v možnosti zajít až na samu hranici své volnosti více rozkoše než v nutnosti strpět pouta skutečného svazku. Navzájem nás pojilo nevyslovené spikleneckství a bez úzkosti, s tichou radostí – ano, takovou velice tichou radostí v hloubi srdce – jsme čekali, až se dostaví pocit, že náležíme k lidem čisté urozenosti.*“ („*Nous avions très bien vécu ainsi, trouvant plus de jouissance à éprouver les limites extrêmes de notre liberté qu'à subir les chaînes d'une véritable liaison. Une muette complicité nous attachait l'un à l'autre, et nous attendions sans angoisse, avec, au fond du coeur, comme une petite joie – une très petite joie il est vrai –, le sentiment d'appartenir à une race pure.*“)

Rozplétání záhady spojené s reflexí je právě onou sérií iniciačních zkoušek a cestou k ryzosti. Je to také putování po složité „mapě lásky“. Teprve když se probolí k pravdě, může se Olivier znovu přimknout k životu a svolit, aby za ním Inès přijela.

Všechna láska světa a Klamné naděje jsou založeny na vypravěči v první osobě. Stejnou narativní perspektivu využije Michel Déon v následujícím románu *Lidé noci* (*Les Gens de la nuit*, 1958). Svými ústředními postavami – vypravěčem Jeanem Dumontem a malířem Michele Kostrem – je to také nejvýrazněji dandyovská z Déonových próz. Ani cynismus, ani pohrdavý odstup, výstřelky, manipulace s druhými, ani kruté žerty nemohou zakrýt niternou ryzost déonovských rytířů. Nezištnost a nemotivovanost v jednání – onen „*acte gratuit*“ Gidova hrdiny Lafcadia z *Vatikánských kobek* – je východiskem jejich konání. Potkají-li nad ránem chudáka vláčejícího se s objemným zavazadlem k Lyonskému nádraží, neopominou ho nejprve poučit o jeho právech: jako příslušník „*národa dobyvatelů a odporných kolonialistů*“ by přeci měl zahvízdat na prvního araba nebo negra, který se namane, a poručit si, aby mu kufr odnesl. Pak se ale v negry ochotně promění sami, a konverzující o Maillolových sochách, pomohou vesničanovi se z zadlem až do vlaku, nakoupí mu jídlo na cestu, srdečně se s ním rozloučí a vzápětí svůj čin cynicky okomentují.⁴⁷

Dandysmus je také součástí jejich vzpoury proti rodině, společenské smetánce, ale též proti uměleckým avantgardám, jež se proměnily v pouhý obchod s uměním. Michel Kostro je uznávaný malíř. Ale právě úspěch ho odvrací od konzumního umění. Potlouká se raději po nocích a živí se jako pouliční polykač ohně. Nechuť k utilitarismu, mravní průměrnosti a společenskému farizejství se projevuje též v sympatiích k Lalle, komunistce hledané policií. Michel i Jean ji u sebe skrývají a chrání ji, i když názorově stojí na zcela opačné straně. Je to proto, že Lalla je ve své touze stejně opravdová, že je z jejich rodu. Spolu s ní a pro ni pak Michel podstupuje riziko souboje s pařížským drogovým podsvětím. I tento boj i smrt, jíž nakonec Michel neunikne, je svobodná volba údělu a způsob, jak život naplno prožít.

Román se odehrává v noční Paříži, nikoli však té idylické. Příběh Jeana Dumonta je sestupem do hlubin noci, na společenské dno, mezi ztroskotance života. Příčinou je – jak jinak u Déona – citová krize, rozchod s láskou. Bylo-li

⁴⁷ Michel Déon, *Les Gens de la nuit*, str. 46–47. „*Ale proč si ten kufr nesete sám? /.../ „Nevím,“ odpověděl muž. „No dobrá, nevíte. A protože nevíte, bude vám odpuštěno. Ale měl byste pochopit, že Francouzi jsou národ dobyvatelů a odporných kolonialistů. Vy se tu sám vláčíte s kufrem a přitom není nic lehčího než si písknout na prvního negra nebo araba, co se na ulici namane. Na to máte právo. Vždyť vy tahle ničíte představu, kterou o nás mají svobodomyšlné národy.“* („*Mais pourquoi portez-vous votre valise vous-même? /.../ – Je ne sais pas,“ dit l’homme. – „Oui, vous ne savez pas et c’est bien pour ça qu’il vous sera pardonné. Mais vous devriez comprendre que les Français sont un peuple de conquérants et d’ignobles colonialistes. En trébuchant vous-même cette valise, alors qu’il vous suffirait de siffler le premier nègre ou le premier arabe qui passera dans la rue comme vous en avez le droit, vous portez atteinte à l’idée que les peuples libéraux se font de nous.“*)

Manfredovo nebo Patriceovo hledání poutí po světě, je Jeanovo dobrodružství putováním po pekle. Opět se tu shledáváme s některými znaky déonovské symboliky lásky (Noémie, Gisèle, Maggy), ale většinou v té pekelné, zoufalstvím prokleté podobě. *Lidé noci* je jeden z prvních Déonových románů, kde se postavy neutíkají do vlastního hájemství, ale potýkají se a měří se světem. Pomocí přátel – Michela a Lally – Jean Dumont citovou krizi překonává, přemůže odpor k otci, neboť v jeho přetvářce a společenských ambicích objevuje masku, kterou nově nosí on sám, aby čelil světu. Ví již také, jak jí používat, aby se nestal ovládaným, ale tím, kdo se ovládá a ovládá druhé. Stává se mužem činu.

Výraznou dějovostí a zaujetím pro „vnější“ svět se *Lidé noci* podobají dvěma románům: *Corridě (La Corrida, 1952)* a *Mrkvi a holi (La Carotte et le bâton, 1960)*. Jméno protagonisty Pierra Gauthiera se již mihlo na samém konci románu *Nechci na ni nikdy zapomenout*, a to přesně v souvislostech, které se objevují v závěru *Corridy*: tam i tu figuruje Pierre Gauthier jako společník Jacka Gravereaua, podnikatele s uměleckými předměty a znalce obrazů, a Patrice Belmont s ním na Gravereauovu žádost vstupuje do spojení. Pro nás to je indicie, že hlavní obrysy postav románu *Corrida* jsou možná již hotovy roku 1950, ještě před Déonovým odjezdem do Spojených států, kde mu Rockefellerova nadace umožnila jednoroční pobyt a kde se také děj románu odehrává. Sepsání je vymezeno údaji v závěrečném vročení: „*San Francisco 1. listopadu 1950 – Paříž 9. února 1952*“.

Patrice Belmont a Pierre Gauthier se v mnohém podobají. Oba mají Déonův věk, Pierre se dokonce narodil v týž den jako autor (4. 8. 1919). Oba jsou niterně zraněni válkou. Co Patrice však jen cynicky a s dandyovským odstupem naznačuje, Pierre postupně vypoví. Za války, oné občanské, francouzsko-francouzské, se on a jeho otec, kterého si vážil, ocitli na opačných stranách: Pierre v hnutí odboje, otec mezi loajálními vichysty. Při poválečných divokých čistkách byl otec zatčen a umučen, byt byl zabrán odbojářem aktivistou a Pierre odbyt zbytky dědictví. Citová rána je ranou také Pierrovo vlastenectví: již nevěří ve Francii, a proto ujíždí.⁴⁸ Ve chvíli, kdy se děj románu počíná (1950), pobývá ve Spojených státech již čtvrtým rokem, dědictví se rozplynulo a Pierre nádeničí v sanfranciském přístavu.

Dějovou osu románu tvoří Pierrův útěk. Policí je neprávem podezírán z vraždy japonské tanečnice, své milenky, navíc pobývá ve Spojených státech nelegálně, protože jeho turistické vízum již dávno vypršelo. Na útěku projíždí celým kontinentem: ze San Franciska do Glenwood Springs v Coloradu, odtud do Chicaga, pak přes New York do Montréalu a Québeku a zase na jih, autem do New Orleansu. Útěk by nebyl možný bez pomocníků, kteří Pierrovi věří: těmi jsou členové polofrancouzské rodiny Gravereauových, zejména již zmíněný Jack Gravereau a jeho první žena Ève Pageová.

⁴⁸ Jak v této souvislosti – známe-li ono výrazně autobiografické ukotvení postavy, dané shodným datem narození – nepomyslet na Déonův vztah k Charlesi Maurrasovi?

Dobrodružné scény, napětí. To podstatné je však až pod slupkou děje. Pierre Gauthier je déonovská postava do morku kostí: dandy, dobrodruh a ctitel Stendhala. Kontinentem projíždí se *Životem Henryho Brularda* v kapse a i tato kniha má svou stendhalovskou a dandyovskou filiaci. Patřila kdysi mladému Francouzi, kterého Jack Gravereau poznal na italském bojišti: „*Nebyl to žádný knihomol, ale Francouz plný života, zdvořile lhotejný k událostem, které se kolem něho odehrávaly.*“⁴⁹ Po smrti tohoto francouzského dandyho dědí knihu Jack Gravereau, od něho štafetu přebírá Pierre Gauthier. Symbolika je zřejmá: Pierre je tím přijat do společenství ryzích rytířů. Kniha mu slouží jako zrcadlo vlastních citů, zpovědnice i vzor. Je to průvodce labyrintem zkoušek. K nim náleží také láska. Pierrovými protihráčkami jsou něžná Cornelia, nevlastní dcera Jacka Gravereaua, ale hlavně Ève Pageová. Dandyovský souboj mezi Ève a Pierrem tvoří vyvrcholení děje: on, vystaven nebezpečí zatykače, přichází otevřeně provokovat Ève do vysoké neworleanské společnosti a ona, riskujíc své postavení, výzvu přijímá. Nejde o lásku, ale o to, kdo si koho podmaní. Pierrova totožnost je nakonec odhalena a Ève ho ukrývá v opuštěné rodinné usedlosti. Po čase ho propašuje na palubu obchodní lodi plující do Evropy. Teprve na širém moři smí Pierre otevřít dopis od Jacka Gravereaua, který mu Ève před odjezdem předala. Dozví se, že skutečný vrah japonské tanečnice byl odhalen a že stíhání proti Pierrovi bylo již před časem zastaveno. V zápase – corridě – mezi ním a Ève byl tedy tím klamaným, marně bojujícím býkem on. V dopise je ale také Jackova nabídka ke spolupráci. Pierre přijímá a stává se Gravereauovým nákupčím uměleckých památek ve Španělsku a Itálii. Ten, který se vrací do Evropy, je však již jiný mladík než nádeník ze San Franciska. Pierre prošel zkouškami, jeho americké dobrodružství bylo také iniciační cestou, která ho smířila s životem a s Evropou. Román má krátký epilog. Šťastný Pierre v Malaze přihlíží býčím zápasům. Jeden z býků unikne pozornosti pořadatelů, vnikne na tribunu. Pierre svým tělem ještě stačí ochránit něžnou Maria-Paz.

Je možné, že původně chtěl Michel Déon nechat Pierra Gauthiera zahynout. Avšak postava mu byla zřejmě natolik sympatická, že ji ve svém dalším románě *Mrkev a hůl* vzkřísil. Nejen to: oženil Pierra s Cornelií, obdařil ho synem a jméním. Z třicátníka je čtyřicátník, srdce dobrodruha a rytíře zůstává. Název knihy je provokativně inspirován Mussolinim, který výrokem o mrkvi a holi jasně naznačil svůj názor na vztah mezi vyvoleným vůdcem a ovládanou masou. Déon název vztahuje na poměry v arabské „Chirfanií“ s hlavním městem „Chirfou“, za nimiž každý snadno rozpozná Tunisko a Tunis krátce po nabytí nezávislosti (1956), tedy v době, kdy francouzská armáda ještě bojovala proti osvobozeneckému hnutí v sousedním Alžírsku.

Jak vidno, v tomto románu se autor nejvíce přiblížil dějinám, dokonce událostem zcela aktuálním. Příběh byl sepsán mezi 1. květnem a 1. srpnem

⁴⁹ Michel Déon, *La Corrida*, str. 78–79: „*Ce n'était pas un rat de bibliothèque, mais un jeune Français bien portant, poliment indifférent aux événements qui se déroulaient autour de lui...*“.

1959 v portugalské Sintře a jeho námětem je dobová současnost. Lze jej považovat za román výrazně angažovaný, zcela ojedinělý v Déonově tvorbě. S odstupem let se tento prvek jeví méně nápadný, neboť román čtenáře zaujme svou dramatickou linií, napětím a dějovým spádem. Ve své době však musel být vnímán jako beletristický dvojník Déonovy knihy *Francouzská armáda v Alžírsku a mírový proces* (1959) a jako románový apel na francouzské veřejné mínění v ožehavé alžírské otázce.

V *Mrkvi a holi* Déon vykresluje odvrácenou podobu dekolonizace: vznikající diktátorské režimy, které rozhojňují stále se šířící impérium totality a místo pokroku a osvobození přinášejí jen útlak. Evropský prostor se tenčí a s evropskou kulturou se v ohrožení ocitá i její základní hodnota: respektování individua a jeho práv. Pierre Gauthier, Jack Gravereau, plukovník Berger a řada dalších jsou členy jakéhosi tajného mezinárodního rytířstva, jež se snaží šíření totalitní gangrény pozastavit. Oproti tradičnímu angažovanému románu je tu tedy přece jen jistý rozdíl: žádný historický optimismus, spíš pesimistická jasnozřivost, a místo reflexí a sebereflexí děj a čin. Pierre Gauthier zůstává dandym, mužem s nezúčastněnou, chladnou maskou. Jen jeho manipulace a subverse míří jinam – do politiky. Nikoli náhodou si Pierre získá sympatie a nečekané spojenectví Hanse von Brautchicha, kdysi stojícího na opačné straně válečné fronty a nyní přidělence západoněmecké legace. Brautchich je dandy jako Pierre, je to cynik a milovník šampaňského. Ani on nechce žít ve světě proměněném v totalitní masu. Když v závěru pomůže Pierrovi k záchraně, není to ani tak z hlubokých mravních pohnutek, či pro službu velkému ideálu: je to pro něho samého neutilitární, nemotivovaný čin („acte gratuit“), ale také dandyovská hra s nebezpečím, sázka o život.

Pierre není hlavní postavou ve smyslu předchozích Déonových románů. Je pouze postavou ústřední, kolem níž se točí ostatní aktéři: Jack Gravereau, doktor Renault, sekretářka Madeleine Perreuxová, šéfredaktor Georges Abecassis, sazeč Saïd Teleur, italský kolon Lucchino Pietri atd. Na opačné straně fronty pak stojí diktátor-osvoboditel Ahmed Ben Akbir, ministr informací Krim Sahel, ministr vnitra Ouredine aj. Jsou tu velké davové scény, záběry z každodenního života ulic, kaváren, tržišť. Spolu s postavami vstupujeme do redakce a tiskárny místního deníku, procházíme přístavem, vězením i prezidentským palácem, poznáváme velkoměsto i zapadlou vesnici v příhraničí. Michel Déon si zde poprvé ověřuje svou schopnost širokého záběru skutečnosti. Dodejme, že úspěšně.

Dramatický děj je soustředěn do čtyř dní mezi přílet a odlet Jacka Gravearea, akcionáře a vyjednavče společnosti „American Mineral Research“, která s vládou Chirfanie chce uzavřít kontrakt na těžbu ropy. Pro tuto společnost již několik měsíců v Chirfanii pracuje Pierre Gauthier. Jeho hlavní činnost však spočívá v přípravě řady diverzních akcí, soustředěných do krátkého časového úseku. Cílem je destabilizovat diktátorský režim, oddělit lid od vlády, izolovat diktátora uvnitř vlastní strany, zasít sémě sváru mezi Chirfanii a její arabské spojence (Násirův Egypt), vyvolat nedůvěru u arabských ko-

mand rozmístěných na chirfanském území, znejistit Sovětský svaz. Je to dobrodružná hra plná diverzních a propagandistických akcí, útoku a atentátů, ale také hra na matení stop, na dezinformaci, kladení pastí. V okamžiku, kdy Pierre Gauthier se dvěma spolupracovníky po moři uniká, byl již zničen náklad československých zbraní v chirfském přístavu a obyvatelstvo ví, že mezinárodní pomoc Červeného kříže se ocitla ve skladech panarabských teroristických komand. Jih země vře povstáním, v docích se stávkuje, prezident-diktátor byl při veřejném projevu zesměšněn a potýká se s opozicí ve své vlastní straně, aniž přesně tuší, kdo za jednotlivými akcemi stojí.

Mrkev a hůl patrně nepatří k vrcholným Déonovým románům, svou čtivostí si však kniha získala veřejnost a pravidelně figuruje na seznamu reeditovaných děl. Spolu s volnými deníkovými zápisky tvořícími prózu *Balkon na ostrově Spetsai* (*Le Balcon de Spetsai*, 1961) uzavírá námi sledované období. Michel Déon přijímá radu Jacquese Chardonna, aby s uveřejněním dalšího románu posečkal deset let.⁵⁰ Uposlechl možná tím ochotněji, že sám tušil naléhavost vlastního tvůrčího přerodu. V předcházejících letech si již vyzkoušel celou řadu narativních postupů a nosných témat a nyní vzniká potřeba přetavit zkušenosti husarského období do nové podoby. *Mrkev a hůl* bezpochyby představuje vykročení novým směrem: při zachování podstatných znaků husarství román totiž zároveň popírá dosavadní husarskou poetiku negace dějin a obrací se k dějinné problematice čelem. Je to zvrát od neangažovanosti k angažovanosti. Že si toho byl Michel Déon vědom, naznačují jeho úvahy o angažované próze v rozhovoru se Sergem Groussardem z roku 1962.⁵¹ Přitom zřejmě musel autor sám cítit, že v románu *Mrkev a hůl* zdaleka nedosáhl kýženeho cíle, že z jeho příběhu příliš „vyčuhuje“ ideologie a ta mu brání zaujmout onu narativní polohu, díky níž by se osudy postav mohly proměnit v poselství obecné a v hlubokou lidskou výpověď. Některá slova ze zmíněného rozhovoru ukazují, že Déon tuto polohu hledá, lépe řečeno že se hledá jako vypravěč. Vytyčuje si nový úkol: aby se stal skutečným romanopiscem, musí zapřít sebe sama a své názory, musí se vmyslet do světa svých postav, žít jimi a žít s nimi.⁵²

Šedesátá léta jsou dlouhým a úporným hledáním. Na konci pouště však stojí veliké dílo: po desetileté odmlce vydává Déon *Divoké poníky* (*Les Poneys sauvages*, 1970). O románu je nutno pojednat na tomto místě nejen pro jeho kvality, ale také proto, že představuje syntézu Déonova husarského období. Shledáme se tu se všemi nosnými prvky: stendhalovským mládím a hle-

50 Viz Michel Déon, *Mes arches de Noé*, str. 203. Stejnou radu dal Jacques Chardonne na počátku padesátých let i Rogeru Nimierovi.

51 Serge Groussard – Michel Déon, „À bâtons rompus“, *Livres de France*, č. 7, srpen-září 1962, str. 8.

52 *Ibidem*: „Teprve když zcela zapomenu na sebe sama, budu stále hlouběji romanopiscem. Toto plné sebezapomenutí nezajde nikdy tak daleko, abych opustil své hluboké přesvědčení !...!“ („C'est par le plein oubli de moi-même que je serai de plus en plus profondément un romancier. Ce plein oubli n'ira jamais si loin que j'abandonne mes convictions profondes !...!“)

dáním sebe sama, citovou introspekci, iniciační láskou, dobrodružnou poutí. Hlavní postavy – novinář Georges Saval, básník Cyril Courtney, politik Barry Roots, tajný agent Horace McKay – jsou pokrevními bratry dandyů Pierra Gauthiera, Patrice Belmonta, Michela Kostra či Jeana Dumonta. Krásná a nezdolná Sarah je dvojnicí Olivie i Béatrix zároveň.

Zcela nové – a v tom patrně tkví zdar díla – je Déonovo řešení vztahu k dějinám. Tak jako Pierre Gauthier, i zde ryzí rytíři vjíždějí do boje, jsou to však vesměs rytíři z té opačné strany bitevního pole. Déon romanopisec zde zapřel pravicového ideologa a zcela lidsky se vcítil do postavení a tragických zvrátů evropské intelektuální levice. Ač se to může zdá paradoxní, právě tím autor znovu nachází ono typicky husarské vyznění: jasnozřivou deziluzi, skepsi, cynismus. Na krajní levici nachází Déon bratrské plémě, stejně zraňované a ponížované dějinami, průměrností a utilitarismem, stejně husary. Román je velkou historickou a generační freskou. Vypravěč se s hlavními postavami setkává v roce 1937 na studiích v Cambridgi a sleduje jejich osudy až do šedesátých let. Spisovatel zde vlastně vykreslil sebe sama ve svých protivnicích.

Svědčí o tom ostatně výrok Philippa Hériata, když odmítl podepřít kandidaturu *Divokých poníků* na Goncourtovu cenu: „*Vůbec se nezměnil.*“⁵³ Déon vskutku v hloubi zůstal svůj. Změnila se však doba. Tak jako nacismus a druhá světová válka zničily intelektuální pravici, tak zase komunismus a poválečný vývoj zdeptaly levici. Události z května 1968 ve Francii byly zároveň vyvrcholením jistého levičáctví, ale také konečnou deziluzí. Poselství románu padlo na úrodnou půdu. Mohla se s ním ztotožnit takřka celá Déonova generace – od levice po pravici. Ba více, od počátku si Déon získal přízeň části generace nejmladší. Svědectví Érika Neuhoffa (nar. 1957) je nadmíru průkazné: v přeideologizovaném světě konce šedesátých a počátku sedmdesátých let je tato mládež již přesycena četbou manifestů a traktátů a nekonečnými diskusemi kolem Marcusa, Sartra a Mao Ce-tunga; Déonovy romány se nové generaci stávají školou lásky, hry a citového zrání, jsou školou života.⁵⁴

⁵³ Viz Éric Neuhoff, *Michel Déon*, str. 63: „*Avšak s Philipem Hériatem nebyly žádné žerty. Stál na stráži. Jeho zásluhou byl Déonův osud vyřazen jednou větou: 'Vůbec se nezměnil.' Proti rozsudku nebylo odvolání. Hériat ovšem netušil, že tak Déonovi skládá náramnou poklonu.*“ („*Mais Philippe Hériat ne plaisantait pas. Il montait la garde. Avec lui, le sort de Déon fut réglé en une phrase: 'Il n'a pas changé.' Le verdict était sans appel. Hériat ne se doutait pas qu'il adressait à Déon un fier compliment.*“)

⁵⁴ Viz Éric Neuhoff, *Michel Déon*, str. 9–10: „*Déonovy knihy pro nás byly jako školní hřiště o přestávkách. Naučili jsme se v nich hrát, žít, milovat. /.../ Říkejme tomu morálka. Vydá za jiné. Byla to drsná doba. Profesoři nás odkazovali k Ivanu Iličovi a Herbertu Marcusovi. Na stolcích obývacích pokojů se rekapitulovaly Souostroví GULAG, paměti Jeana Daniela, poslední debaty Sartra s maoisty. Kdo mimo nás (tj. mladou generaci) ještě četl romány? (Les livres de Déon furent notre cour de récréation. Nous y avons appris à jouer, à vivre, à aimer. /.../ Appelons ça une morale. Elle en vaut bien d'autres. L'époque était rude, aussi. Les professeurs conseillaient Ivan Iliitch et Herbert Marcuse. Sur les tables basses, dans les salons, se récapitulaient L'Archipel de goulag, les mémoires de Jean Daniel, les derniers entretiens de Sartre avec des maoïstes. A part nous, qui lisait encore des romans?*)*“)

Divocí poníci znamenají vstup do velké literatury především proto, že zde spisovatel našel sebe sama jako velkého vypravěče. V rychlém sledu pak následují další rozsáhlé epické práce, třeba pikareskní *Mladík zelenáč* (*Le jeune homme vert*, 1975), líčící ve dvou dílech po Fieldingově vzoru osudy a zranění malého nalezence, autorova dvojníka; nebo jedna z vrcholných próz francouzského postmodernismu vůbec *Slunce k obědu* (*Un déjeuner de soleil*, 1981), smyšlená biografie spisovatele Stanislase Berena, jež je zároveň literární kritikou fiktivních literárních děl, ale také opravdovou literární a kulturní historií a historickou freskou Francie od dvacátých do sedmdesátých let.

I tento, v mnohém tak odlišný a stále se obměňující Déon let sedmdesátých a osmdesátých je potvrzením onoho estetického řešení, jež husaři přijali v letech padesátých: přimknutí se k narativní fikci, k tomu, co Jacques Laurent později označí za „skutečnou iluzi“ (viz str. 215). Pro Déona je tato tvorba shledáním se skutečností a se sebou samým v té podobě, která se patrně stane završením jeho literárního odkazu.

Jacques Laurent

O Anniu Coquetovi, ústřední postavě románu *Klidná těla* (*Les Corps tranquilles*), tvrdí jeho spolužáci, že je to „chlapeček prohnitý nadáním“ („un garçon pourri de dons“).⁵⁵ Do značné míry to platí i autorovi samém. Jacques Laurent není jen literát. Šíře zájmů, různorodost aktivit a přelétavé zaujetí hned o tu, hned onu oblast jako by ospravedlňovaly spisovatelův odmítavý postoj k tomu, aby byl vtěšňován do literárního proudu husarů. Laurent-husar totiž není Laurent jediný a vedle autora nekonformní beletrie, literárního kritika, polemika, organizátora literárních časopisů a revuí – tak jak jsme o něm na předešlých stránkách pojednali – bychom mohli postavit odvážného válečného reportéra, pisatele zábavné literatury, autora detektivních příběhů či historické beletrie, ale také původce osobitých vědeckých pojednání (byť často na frivolní témata), úspěšného filmového scénáristu a režiséra, uznávaného malíře.

Mnohosti tváří odpovídá mnohost pseudonymů, pod kterými Jacques Laurent tvořil. Samo toto jméno je již svého druhu pseudonymem – zkrácením původního jména občanského: Jacques Arthur Louis Laurent-Cély. Počet pseudonymů se blíží dvacíctce. Uvádíme zde ty, na něž jsme narazili: Cecil Saint-Laurent, Alexandre Varenne, Albéric Varenne, Edgar Vuymont, Laurent Labattu (nebo Labattut), Jacques Bostan, Roland Jarnaise, Jean Parquin, Gilles Bergy, Alain de Nazelle, Marc de Saint-Palais, Max Brent, Jean d'Aunis, Maxime Ambrège, Alain de Sudy, André Marie, Gonzague de Pont Royal, Luc d'Ébreuil, Bunnie O'Hara, Dupont de Ménat. Výčet není s největší pravděpodobností úplný a lze se patrně nadít dalších objevů. Některá z uvedených jmen sloužila jen příležitostně, jiná častěji. Pseudonym Jacques

⁵⁵ Jacques Laurent, *Les Corps tranquilles*, str. 594–595.

Bostan je například spojen s válečnou revuí *Idées* (viz výše str. 93–94), Jean Parquin s poválečnou *La Gazette des Lettres*, Alain de Nazelle či Edgar Vuy-mont s lidovými historickými romány, Albéric Varenne s historickými prózami seriózního ražení. Jméno Dupont de Ménat je rezervováno vesměs Laurentově tvorbě malířské a výtvarné. Nejznámější ze všech se však jeví pseudonym Cecil Saint-Laurent, pod nímž si tento všestranný autor vydobyl literární a filmovou slávu. Je to ona známá světácká tvář úspěšného autora umožňující svému dvojníkovi – Jacquesi Laurentovi – aby se pustil do náročných literárních podniků: *La Parisienne* a vlastní osobité tvorby.

O Laurentových pseudonymech se zde zmiňujeme nikoli pro samu zajímavost faktu, ale proto, že jejich četnost poskytuje jeden z klíčů k autorově osobnosti. Je to na jedné straně to, čím se od ostatních husarů odlišuje, ale je to též nedílná součást jeho vlastního husarství tam, kde se estetika prolíná s etikou, tvorba se sebestylizací a literatura s životem. Jacques Laurent mnohost svých tváří používá k manipulacím a mystifikacím, k oné hře na subversi komunikačních pravidel. Za příklad nám může posloužit třeba detektivní příběh *Požádejte mě o cokoli*, který se tváří jako překlad americké autorky Bunnie O'Harové (Bunnie O'Hara, *Demandez-moi n'importe quoi*, „traduit de l'américain“, 1948). V poválečné době, kdy je americký akční román ve Francii velice oblíbený, to není nic neobvyklého a stačí si připomenout, že podobně si počínal i Raymond Queneau či Boris Vian, jehož „překlad“ románu Vernona Sullivana *Naplíju na vaše hroby* (*J'irai cracher sur vos tombes*) dokonce nadlouho zastínil vše, co autor publikoval pod svým vlastním jménem. Laurentova originalita však spočívá v tom, že tento dobový reklamní trik dále rozvíjí. Roku 1960 je kniha vydána znovu pod názvem *Obchod je obchod* (*Une affaire est une affaire*) a Cecil Saint-Laurent ji opatřuje zasvěcenou předmluvou: autorství knihy připisuje nadějně mladé spisovatelce, původem z Troyes, jež se roku 1950 rozhodla dobýt literární Paříž a dosud se skrývá za americkým pseudonymem. Pod původním názvem je pak příběh uveřejněn znovu roku 1973, ale jako autor jej již uveden Cecil Saint-Laurent.⁵⁶ Není to ojedinělý případ. Sám pseudonym Cecil Saint-Laurent byl vymyšlen tak, aby ladil do módní „kanadské vlny“ a zaručil úspěch. A s novým jménem se v reklamní kampani a ve veřejném mínění od počátku manipulovalo neméně než v předchozím případě. Cecil Saint-Laurent byl například jistou dobu považován za cizího diplomata akreditovaného v Paříži a později za spisovatelku skrývající se pod mužským pseudonymem.⁵⁷

Hra s identitou se stává součástí literárních textů. I s tím se setkáváme u ostatních husarů. Například v Déonových *Klamných nadějích* (*Les Trompeuses espérances*) narazíme na epizodickou postavu profesora Girardeta, na Arièsovu ulici či na náměstí Guillauma Francoeura. Každý jen trochu zasvěcený čtenář v tom viděl jasné narážky na Déonovy přátele z *Action Française*

⁵⁶ Bertrand de Saint Vincent, *Jacques Laurent alias Cécil de Saint-Laurent*, str. 155 a 363.

⁵⁷ *Ibidem*, str. 148–149, 153.

Raoula Girardeta, Philippa Arièse a Andrého Fraigneaua. Stejně si počíná, jak ještě uvidíme, Jacques Laurent (či Cecil Saint-Laurent). Prózy husarů mají obecně silný autobiografický náboj a často se tu proto střetáváme jak se sebestylizací, tak se skutečnými postavami z okolí jednotlivých autorů (i když literárně stylizovanými). Tato „klíčovitost“ je však u Jacquese Laurenta rozhojněna o další důležitý prvek, totiž jakousi **autorskou mnohotvarost**. Spisovatel se tu objevuje hned za několika postavami. V *Klidných tělech* je tou hlavní autobiografickou postavou bezpochyby Annius Coquet. Ale vedle něho zde najdeme také Edgara Vuymonta, přispěvatele revue *Incidences*, kterou Annius Coquet řídí, Albérika Varena, ředitele *Revue des problèmes Historiques*, Duponta de Ménata, ilustrátora luxusního vydání *Ílliady*. Jsou to Laurentovy pseudonymy, známé odjinud.

Manipulace s pseudonymy má ovšem hlubší důvod. Je zakotvena v Laurentově stendhalismu, či spíše v tom, jak Jacques Laurent na Stendhala nahlíží. V článku „Stendhal a já v autobuse“ („Stendhal et moi dans l'autobus“), uveřejněném v deníku *Le Monde* při příležitosti oslav dvousetletého výročí Stendhalova narození, to autor upřesňuje, porovnáváje Balzakův a Stendhalův přístup k postavám: dle Jacquese Laurenta Stendhal své románové bytosti nevymýšlí, nýbrž ve fikci proměňuje sám sebe.⁵⁸ Není naším úkolem zjišťovat, zda má Laurent pravdu, či nikoli. Jde o to, že jeho náhled na Stendhala je blízký tomu, jak svou vlastní úlohu vidí on sám. Jacques Laurent, ať už pod kterýmkoli pseudonymem, nejen stojí za většinou svých postav a je jejich součástí, ale navíc sám sebe do literární fikce promítá, jsa zmnožen do několika autobiografických podob zároveň. Pseudonymy a jejich průměty do literárních textů jsou „rozličné součásti vlastní osobnosti“.⁵⁹

Tuto skutečnost je třeba ovšem u Jacquese Laurenta vztáhnout ke spisovatelovým filozofickým názorům (viz výše str. 168 sqq.). Ze čtveřice husarů choval Jacques Laurent snad nejvýraznější myslitelské ambice a v jeho prózách se to odráží. Původní mladické plány však, zdá se, pozměnil kritickou poznámkou Laurentův profesor filozofie z pařížského lycea Karla Velikého (lycée Charlemagne): „*Velmi schopný, ale mnohem méně, než se domnívá.*“⁶⁰ Jacques se tedy obrátil k literatuře, avšak i sem vnesl to, co bylo jeho silou. Platí-li, že filozofie je zobecněním skutečnosti, pak román je pro našeho spisovatele zase cestou, jak skutečnost probádat v její konkrétnosti a jedinečnosti. Román – dle Laurentova mínění – nejlépe odpovídá stavu poznání moderního člověka a ev-

58 Jacques Laurent, „Stendhal et moi dans l'autobus“, *Le Monde*, 19. 8. 1983: „/.../ Stendhal n'inventait pas des êtres comme Balzac, il se mettait lui-même en fiction.“ Citováno dle Bertrand de Saint Vincent, *Jacques Laurent alias Cécil Saint-Laurent*, str. 52 a 409.

59 *Ibidem*, str. 356 a 426: „*Jsou to rozličné součásti mé osobnosti podléjící se na intelektuální aktivitě jednoho [tj. J. Laurenta občana] a nadšení a vzletu druhého [tj. pseudonymu].*“ („*Ce sont des parties différentes de moi-même qui participent à la démarche intellectuelle de l'un et à l'élan enthousiaste de l'autre.*“) Jedná se o citaci prohlášení Jacquese Laurenta agentuře *Agence France Presse* z 22. 11. 1971.

60 Jacques Laurent, *Histoire égoïste*, str. 145: „*Très fort, mais beaucoup moins qu'il ne croit.*“

ropské civilizace. Tak jako Descartes a Leibniz svou filozofií reagovali na úspěchy dosažené matematikou, Kant na fyziku, Bergson na biologii, musí moderní doba reflektovat nové náhledy označené teorií relativity a geometrií Lobačevského. Tu nejpříhodnější formu reflexe nabízí právě **román**, jež Jacques Laurent sám pro sebe definuje – s odvoláním na fenomenologii a Husserla – jako **způsob filozofické reflexe pomocí fikce**.⁶¹

Jedinec je pro Jacquese Laurenta především množinou možností, potencialitou eventualit. Fikce je pak způsob, jak zkonkrétnit onen „*paralelní svět*“ („*monde latéral*“), který naše skutečnost obsahuje.⁶² Je pozoruhodné, že Laurent zde inspiraci hledá nikoli v imaginativních možnostech slova, jak bylo charakteristické pro evropské básnické avantgardy, ale v té nejexaktnější z věd – v matematice. V ní spatřuje, řečeno slovy Annia Coqueta z *Klidných těl*, „*možnost vědeckého surrealismu*“.⁶³

Právě v tomto filozofickém, či spíše filozofujícím pozadí je vhodné spatřovat základ Laurentovy husarské estetiky, onu negaci dějin a historického determinismu (viz výše str. 168–170). Tím se také Jacques Laurent od ostatních husarů odlišuje. Román je pro něho vyjádřením plurality možností. V dialektice nutnosti a náhody klade Laurent důraz na náhodu. Toto filozofické, protihegeliánské (a protimarxistické) chápání úlohy románu úzce souvisí i s tím, jak na sebe sama autor pohlížel. **Románovému antideterminismu** odpovídá mnohost Laurentových tváří a jmen.

Pro změnu jména našel spisovatel příklad ve vlastní rodině. Laurentovi pocházejí z kraje Auvergne tak jako – z otcovy strany – rod Antoina Blondina. Dědeček Arthur Laurent si po dohodě s bratrem ke svému jménu připojil příjmení manželky, aby se obě úspěšné rodiny před veřejností odlišily. Dodejme, že přes svého prastrýčka byl Jacques Laurent spřízněn se spisovatelem Paulem Bourgetem a že jeho známý protisartróvský pamflet *Paul a Jean-Paul* (*Paul et Jean-Paul*) má své rodinné pozadí.

Arthur Laurent-Cély byl voják, později podnikatel a nakonec politik mladé Třetí republiky, jemuž ve zvolení do senátu zabránila jen smrt (1905). Byl to pokrokař, který se raději vzdal vojenské kariéry, než aby střílel do komundů. Jeho republikánství i antiklerikalismus souzněly s jeho vlastním hospodářským a společenským vzestupem. Byl zakladatelem rodinného bohatství, prestiže a oné měšťanské hrdosti a cti, jichž se ani Jacques Laurent nikdy nevzdá.

61 Jacques Laurent, *Histoire égoïste*, str. 145.

62 Viz Bertrand de Saint Vincent, *Jacques Laurent alias Cécil Saint-Laurent*, str. 385.

63 Jacques Laurent, *Les Corps tranquilles*, str. 738: „*Ta možnost vědeckého surrealismu měla vše, aby se mu zalíbila* [tj. Anniu Coquetovi], *především proto, že lichočila jeho sklonu k nemístnosti a neobvyklosti, jež současná poezie svou popudivě neopodstatněnou verbální nestoudností, přijmem asociací a nesrozumitelnou výstavbou jen bídně uspokojovala /.../.*“ („*Cette possibilité d'un surréalisme scientifique était faite pour lui complaire, d'abord parce qu'elle flattait son penchant à l'incongru et à l'insolite que les poèmes contemporains satisfaisaient mal par leur irritante gratuité dans le dévergondage verbal, leur diarrhée associatrice et structure inintelligible /.../.*“)

Otec Jean Laurent-Cély byl advokát. Se svou manželkou se seznamuje až v devětatřiceti letech roku 1916 na ošetřovně, kam ho po plynovém útoku ze zákopů přepravili. Nedlouho nato se koná svatba a 15. ledna 1919 přichází na svět jejich první a jediný syn – Jacques Arthur Louis Laurent-Cély. Po otci zdědí drobnou postavu (1,65 m), po matce jemný obličej, díky němuž si dlouho uchová rimbaudovský vzhled a pro své okolí zůstane i po čtyřicítce věčným mladíkem.

V matčině rodě dominuje korsická tradice vojáků a námořních kapitánů. Matčin strýc generál Grossetti patřil k hrdinům první světové války a v bytě Laurentových byla stále na očích podobizna matčina otce Louise Deloncla, jenž se hrdinně zachoval při ztroskotání své lodi *Bourgogne* a jako správný kapitán zahynul připoután k její přídi.

V rodině Laurent-Célyů se tak do značné míry střetaly dvě rozdílné tendence: liberálně radikální, z níž spisovatel Jacques Laurent bude čerpat svůj ostrý individualismus a své nikdy neskrývané sympatie ke krajní levici, a myšlení až úzkoprse konzervativní, vyhraněně patriotické – protiněmecké a protianglické. Ve svých krajnostech se obě polohy stýkaly, jak o tom svědčí kariéra spisovatelova strýce Eugèna Deloncla, brilantního intelektuála, absolventa elitní École Polytechnique. Toho politická angažovanost na krajní pravici nakonec dovedla mezi zakladatele ligistické konspirativní organizace La Cagoule a za války pak ke kolaboraci, kterou neodčinila ani protiněmecká činnost na poslední chvíli a německá represe a poprava.

V Laurentově autobiografii lze mezi řádky rozpoznat, jakou přitažlivost strýcova postava vyvolávala.⁶⁴ Zdá se, jako by zde bylo jisté pokušení. Jacques Laurent mu ovšem odolal tím spíše, že ho vyhraněná sebestřednost vede ke vzpouře proti rodině. U husarů to není nic nového. Zvláštností Jacquese Laurenta však je, že revolta není namířena proti autoritě otcovské, nýbrž mateřské. Naopak úctou k otci a jeho památce se Laurent blíží Michelu Déonovi, i když i ten se ve svých literárních textech projevuje vůči otcovské autoritě a rodinné tradici ambivalentně a někdy – například v *Lidech noci (Les Gens de la nuit)* – značně subversivně. V generačním konfliktu není u Laurenta postava otce vesměs zahrnuta do odsuzované generace rodičů. Spíše se setkáváme s **negativní postavou matky**. Právě ona je nositelkou všeho konformismu, šedi, měšťácké nudy. Malý Jacques nelibě snášel, že ho matka od počátku vodila do soukromé školy pro děti z honorace, kde mohli rodiče, a tedy i ona, být přítomni vyučování. Když ho potom otec zapsal do státní školy, kde se Jacques mateřského dozoru zbavil, lze z jeho vzpomínky vytušit, jaké vysvobození přitom pocítil.⁶⁵ Laurentův svět je tedy pocitově zcela jinak polarizován než svět Nimierův či Blondinův, pro něž jejich matky vždy představovaly hodnotu nejvyšší. Jsme také vzdáleni obrazivosti Déonově, kde měla své důležité místo mateřská milenka zasvětitelka.

⁶⁴ Jacques Laurent, *Histoire égoïste*, str. 211–212.

⁶⁵ Viz Jacques Laurent, *Histoire égoïste*, str. 19 sqq. a str. 59.

Mateřskou doménou byl byt. Navzdory zdání, nepatřila rodina advokáta Jeana Laurenta-Célyho zdaleka k nejbohatším. Válka, poválečné znehodnocení měny a nakonec vleklá otcova choroba v polovině dvacátých let značně ztenčily rodinné jmění. Původně velký měšťanský byt v pařížské rue de la Victoire – v obchodní čtvrti na pravém břehu Seiny – se vyprázdnil. Jen v reprezentačních místnostech se udržoval honosný nábytek. Za fasádou honorace vládla nuzota. Pokoje chátraly, sychravěly, bylo v nich neútulno. Fobie z bytu, rodinného krbu, kde vládne matka s babičkou – to patří k silným rekurentním obrazům Jacquese Laurenta. V románu *Pitomosti (Les Bêtises)* je tento byt označován pouhým písmenem „A“ („*appartement*“) a hlavní hrdina s potěšením a úlevou přihlíží demolici celého domu.

Dodejme, že se zde nejedná jen o literární obraz, ale též o trvalý rys spisovatelovy povahy. Jacques Laurent se vždy vzpíral jakékoli fixaci rodinných vztahů spojených se stálým bydlištěm. I když později žil ve společném bytě se svou družkou či manželkou, vždy si podržoval – v jiné ulici – svůj vlastní pokojík s palandou, psacím strojem a knihami. Vůbec nejlépe se cítil v hotelových pokojích, kavárnách, pivnicích, kde sepsal většinu svých důležitých děl. Jako úspěšný spisovatel a světácký dandy měl Jacques Laurent úspěch u žen. Četnost jeho avantýr však vesměs zakrývala snahu vyhnout se manželství. Pro jeho osobní život je takřka pravidlem, že ke svatbě svoluje až v okamžiku, kdy se vzájemné pouto již oslabilo a je zřejmé, že brzy dojde k rozvodu. To je případ jeho manželství s Claude Martinovou v prosinci 1949 – po několikaleté známosti a společném životě, to je případ svazku s Michèle Perreinovou, s níž se zná již od roku 1953, ale žení až roku 1966 poté, co se setkal se svou v pořadí třetí ženou Edithou Nilssonovou. Tu si bere za ženu dokonce dvakrát, nejprve roku 1969, potom 1988, s rozvodovou mezihrou roku 1975.

Nemít rodinu, nemít rodinný krb je pro Jacquese Laurenta stejně tak důležité jako nemít majetek, či lépe řečeno jej nehromadit, ani neudržovat. Bohatství, které svými literárními a filmovými úspěchy získával, investoval do podniků jako literární revue *La Parisienne* nebo s lehkým srdcem utrácel v luxusních hotelech a za přepychové automobily. Když jeho román *Pitomosti* získal roku 1971 Goncourtovu cenu a byla naděje, že literární úspěch se promění po hubenějších letech ve větší příjem, je autorovo konto u nakladatelství Grasset obstaveno finančním úřadem, kterému tou dobou spisovatel dlužil již tři sta padesát tisíc franků na daních. Jak správně poznamenává autorův životopisec Bertrand de Saint Vincent, Jacques Laurent ve skutečnosti zhrdal vlastnictvím.⁶⁶ Domníváme se, že tato poloha dandyovství je nejen záležitostí sebestylizace, ale že citové kořeny tohoto postoje sahají do autorova dětství a rodinných poměrů.

Druhá polovina třicátých let znamená důležitou etapu ve spisovatelově intelektuálním, citovém a společenském růstu. Není náhodné, že ve své autobiografické *Egoistické historii (Histoire égoïste)* jim Jacques Laurent věnuje

⁶⁶ Bertrand de Saint Vincent, *Jacques Laurent alias Cécil Saint-Laurent*, str. 361.

téměř třetinu z tří set sedmdesáti stran díla. Condorcetovo lyceum a čtvrt' kolem svatolazarského nádraží, Carnotovo lyceum, lyceum Karla Velikého (Charlemagne) v Latinské čtvrti a univerzitní Knihovna svaté Jenůfy (Bibliothèque Sainte-Geneviève) se vtisknou do autorovy beletrie stejně jako bretaňské pláže u Saint-Brieuku či savojské Alpy, kam rodina vyjíždí na prázdniny. Školní tematika, generační konflikty mezi mládeží a autoritářskými profesory, první intriky a společenské manipulace, první milostné zkušenosti – to vše náleží zároveň do husarské poetiky.

Jacques byl nadaný, nicméně konfliktní žák. Vynikal jen tam, kde chtěl. Maturitu složil až na druhý pokus v létě 1938. Gymnaziální léta jsou však pro něho významná také osobními vztahy. Jako student Condorcetova lycea se stává členem polotajného **kroužku** pojmenovaného podle středověkého kronikáře Jeana **Froissarta**, kam patří jeho přítel Jean Morel a také Charles Frémanger, budoucí podnikatel a majitel nakladatelství, příhodně pojmenovaného Froissart. U něho Cecil Saint-Laurent uveřejní své první úspěšné romány. Na Condorcetově lyceu se rovněž počíná celoživotní přátelství s budoucím komunistickým novinářem Rogerem Mariou, který v Laurentových románech vystupuje pod jménem Rémia.

Především je tu ale myšlenkový kvas třicátých let. Pravicové bouře z 6. února 1934, následné levicové protimanifestace, vznik a vítězství Lidové fronty podněcují svou výzvou k revoltě a změně. Již jsme se na jiném místě zmínili (viz výše str. 92 sq.), jak se mladý Jacques Laurent zapojuje do časopišeckých aktivit kolem *Action française*, kde hledá především nekonformní diskusní prostředí, jak se prosazuje publicisticky v *L'Étudiant français* a později *Combat*, jak právě v tomto období navazuje další osobní kontakty s lidmi, kteří ho budou provázet ještě o dvě desetiletí později v husarských časopisech *La Parisienne* a *Arts*. Spíše než tento aspekt Laurentova zrání je zde třeba zdůraznit jinou stránku jeho osobnosti, totiž nejednostrannost a rozpětí jeho názorového obzoru. V tomto období se totiž také budoucí spisovatel živě zajímá o marxismus, o němž po jistý čas živě debatuje s přítelem Rogerem Mariou. Laurentův anarchistický radikalismus pak bude vždy oscilovat mezi krajnostmi, aniž se tam či onde zachytí natrvalo. Na jedné straně – od svého období v *Action française* a *Combat* – Laurent souzněl s pravíci, na druhé straně se nikdy nevzdal pocitů, které sdílel s Rogerem Mariou nebo později Anjelem Taskou, jedním ze zakladatelů Italské komunistické strany, s nímž se za války spřátelil ve Vichy.

Na podzim roku 1938 se Jacques Laurent zapisuje ke studiu filozofie na pařížskou Sorbonnu. V listopadu následujícího roku je povolán do armády. Jeho patriotismus se mísí s pocity Stendhalových hrdinů tak jako u některých postav jeho pozdějších románů. Touha po vojenské slávě se ale neslučuje s vojenskou kariérou. V důstojnické kurzu, kam je převelen, tráví čas četbou Spinozy, Stendhala a Dumase a u zkoušek propadá. Porážka Francie ho nicméně zdrtí. Ve zbrani zůstává až do března 1942 jako příslušník strážního oddílu na demarkační linii oddělující okupovanou zónu od Francie dosud Němci neobsa-

zené. Zde počíná psát svůj první velký román *Klidná těla* a také se neúspěšně pokouší získat licenciát z filozofie na univerzitě v Clermont-Ferrandu. Odmítá možnost připojit se k jednotkám generála de Gaulla v Anglii. Nedělá si ovšem ani žádně iluze o Pétainově vichystickém režimu. Pétaina považuje nanejvýš za „*pocitivého kurátora zkrachovalého podniku, jehož úpadek nezavinil*“.⁶⁷ Přesto se nikdy neztotožní s de Gaullovým postupem, vždy mu bude klást za vinu, že v zájmu legitimacy vlastního odboje sáhl k rozpoutání onoho občanského francouzsko-francouzského konfliktu a místo spolupráce proti společnému německému nepříteli volil vnitřní válku.

Po demobilizaci se Jacques Laurent odmítá vrátit do rodinného pařížského bytu a své místo si nachází ve státní administrativě ve Vichy. O jeho práci ve vládním Informačním úřadu (Secrétariat à l'Information), o činnosti v časopisech *Idées* a *Echo des étudiants*, o stycích s hnutím odporu jsme se již zmínili (viz výše str. 63 a 93–94). Jen na dokreslení dodejme, že ani v upjaté provinční atmosféře neztratil Jacques Laurent nic ze svého provokativního nekonformismu. Jeho úřad přezvali „*klubem uličníků*“, neboť se zde daleko více zabývali poezií a literaturou než vládními úkoly.⁶⁸ Mezi sekretářkami zde pracuje Claude Martinová, budoucí Laurentova dlouholetá spolupracovnice (až do roku 1969), na čas i družka a manželka. Jinou sekretářku, židovského původu a nadto provdanou za Angličana, Jacques Laurent včas vypraví do bezpečí. Po válce se stane osobní sekretářkou Pierra Menděse France.⁶⁹

Tak jako ostatním husarům přináší Jacquesi Laurentovi následující období silné osobní roztrpčení. Po návratu do osvobozené Paříže je zatčen bývalým vichystickým udavačem a po tři měsíce vězněn a vyšetřován (viz výše str. 63). Není proti němu nakonec vzneseno žádné obvinění a na zásah přátel je v lednu 1945 propuštěn, zesláblý úplavici. Dlouhou rekonvalescenci tráví u svých tet v Barbizonu, poblíž Fontainebleau. Maluje a píše. Návrat do Paříže roku 1946 není snadný. Spolu s Claude Martinovou vedou nuzný život, často bez jídla. Jacques Laurent nemá ani pořádné boty. Přesto se právě toto údobí, kdy je na krátký čas odříznut od redakcí časopisů, jeví důležité pro budoucí spisovatelskou dráhu.

Jacques Laurent využívá nabídek svých přátel – Jeana Renona a Charlese Frémangera – aby psal pro jejich nakladatelství Le Portulan a Jean Froissart. Píše tedy, kreslí, chrlí čtyři tituly do měsíce, každý pod jiným jménem. Je to podřadná literatura, ale budoucí velký spisovatel získává zručnost, obratnost, formát velkého vypravěče. Velice rychle se vypracovává. Roku 1947 mu Charles Frémanger nabízí projekt čtivého „amerického“ románu ve stylu *Jih proti severu* Margarety Mitchellové. Jacques Laurent vše rozváží a přesně na-

⁶⁷ Jacques Laurent, *Histoire égoïste*, str. 207: „/.../ honnête syndic d'une faillite, dont il n'était pas coupable [tj. Pétain] /.../.“

⁶⁸ Bertrand de Saint Vincent, *Jacques Laurent alias Cécil Saint-Laurent*, str. 98. V textu je použit výraz „*club des galopins*“.

⁶⁹ *Ibidem*, str. 119.

plánuje: čtyři dvanáctiny dějin, dvanáctina smyslnosti, dvanáctina psychologie, čtyři dvanáctiny dobrodružství, dvě dvanáctiny citů, námět z doby Francouzské revoluce a Napoleonova císařství. Od dubna do srpna tráví dopoledne studiem dobových dokumentů v pařížské Národní knihovně, od tří hodin odpoledne pak diktuje do stroje sekretářce nebo Claude Martinové mezi deseti a dvaceti stránkami textu. Na konci roku je rukopis o devíti stech stranách připraven k tisku. Zbývá vymyslet název. Ten vzešel nakonec z hlavy Claude Martinové stejně jako autorův pseudonym. Tak se zrodil román *Miláček Karolína (Caroline chérie)* autora Cecila Saint-Laurenta.⁷⁰

Očekávaný úspěch se nedostavil okamžitě. Teprve v únoru 1948 se poplávka rozběhla a do konce roku se prodalo na sto tisíc výtisků. Cecil Saint-Laurent se stal pojmem a Jacques Laurent získal na dlouhou dobu zdroj pro svůj štědrý, dandyovský způsob života. Když o rok později vydává – již pod svým jménem – objemný experimentální román *Klidná těla (Les Corps tranquilles)*, zabydluje se v obecném povědomí nejen jako autor populární, čtivé literatury, ale rovněž beletrie náročné. Tou dobou již také patří k předním postavám *La Table Ronde* a později *La Parisienne* a *Arts*. Spolu s Rogerem Nimierem je od počátku považován za vůdčí osobnost nové nastupující generace.

Hnutím husarů a děním kolem jejich časopisů v padesátých letech jsme se již zabývali podrobně ve zvláštní kapitole. Co se Jacquese Laurenta týče, je třeba zdůraznit některé skutečnosti. Jeho působení mezi husary představuje jen část rozsáhlých aktivit literárních, novinářských a filmařských. Přesto je jeho podíl na mladém literárním proudu obrovský. Do *La Parisienne*, do *Arts* a do Jacquese Laurenta jsou vkládány velké naděje. V nebojácném, nekonformním a díky Cecilu Saint-Laurentovi finančně nezávislém spisovateli někteří spatřují obnovitele mladé intelektuální pravice. Netřeba zdůrazňovat, že právě v rozhodujícím období padesátých let se politika a politická angažovanost, která by jen podrobovala literaturu svým účelům, jeví bytostně cizí literárním představám Jacquese Laurenta i dalších husarů. Příčí se to také jejich silnému individualismu.

Zklamaný Louis Pauwels nešetří hořkostí: „*S Blondinem, Marceauem a Laurentem bylo přitom možno vytvořit soudržnou skupinu. A ta by se byla mohla dík Arts a La Parisienne prosadit. Ač si vážím jeho inteligence a talentu, výslovně kladu Jacquesi Laurentovi za vinu, že zapříčinil náš neúspěch. Raději zvolil dandysmus.*“⁷¹

Padesátá – husarská – léta jsou bezpochyby jedním z vrcholů životní dráhy Jacquese Laurenta. Ještě více to ale platí o Cecilu Saint-Laurentovi. Zdá se, že v celkové bilanci desetiletí je právě tato tvář tou dominantní. V očích ná-

⁷⁰ Bertrand de Saint Vincent, *Jacques Laurent alias Cécil Saint-Laurent*, str. 146–148.

⁷¹ Vyjádření Louise Pauwelse z *Paris-Presse* (7. 1. 1956) citováno dle Bertrand de Saint Vincent, *Jacques Laurent alias Cécil Saint-Laurent*, str. 243, 419: „*Une équipe était pourtant possible, avec Blondin, Marceau, Laurent. Elle aurait pu réussir avec Arts et La Parisienne. Après toutes les réserves sur son intelligence et son talent, j'accuse formellement Jacques Laurent de nous avoir fait échouer. Il a préféré le dandysme.*“

ročné čtenářské obce to Jacquesi Laurentovi uškodilo neméně než zklamané naděje mezi pravicovými intelektuály Pauwelsova ražení. Nic na tom nezměnila spisovatelova angažovanost v alžírské otázce, jeho román-reportáž *Když už jednou jsme v Alžírsku (Algérie quand on y est, 1958)*, ani velké alžírské reportáže pro deník Roberta Lazuricka *Aurore*, ani účast na vydávání protidegaullovského časopisu *L'Esprit public*. Svým protidegaullovským postojem, který vyvrcholil uprostřed šedesátých let pamfletem *Mauriac za de Gaulla (Mauriac sous de Gaulle, 1964)* a následným soudním procesem, si navíc Laurent jen zneprátelil další část francouzské pravice.

Šedesátá léta znamenají pro spisovatele ústup ze slávy, jisté ústraní, ba izolaci. Pro literáty je jen Cecilem Saint-Laurentem, pro levici fašistou, pro část pravice nezodpovědným dandym, pro gaullisty nepřijatelným živlem. Ocitá se tedy v podobné situaci jako Michel Déon. Stejně jako u Déona přichází jeho velká chvíle až po roce 1968, hlavně pak ale v průběhu let sedmdesátých. Analogický je i způsob, jakým se to děje. Každý z nich totiž přichází s novým, originálním dílem, jež v nové politické a kulturní atmosféře souzní s proměněným společenským konsenzem. V případě Jacquese Laurenta je tím dílem román *Pitomosti (Les Bêtises, 1971)*, oceněný Goncourtovou cenou. Po degaullovská doba znovu otvírá palčivý problém vichystického státu, kolaborace a dekolonizace. Jacques Laurent k tomu přidává nekonvenční husarskou poetiku a již postmoderní vrstvení příběhů a významů.

Tímto dílem vstupuje Jacques Laurent mezi velké autory a pod svým jménem vydává další romány: *Rozpité podmnožiny (Les Sous-Ensembles fous, 1981)*, *Neděle slečny Beaunonové (Les Dimanches de Mlle Beaunon, 1982)*, *Spáč vstojte (Le Dormeur debout, 1986)*, *Zrcadlo se zásuvkami (Le Miroir aux tiroirs, 1990)*, *Neznámý mýjejícího času (L'Inconnu du temps qui passe, 1994)*, *Janinka a konec všeho (Ja et la fin de tout, 2000)*. Souběžně s tím dochází k rehabilitaci Cecila Saint-Laurenta, Albérika Varena a dalších spisovatelových tváří. Z Jacquese Laurenta se stává všeobecně uznávaný klasik a punc originality získal i jeho neuspořádaný životní styl: sedmdesátka cigaret, denní porce whisky, odpoledne a noci prosezené v pařížské pivnici Lipp na bulváru Saint-Germain, kde si sepisuje poznámky, z nichž pak každý den odpoledne diktuje sekretářce.

Prezident Pompidou ho zve roku 1971 do Elysejského paláce. Jacques Laurent to odmítne stejně jako stužku Čestné legie roku 1987.⁷² Období poct však již nastalo. Roku 1981 mu uděluje Francouzská akademie s Michel Déonem ve svých řadách Velkou cenu za celoživotní dílo (Grand Prix de la Littérature) a o dva roky později je spisovatel poctěn cenou Nadace knížete Pierra Monackého (Fondation Prince Pierre de Monaco). Po delším zdráhání nakonec posílá stručný dopis tajemníku Francouzské akademie se svou kandidaturou. Je zvolen 26. června 1986 šestnácti hlasy proti třinácti a následujícího roku je v Akademii slavnostně uvítán řečí Michela Déona. Mezi pozvanými hosty

⁷² Bertrand de Saint Vincent, *Jacques Laurent alias Cécil Saint-Laurent*, str. 362 a 392.

kromě Claude Martinové a Elisabethy Laurentové sedí i Paule Hennekinová, bývalá sekretářka *La Parisienne*, nyní kněžna de Broglie. Schází Antoine Blondin, neboť jsou obavy, aby zas neztropil některou ze svých výtržností. Na šavli, znak akademické důstojnosti, si Jacques Laurent dal vyrýt podobenku své velké lásky – kočky Séraphine a latinský citát z Lucana: „*Victrix causa diis placuit, sed victa Catoni*“.⁷³

Není snadné souhrnně představit dílo čítající na devadesát knižních titulů (bez reedice) a osmnáct filmů. Není ani jednoduché striktně vyčlenit tu část, která se úžeji dotýká hnutí husarů a patří do husarské poetiky. Hrubé dělítko může poskytnout jméno, jehož spisovatel použil. Zatímco u „vážné“ beletrie figuruje jako autor Jacques Laurent, v kusech zaměřených na čtenářský úspěch jsou to ostatní pseudonymy, především Cecil Saint-Laurent. Avšak ani toto kritérium nelze aplikovat absolutně.

Je sice pravda, že většina děl z této druhé skupiny má ve svém vínku vepsán záměr komerčního úspěchu. Ať už se jedná o sérii miláčka Karolíny – *Miláček Karolína (Caroline chérie, 1948)*, *Syn miláčka Karolíny (Le Fils de Caroline chérie, 1950)*, *Rozmar miláčka Karolíny (Un caprice de Caroline chérie, 1951)*, o sérii s Klotyldou – *Jméno Klotylda (Prénom Clotilde, 1957)*, *Zde Klotylda (Ici Clotilde, 1958)*, o sérii s Hortenzií – *Hortenzie 14–18 (Hortense 14–18, díl I.–V., 1963–1966)*, nebo o román *Oheň a láska (La Communarde, 1970; doslova Komunardka; český překlad z r. 1974)*, či *Klarissa (Clarisse, 1980)*, vždy nacházíme jeden společný znak: půvabné, eroticky přitažlivé ženské postavy, kolem nichž se točí dějinné události ve struhajícím kole. Postavy jdou z náručí do náručí, od jednoho dobrodružství k druhému, stránky rychle plynou.

I v těchto románech se ovšem setkáváme s husarskou poetikou. Ta je dílem vložena do provokativní erotiky spojené jak s ženskými postavami, tak s dobyvačnými mladíky typu Balzakova Luciena de Rubempré či Stendhalova Juliána Sorela. Hlavně se ale projevuje ve způsobu, jakým jsou historické události prezentovány. Všechny zmíněné příběhy, vesměs zevrubně dokumentované a faktograficky přesné, jsou situovány do klíčových údobí francouzských a evropských dějin, jako jsou Francouzská revoluce a Napoleonovo císařství, události prusko-francouzské války a Pařížské komuny, první světová válka, Velká říjnová revoluce v Rusku, okupace Francie a období vichystického státu. Jedná se téměř vždy o zobrazení té „jiné“, odvrácené strany dějin, o jejich subversi. A tak jsme svědky, jak Karolína hýbe statečnými srdci revoluční a napoleonské Francie, jak Klotylda rozněcuje touhy odbojářů i jejich protivníků, jak Marie Lagardová (*Oheň a láska*) řeší svůj složitý milostný vztah v mileneckém šestiúhelníku, kam vedle muže a dvou milenců vstupuje i láska k revoluci a zaujetí pro ženskou rovnoprávnost. Krajní polohu zde pa-

⁷³ Marcus Annaeus Lucanus, *Farsalské pole*, I, 128: „*Vítěznou věc zde schválili bozi, však prohrou Cato.*“ Překlad Jana Nechutová, Praha, Svoboda 1976.

trně představuje *Klarissa*, u jejíž krásných nohou postupně pokleká takřka celý bolševický revoluční výbor počínaje Leninem a Trockým konče.

V mírnější podobě je tento záměr patrný v knize, kterou Jacques Laurent sepsal pod pseudonymem Albéric Varenne: *Když Francie okupovala Evropu (Quand la France occupait l'Europe, 1948)*. Jedná se vlastně o vedlejší produkt *Miláčka Karolíny*, neboť Jacques Laurent chtěl co nejvýhodněji zúročit několikaměsíční studium dobových dokumentů v pařížské Národní knihovně. Dílo je převyprávěním memoárů, vzpomínek, dopisů, svědectví a zápisků dvou desítek osob – těch méně známých – z doby napoleonské. V předmluvě si také autor klade za cíl zobrazit, jak asi mohly vypadat dějinné události z pohledu „průměrných Evropanů“.⁷⁴ Podobně jako ve svých husarských prózách tu tedy autor podtrhuje zájem o paralelní historii, o příběhy, jež vyzdvihují to, co se vymyká smyslu a směřování dějin, co není historický determinismus.

Stejně poselství lze vyčíst také z prvního velkého detektivního příběhu, jež Jacques Laurent ostatně uveřejnil pod svým pravým jménem. Detektivka *Napít se smrti (La Mort à boire, 1947)* je inspirována skutečnou událostí z okolí Clermont-Ferrandu. Hlavní hrdina, zaměstnaný v laboratoři na zpracování zmijího jedu, se stane terčem novinářů po nehodě, při níž mu vak se zmijemí vypadne na silnici a otevře se. Brání se, ale upadá přitom do další řady náhod a nakonec vraždí. Strůjcem děje je tedy náhoda – to, co uniká moci jedince nad sebou samým. Román je skrytou polemikou s Hegelem, totiž zdůrazněním náhody a nahodilosti oproti nutnosti. Najdeme zde také první autorovo otevřené vystoupení proti Sartrovu názoru, že člověk je definován svými činy – tím, čím sám sebe tvoří. Sartre je tu jmenovitě zmiňován a parafrázován.

Tak jako je možno vážné existenciální téma traktovat formou „nevážného“ žánru, lze také pojednat vážně o tématu frivolním. I to patří do husarské poetiky. *Překvapivé dějiny dámského spodního prádla (Histoire imprévue des dessous féminins, 1966)* jsou podepsány pseudonymem Cecil Saint-Laurent. Ve smyslně lákavém knižním obalu se tají erudovaný přehled vývoje dámského spodního prádla od starověku po současnost. Husarská subverse je v knize zakódována vlastně dvakrát. Nejprve v provokativnosti samého tématu a jednotlivých vyobrazení, podruhé v provokativní serióznosti celého pojednání, jemuž snad chybí jen běžný odborný žargón, aby byla práce považována za vědecké pojednání, třeba z pera takového Rolanda Barthese. K vědeckosti také autor spěje, když vydává – tentokrát pod svým jménem – další pojednání na podobné téma: *Nahota oblečená a obnažená (Le Nu vêtu et dévêtu,*

⁷⁴ Albéric Varenne (Jacques Laurent), *Quand la France occupait l'Europe*, Paris, Le Portulan 1948, str. 8: „Nehodláme se tu vracet ani k vojenské stránce, ani diplomatické stránce oné celoevropské bouře, která trvala dvacet let, nýbrž chceme ji prozkoumat zcela prostě očima průměrných Evropanů, které sevřela do svého soukolí.“ („Il ne s'agit pour nous de revenir ni sur l'aspect militaire ni sur l'aspect diplomatique de cette convulsion européenne qui dura plus de vingt ans, mais d'examiner celle-ci tout bonnement avec les yeux des Européens moyens qui se trouvèrent pris dans son engrenage.“)

1979). Ať pod tím či oním jménem, autor manipuluje s komunikačními kódy stejně, jako jsme to viděli v jeho člancích, esejích a pamfletech uveřejněných v *La Table Ronde*: „Paul a Jean-Paul“ („Paul et Jean-Paul“), „Hrůzyplné dárky“ („Étrennes noires“), „Opomíjený mystik Hector Malot“ („Un grand initié méconnu: Hector Malot“).⁷⁵

Jacques Laurent, Cecil-Saint Laurent a ostatní spisovatelovy tváře se tedy často prolínají. Je to patrné také ve **filmové tvorbě**, o níž je záhodno se zde alespoň krátce zmínit, neboť jí autor věnoval nemalý díl svého tvůrčího potenciálu. Ve většině případů jsou jednotlivé filmy rozpracováním komerčně úspěšných románů Cecila Saint-Laurenta nebo vznikají souběžně s románem, případně s příběhem na pokračování pro některý z mondénních časopisů. To je případ série tří filmů o Miláčkově Karolíně (*Caroline chérie*, 1950; *Un Caprice de Caroline chérie*, 1952; *Le Fils de Caroline chérie*, 1954), ale také filmů *Lucrezia z Borgiů* (*Lucrece Borgia*, román i film 1953; český překlad 1993), *Dcera Mata-Hari* (*La Fille de Mata-Hari*, román i film 1954). Další filmy jdou ve stejných šlépějích: například známý historický film režiséra Henriho Decoina *Železná maska* (*Le Masque de fer*, 1962), pro který napsal Cecil Saint-Laurent scénář a dialogy.

Vedle těchto komerčních a divácky úspěšných filmů se však Cecil Saint-Laurent podepsal i pod jiné, svou závažností a významem nezanedbatelné snímky. Téměř ve všech případech to byl výsledek spolupráce s režisérem **Jeanem Aurelem**. Pět z nich je inspirováno Stendhalem, z toho dva jsou zpracováním či modernizovaným přepracováním Stendhalovy literární předlohy: *O lásce* (*De l'amour*, 1964), kde si Cecil Saint-Laurent napsal roli vypravěče, a *Lamiela* (*Lamiel*, 1967). Další filmy se nesou ve znamení stendhalovského a husarského libertinství: *Manon 70, perverzní Manon* (*Manon 70, perverse Manon*, 1968) na známý námět abbého Prévosta, *Ženy* (*Les Femmes*, 1969) a *Čtyřicet osm hodin lásky* (*Quarante-huit heures d'amour*, 1968) – jediný film, který Cecil-Saint-Laurent sám režíroval.

S Jeanem Aurelem spolupracoval Cecil Saint-Laurent na dvou vysoce cenných filmech dokumentárních. Oba jsou inspirovány dějinami, lépe řečeno první a druhou světovou válkou. Jedná se o sestřihy dobových snímků, k nimž spisovatel sepsal a namluvil komentář: *1914–1918 (14–18)*, 1963) a *Bitva o Francii* (*La Bataille de France*, 1964). Filmy jsou hořkou polemikou s dějinným optimismem a vírou v humanitu. Svým pesimismem se blíží tragičnosti Nimierova *Modrého husara*. *Bitva o Francii* je nejen kritikou ochablosti Třetí republiky, ale navíc šlehem proti prezidentu de Gaullovi, neboť snímek končí kapitulací Francie v červnu 1940. Nejde ani tak o to, že zde chybí zmínka o známém de Gaullově rozhlasovém proslovu z 18. června 1940, ale o to, že filmovým střihem se umocňovalo beznadějně vyznění, rekonstituující okamžitou dobovou atmosféru poražené Francie. Autoři filmu se tak snažili

⁷⁵ *La Table Ronde* č. 38, únor 1951; č. 13, leden 1949; č. 36, prosinec 1950. Viz výše str. 103 a 105.

Francouzům znovu připomenout otázku oprávněnosti Pétainovy vlády a její legitimacy, mimo onu oficiální optimistickou vizi, v níž se de Gaullovým vystoupením počíná nová stránka ve francouzských dějinách.

Jak vidno, Jacques Laurent se jako husar projevuje i tam, kde vystupuje pod jiným jménem. Zaměření naší práce nás však přece jen vede k těm dílům, která spadají do čtyřicátých a padesátých let a náležejí zcela právem k tomu nejlepšímu, co z husarské poetiky vzešlo. Na nich Jacques Laurent zakládal svou spisovatelskou hrdost, tam – dle svého vlastního mínění – vložil sebe sama. O všech jsme se již v předchozích kapitolách několikrát zmínili. Stojí však za to je podrobit důkladnějšímu pohledu.

Tím nejdůležitějším z nich je beze sporu román *Klidná těla (Les Corps tranquilles)*. Kniha vyšla poprvé počátkem roku 1949 v nakladatelství přítele Charlese Frémangera. I když se setkala jen s malým zájmem a kromě pozornosti a pochvalných recenzí ostatních husarů došla jakéhos uznání jen u Gilberta Guilleminauta v týdeníku *Carrefour* a u Roberta Kanterse v *La Gazette des Lettres*,⁷⁶ přesto autor považoval toto dílo za natolik závažné, že je nepřestal prosazovat. Další vydání je z roku 1958 (nakladatelství La Table Ronde), poslední pak z roku 1991 a 1992 (Stock, Le Livre de Poche).

Kniha upoutá již svým objemem: téměř tisíc a v posledním, kapesním vydání více než třináct set stran zasycených drobným tiskem. Tím *Klidná těla* předznamenávají další velké laurentovské romány ze sedmdesátých a osmdesátých let. Jacques Laurent je tvůrce velkých obrazů, velkých příběhů, široké epické verry a nelze zde nevidět spojitost s epičností Cecila Saint-Laurenta, jeho druhé tváře.

Právě objemnost a **kompozice Klidných těl** se zdají být tou největší překážkou při rozboru a charakterizaci. Na svou dobu si Jacques Laurent počíná radikálně. Experimentuje s formou, kombinuje narativní roviny. Vypravěči v první a třetí osobě se prolínají s vnitřním monologem, přímou, nepřímou a polopřímou řečí. Zejména však autor odvážně propojuje jednotlivé kompoziční sekvence. *Klidná těla* jsou kompozitní mozaikou o několik desetiletí předbíhající některé experimenty postmodernismu. Základním principem se tu zdá být **citace a pastiš**, jež umožňují autorovi, aby do svého románu vložil „vše“, tedy vše, co vytváří rozmanitost moderního světa. V románu jsou tak celé sekvence věnovány reklamě a reklamním sloganům, jsou zde citovány nebo pastišovány rozsáhlé sportovní reportáže, stránky z Hegela, z Dumasových *Tří mušketýrů*, z *Medvídka Pú* či z překladu evangelií do argotu, ale také administrativní dopisy, dotazníky, vědecká pojednání, nápisy z veřejných záchodků, policejní raporty, dálkopisné zprávy, poznámky pod čarou s citacemi z naučného slovníku, soudní řeči, veřejné proslovy, protokoly, divadelní dialogy, osobní deníky, milostné dopisy a dokonce komiksový seriál.

⁷⁶ Viz Bertrand Saint Vincent, *Jacques Laurent alias Cécil Saint-Laurent*, str. 160 a 414. Guilleminautova recenze „Le Fabrice du roman contemporain“ v *Carrefour* je ze 17. 2. 1949, Kantersova kritika byla uveřejněna v *La Gazette des Lettres* 2. 4. 1949.

Spisovatel si také počíná zcela volně a zdánlivě nemotivovaně při propojování jednotlivých sekvencí. Někdy jakoby zcela ostentativně opomíjí diskursivní propojenost a jednotu tónu: třeba když ve vnitřním monologu a polopřímé řeči, v níž Annius Coquet vzpomíná na své předešlé pobyty na Azurovém pobřeží, jsou jednotlivé vzpomínky jen očíslovány. Jinde naopak autor cizeluje kompoziční jednotu až k artistnosti. Například do vnitřního monologu Annia Coqueta zabudovává citace – repliky z divadelní hry, kterou Annius pročítá, a do tohoto dialogu pak vkomponovává rozhovor „skutečný“ mezi Coquetem a další postavou, která vejde do jeho pokoje. Na jiném místě se zase prolínají repliky postav z Molièrova *Misanropa* a slova gymnazistů, kteří je představují: protože je přítom zachována identita postav divadelních, divadelní text se od Molièra posouvá zcela do jiné roviny.⁷⁷

Kompozitnosti formální odpovídá **komplexnost tematická**. *Klidná těla* jsou souborem téměř desítky příběhů, z nichž každý by mohl být samostatnou knihou, samostatným románem tradičního rozsahu. Je zde příběh milostného trojúhelníku Annius Coquet – Frédérique Tavéralová – Maurice Nazel, příběh trojúhelníku Annius Coquet – Monique Chardonová – Henri Grandcaillaud či příběh zrání a dospívání gymnazisty Jacquese Chardona. Najdeme zde burleskní historii vzestupu a pádu „Institutu pro výzkum a prevenci sebevražd“, detektivní vyšetřování záhadné sebevraždy mecenáše Goribona, vzestup a pád hochštaplera Rogera Bataillera, psychologickou studii přerodu bázlivého mladíka Gilberta Duruye v arogantního fašistu, klinický popis duševního světa maniakálního statistika Toussainta Rosea, parodii vědeckého a intelektuálního světa, kde si intrikařící akademici a slavní spisovatelé za laciný peníz najímají své literární nádeníky.

Při takové příběhové rozmanitosti a rozsahu spisovatelé často usilují o zdůraznění nějakého jednotícího principu. Ani zde se však od Jacquese Laurenta nedočkáme jednoznačné odpovědi. Jednotící motivické postupy tu sice najdeme, ale nejsou nijak hierarchizovány, a tak motiv cyklistického Tour de France či motiv vánoc stojí na stejné úrovni jako souvislá dějová linie o „Ústavu pro výzkum a prevenci sebevražd“. Neexistuje ani žádné jednoznačné „myšlenkové poselství“. A je jistě oprávněné v této skutečnosti spatřovat projev Laurentova husarství, odmítajícího právě to, co bylo v dobách angažovaného románu takřka normou. *Klidná těla* jsou především **souhrnem příběhů**. Jsou právě onou specificky laurentovskou odpovědí na základní otázku husarské estetiky, totiž na vztah k dějinnosti (viz výše str. 168–175). Proti dějinám staví Laurent narativnost, mnohotvárnost a mnohoznačnost lidských osudů.

I v tom jsou *Klidná těla* odrazem doby vzniku, jsou paradoxní odpovědí na trauma dějin. Jacques Laurent své rozsáhlé dílo započal již roku 1940 jako voják na demarkační linii mezi vichystickým státem a Němci okupovanou zónou a ve psaní pokračoval po dalších osm let. O této době však není ani zmín-

⁷⁷ Jacques Laurent, *Les Corps tranquilles*, str. 521–526, str. 581–582, str. 1160–1165.

ka a děj románu je záměrně ohraničen březnem 1937 až březnem 1938. Přesto právě válka a poválečná doba nabízejí jeden z významových klíčů.

Jak už to bývá v prózách husarů obvyklé, splývání estetických, etických a existenciálních kategorií vyúsťuje v literární hru a manipulaci s realitou: za jednotlivými postavami, třeba jen epizodickými, se tak často skrývají narážky na postavy skutečné, ze spisovatelova okolí. Proto se v *Klidných tělech* mihnou Laurentův přítel François Sentein či Jean Le Marchand, zakletý do názvu ulice, proto zde najdeme postavu Madeleiny Frémangerové, komisaře Grossettiho a inspektora Déondina, upomínající na přítele Frémagera, na autorova prastrýce generála Grossettiho a na Michela Déona. Sám autor, jak víme, se sem vtělil několikrát. Je v názvu ulice (*rue Laurent-Cély*), vystupuje jako Albéric Varenne, Edgar Vuymont nebo jako ilustrátor Dupont de Ménat. Především se však vepsal do dvou výrazně autobiografických postav: do Annia Coqueta, osmadvacetiletého mladíka, jímž spisovatel byl v době vydání románu, a do Jacquese Chardona, patnáctiletého výrostka z Condorcetova lycea, jímž byl před válkou. *Klidná těla* jsou román zároveň předválečný i poválečný, je to jakási nečasová syntéza obou období, kde jsou válka a její trauma zamlčeny. Historické narážky na události let 1937–1938 jsou až na některé výjimky (příběh fašisty Gilberta Duruye) jen povrchním ukotvením bez hlubšího dosahu. Laurentovy příběhy se tak odehrávají jakoby před válkou i po válce současně. Annius Coquet je autorovou projekcí do předválečné Francie a Jacques Chardon evokací mladíka, kterým tehdy byl.

Tato interpretace nachází oporu v řadě dalších momentů. Jednou z postav je Anniův přítel a bývalý spolužák z Condorcetova lycea Rémia, pod nímž se skrývá, jak víme, Laurentův přítel a komunistický novinář Roger Maria. Diskuse mezi Anniem a Rémiou se týká po výtce otázky angažovanosti – dějinné i literární a patří svou povahou do poválečného období stejně jako celá dějová linie v první polovině románu týkající se „Ústavu pro výzkum a prevenci sebevražd“, která je burleskní parodií na existencialistické téma mezní situace a smyslu lidské existence. Výsměch humanistickému poslání vědy i poválečnému intelektuálnímu klimatu propuká v okamžiku, kdy uprostřed letní bouře ústav přijme dálnopis o sebevraždě Boha. Nu a co říci dalšímu podniku, který si pod honosným názvem „Ústav lidskosti“ („Institut Humain“) zřídí hochštapler Battaillère, aby jakožto profesor Tayerr z důvěřivců ždímal peníze. Dodejme, že vrátný v tomto podniku se jmenuje Victor Hugo.

Zdá se, že právě časové umístění děje do předválečného období umožňuje autorovi, aby v napjaté poválečné atmosféře volněji rozvinul téma dandyovství Annia Coqueta. Coquet je dandy požívačný, rafinovaný ve své smyslnosti a přitom cynicky netečný ke svému nadání, k možné kariéře, k obecně uznávaným hodnotám. Bez uzardění prodává svůj talent jako literární nádeník. Je to mladík stejně vykořeněný, stejně marginální a „nezúčastněný“ jako válkou stížením hrdinové Déonovi a jako byl tou dobou Jacques Laurent sám. Coquet není ovšem tak nezranitelný, jak by se mohlo zdát. Milostná traumata, kdy z manipulátora a dobyvatele se stává manipulovaný, jsou součástí citové vý-

chovy, na jejímž konci je ještě pevnější společenská maska a nová role ředitele literární revue *Náhodné dopady* (*Incidences*). Jak výmluvný název! Když v "Ústavu pro výzkum a prevenci sebevražd" pověřili Annia Coqueta prací v terénu a šetřením příčin jednotlivých sebevražd, vždy sám pro sebe případ uzavřel konstatováním, že každý z těchto činů má tolik vysvětlení, kolik je svědků, a že se možná ani o žádné sebevraždy nejedná. Jsou to jen další příběhy – ona paralela historie – tak jako v jiných Laurentových dílech.

Když Roger Nimier upozorňuje na Coquetovu masku netečnosti a dává jí do souvislosti s názvem knihy, naznačuje také příčinu. *Klidná těla* jsou románem o nevěře, o nemožnosti hledání smyslu. Jejich poselství tkví v absenci poselství. Pod lehkým tónem a slupkou ironie skrývá Annius Coquet „*duši hluboce mladickou*“ (*une âme profondément adolescente*“), narážející na „*lež a klam*“ („*imposture*“).⁷⁸ Tento spodní tragický tón je nepominutelný a možná právě on povyšuje *Klidná těla* na mocné dílo.

Pod jménem Jacques Laurent uveřejnil autor v průběhu padesátých let práce již méně objemné. Patří sem knižní vydání protisartrovského pamfletu *Paul a Jean-Paul* (*Paul et Jean-Paul*, 1951), jak jej známe z *La Table Ronde*, a také souborné vydání časopisecky publikovaných pastišů slavných divadelních autorů *Devět kulturních perel* (*Neuf perles de culture*, 1952). Tato kniha, v níž spoluautorství připsal Claude Martinové, bude ještě rozšířena a pod názvem *Deset kulturních perel* (*Dix perles de culture*) vydána opakovaně znovu (1972, 1992). O pamfletu a pastiších jsme již pojednali. Jsou to brilantní ukázky husarské subversivní poetiky. Zejména druhý z titulů prokázal svou životností kvalitu laurentovského pastiše. Spisovatel zde není dalek Queneauových *Stylistických cvičení* (*Exercices de style*, 1947), neboť vychází z pevného zadání, jímž se pro každou divadelní hru určuje pevný rámec: jedna ženská postava, oděná v bílou róbu, a tři muži, oblečení jeden v obleku, druhý v šortkách, třetí do husarské uniformy. Během hry musí zaznít hasičské troubení. Hravostí si tu Laurent nijak nezadá s experimentální literární laboratoří „Oulip“, kterou Raymond Queneau, Georges Perec a Jacques Roubaud pak rozvinou od šedesátých let. Každý z pastišovaných dramatiků je vystižen tematickou a stylovou zkratkou: Claudel biblickými versety a mystickou mnohovýznamovostí, Sartre filozofujícími postavami, Camus pochmurnou absurdností situace, Giraudoux konverzační lehkostí, Cocteau rozverně surrealistickou fantazií doplněnou cocteauovskými kresbami atd.

Prvek kompoziční konstanty použil Jacques Laurent ještě v jiném žánru, literárně okrajovém, který spolu s Rogerem Nimierem pěstovali, totiž ve vánočních příbězích. Sbírkou osmi povídek *Věřit v ježiška* (*Croire à Noël*, 1957) spisovatel vydal původně pod pseudonymem Cecil Saint-Laurent, ale reedice z roku 1994 již nese jméno Jacques Laurent. Zcela oprávněně. Každý z příběhů je totiž jakýmsi koncentrátem Laurentovy poetiky. Setkáme se zde s posta-

⁷⁸ Roger Nimier, *Journées de lecture*, str. 166–168. Text je přepracováním článku „Un roman clandestin“, *Arts*, č. 703, 31.12. 1959.

vami, jež velké revoluce zapomněly v irských bažinách („Antonín republikán“ – „Antoine le Républicain“) nebo poslaly do vězení („Důkaz lásky“ – „Une preuve d'amour“), jsou tu rozmařilé filmové hvězdy i zpychlí laureáti literárních cen, pídící se po autentickém existenciálním prožitku na africkém safari („Fabiena a Fénicie“ – „Fabienne et Phénice“), najdeme tu i chválu pastíše, ovšem malířského – to když malíř Honoré d'Urfé rozpozná v podvržené imitaci mistrovskou zkratku celé své životní dráhy („Podepsaný obraz“ – „Un tableau signé“).

Zmíněnou kompoziční konstantou je fixní motiv štědrovečerního zázraku. Jacques Laurent si jej ovšem přizpůsobuje ke svému obrazu. I tyto vánoční příběhy jsou mu totiž příležitostí, aby podtrhl roli nemotivovaného činu, náhody, souhry okolností, zkratka všeho, co se vymyká nutnosti, determinismu, vědomé intencionalitě. Když soudce Balduccio zmírňuje svůj rozsudek nad žebrákem Micheluzzim a v průběhu vánoční mše v jeho prospěch organizuje svůj štědrovečení zázrak, netuší, kolik nepředvídaného do jeho činu zasáhne („Klíč od Marie“ – „Marie donne sa clef“). V případě dálkových spoluřidičů je zase vánoční pohoda výsledkem oboustranného nedorozumění („Jedeme ve dvou“ – „On roule à deux“). Takový už je svět Laurentových příběhů.

V povídkách Jacques Laurent prokázal, že vedle epické prostorovosti románů zvládne rovněž narativně úsporné a dopodrobna propracované útvary. Vrcholem v této druhé oblasti je beze sporu próza *Káčátko (Le Petit Canard, 1954)*. Svým rozměrem a komorním obsazením je to spíše delší novela než román. Oproti *Klidným tělům* zde autor také nijak neexperimentuje s formální stránkou.

Kniha vzniká v chvatu. Roku 1951 totiž Jacques Laurent podepsal s nakladatelstvím Grasset smlouvu na velký román *Cambraiske mentolky (Les Bêtises de Cambrai)*. Přes veškeré upomínání není rukopis hotov ani na podzim 1953, kdy se schyluje k ohlášenému vydání. Dodejme, že titul *Pitomosti (Les Bêtises)*, jehož první část nese výše uvedený název, spatří světlo světa, jak víme, až roku 1971. Od října 1953 nakladatelství Grasset opakovaně naléhá, neboť s Laurentovým románem počítá do edičního plánu na první čtvrtletí 1954. V květnu dílo nakonec vychází – ovšem jiné a s jiným titulem. Přesto je to literární událost. *Káčátko* završuje sérii husarských románů s válečnou tematikou a přiřazuje se k Nimierovým *Mečům (Les Épées)* a *Modrému husarovi (Le Hussard bleu)* a k Blondinově *Záškolácké Evropě (L'Europe buissonnière)*. Vedle Nimierova Sanderse, člena vichystické milice, se tak staví Laurentův Antoine, příslušník Legie francouzských dobrovolníků z východní fronty. Příběh citového zranění se kříží s během událostí. Antoinovi v nich připadne role vzbouřence i obětovaného. Od podobných situací v prózách husarů se však *Káčátko* přece jen liší, totiž silnou, tragickou postavou otce. Mladická vzpoura a její zmar jsou tu poprvé nazírány také z druhé strany. Oproti jiným husarským prózám má *Káčátko* o jeden rozměr navíc: je to kniha o tragickém sváru otce a syna.

Kniha se člení na tři části. První a druhá jsou vyprávěny ve třetí osobě, většinou v polopřímé řeči a z perspektivy gymnazisty Antoina. Jsou laděny

stendhalovsky a zachycují události od října 1939 do zmatků v poražené Francii v červnu 1940. Antoine prožívá svou první lásku ke spolužačce Sophii. Válka a láska jsou pro něho dva možné způsoby, jak skoncovat s dětstvím, stát se mužem a hrdinou. V okamžiku, kdy v chaosu před postupujícími Němci prokáže svou statečnost, zasazuje mu láska nezhojitelnou ránu. Antoine zjišťuje, že to není čistý cit, že je to přetvářka, maska zakrývající zradu. Ale lhala mu nejen Sophie, lhali i profesori, když ho nutili omílat báchorky o síle a neporazitelnosti Francie. Antoine je napříště cizincem ve vlastní zemi, protože už nechce být naivka, kterého klamou. Mstí se svým odchodem na frontu – do Legie francouzských dobrovolníků.

Třetí část – vnitřní monolog – je datována nocí z 24. na 25. června 1945, kdy Antoinův otec rozjímá nad odsouzeným a popraveným synem, vrací se k jeho dětství, snaží se dopátrat příčin a pohnutek jeho rozhodnutí, znovu si promítá průběh soudu. Ve francouzské literatuře bychom stěží našli podobně vroucí vyjádření otcovského citu, hluboký žal nad ztrátou syna, mužnou beznaděj.

Za jakousi předlohu Antoina bývá považován osmnáctiletý Jacques Martel, odsouzený v roce 1945 na doživotní nucené práce za to, že po vylodění spojenců v Normandii v červnu 1944 vstoupil do Wehrmachtu.⁷⁹ Nelze však také nepomyslet na některé souvislosti autobiografické. Antoine je dílem sám Jacques Laurent. Za Val-Aimé, kde se odehrává první část, se skrývá bretaňský Val-André, kam jezdili Laurentovi na letní prázdniny. Z autorova života také pocházejí některé další detaily: malý Antoine třeba odmítá napsat v diktátě slovo „Němci“ s velkým písmenem, ve čtyřech letech prodělal operaci slepého střeva, jeho praděd se nechtěl zúčastnit boje proti komunardům – to vše, jak víme, náleží nedílně i Jacquesi Laurentovi.

Je tu také prožitek poválečného zatčení a tříměsíčního vězení. Laurentův otec jako záložní důstojník tou dobou velel té části pařížské vojenské správy, pod kterou spadalo vyšetřování zatčených. Když se dozvěděl o Jacquesově zadržení, hrdost a čest mu nedovolily, aby v jeho prospěch zasahoval. Vzdal se své hodnosti, aby umožnil nestranný průchod spravedlnosti. Za románovým otcem se tedy rýsuje stín otce autorova. Antoinův otec patřil za války k Giraudovým stoupenecům a před soudem je jeho vlastenectví vyzdvihováno. Kdyby se ponížil, rozplakal se, prosil, Antoine jistě ušel hrdelnímu rozsudku. Byla by to ale také zrada na synovi a na tom, co je spojuje – na cti a hrdosti: „*Nedokážeme se válet v prachu, jen abychom vykoupili život, i kdyby to měl být život jiný než náš.*“⁸⁰ Tragika obou postav, syna a otce, je hodna jejich velikosti. Je to stvrzení mravního řádu za cenu nejvyšší.

Rok 1954 patřil v autorově životě k těm nejúspěšnějším. Nicméně ani obliba *La Parisienne* a *Arts*, ani dva filmy a tři romány, jež tehdy natočil a vydal

⁷⁹ Viz Bertrand de Saint Vincent, *Jacques Laurent alias Cecil Saint-Laurent*, str. 150.

⁸⁰ Jacques Laurent, *Le Petit Canard*, str. 210: „*Nous ne savons pas racheter une vie, même une autre que la nôtre, en nous roulant par terre.*“

Cecil Saint-Laurent, nevyváží z delšího časového odstupu význam útlého *Káčátka*. Typologií hlavní postavy je to snad nejhusrštější z Laurentových děl. Výrazovou úsporností, přímočarostí, kompoziční jednoduchostí se zároveň do jisté míry vymyká ze spisovatelovy široce pojaté epičnosti. Laurentův návrat do velké literatury počátkem sedmdesátých let a jeho postmodernistická hra s příběhy se bude totiž odehrávat právě po této druhé linii. Nikoli od *Káčátka*, nýbrž od *Klidných těl* vede cesta k *Pitomostem* a dalším velkým románům nového tvůrčího období až do současnosti. Jejich rozbor je však již mimo dosah naší práce.

Roger Nimier

Spolu s Jacquesem Laurentem je Roger Nimier vůdčí postavou celého husarského hnutí. Právě na něho a na román *Modrý husar (Le Hussard bleu)* myslí Bernard Frank, když rediguje pro *Les Temps Modernes* známý článek, kterým dá novému proudu jméno.⁸¹ Pod maskou nonšalantního dandyismu tajil Nimer mimořádnou pracovitost a houževnatost, pozoruhodný tvůrčí a myšlenkový potenciál, organizační schopnosti. V rozhovoru s Françoisem Billetdouxem pro měsíčník *Livres de France* se zmiňuje o své čtenářské vášni a o množství knih, které přečetl: na dvanáct tisíc, a to již prý dávno.⁸² Tón rozhovoru je dandyovsky mystifikující, a uvedený počet je tudíž nutno brát s rezervou. Nemusí být však daleko od pravdy. Nimier byl schopen pročíst stovky stránek, dva či tři romány za jedinou noc. Obdivuhodný literární a kulturní rozhled dodává sílu jeho kritickým soudům a bezpochyby umožnil, aby literárnímu proudu husarů vtiskl Nimier výraznou pečeť svých estetických názorů.

Nimierova síla mezi husary však nevyplývá jenom z jeho tvůrčích a organizačních schopností. Vysvětlení je třeba hledat i v povaze díla, jež můžeme považovat za „ústřední“ právě proto, že s ostatními husary sdílí nejvíce styčných bodů. K Michelu Déonovi ho poutá podobná koncepce lásky, založená na službě ideálu a jisté představě rytířství. To se pak odráží i v podobnosti Déonových a Nimierových literárních dandyů. Most k Antoinu Blondinovi zas představuje výrazná slovní subversivita, smysl pro paradox a mnohovýznamovost výpovědi. S Jacquesem Laurentem ho spojuje jak umění pastiše, tak také smysl pro literární experiment a v neposlední řadě i provázanost mezi vnitřním světem hrdinů a dynamickým dějem. U Nimiera se také setkáme s podobným propojením mezi autorovými pseudonymy a jeho literárními postavami, ač v menší míře a z jiných důvodů. Jména François de Saint-Anne či François Vilmain figurují pod Nimierovými články v časopisech (např. *La*

⁸¹ Bernard Frank, „Grogards et Hussards, *Les Temps Modernes*, č. 86, prosinec 1952, str. 1005–1018. Viz výše str. 11.

⁸² „François Billetdoux s'entretient avec Roger Nimier“, *Livres de France*, č. 2, únor 1962, str. 7.

Condition humaine, Liberté de l'esprit, Elle), zatímco François Saint-Anne je jednou z hlavních postav *Modrého husara* a Michèle Vilmain pak hrdinkou *Příběhu jedné lásky* (*Histoire d'un amour*). Autorská projekce se může podobně jako u Laurenta vtělit do několika postav zároveň. Skvělá studie Christiane Barchoeové kupříkladu prokázala trojjedinost postav François Saint-Anne – François Sanders – Los Anderos v *Modrém husarovi*.⁸³ Domníváme se, že téhož rázu, tedy svého druhu autorskou projekcí, jsou některé ženské postavy nesoucí androgynní jména jako Claude (*Meče*), Dominique (*Smutné děti*) či Anne (*Příběh jedné lásky*).

Čím se Roger Nimier liší? Bezpochyby je to citem pro **tragično** ve smyslu antické a klasické francouzské tragédie 17. století. Slovo „vášeň“ („passion“) je jedno z nejčastějších a narážky na Racina se objevují i v burleskním pamfletu, jakým je román *Vérolomník* (*Perfide*).⁸⁴ V románu *Meče* (*Les Épées*) uvažuje hlavní postava François Sanders o tom, že novým místem pro klasickou tragédii jsou stanice metra ve velkoměstech 20. století.⁸⁵ Bližší vhléd do autorových próz pak ukazuje, že jsou postaveny na principu dramatu, nikoli snad v samotném kompozičním sledu, ale především v tom, že jejich těžiště spočívá ve střetu: v **dramatickém konfliktu** jak mezi postavami, tak uvnitř postav samých.

Tato konstatace si zasluhuje bližšího vysvětlení. Jistě by zde byl na místě podrobný rozbor některé ze spisovatelových postav. Mnohem poučnější však možná bude nahlédnutí do důležitého eseje *Láska a nicota* (*Amour & Néant*). Tato kniha nepatří k neúspěšnějším a sám autor to cítil. Ač byla vytištěna již v srpnu 1951, snažil se Nimier pozdrzet její uvedení do prodeje, neboť mu tehdy záleželo především na úspěchu *Smutných dětí* (*Les Enfants tristes*, 1951) a nechtěl si svůj obraz u publika pokazit. Hrozila totiž mimo jiné kontraverze s existencialisty a Jeanem-Paulem Sartrem, který právě onoho roku slavil svůj velký triumf s hrou *Ďábel a pánbůh* (*Le Diable et le Bon Dieu*). Proto se ke knihkupcům dostává *Láska a nicota* až o dva roky později, na jaře 1953, když vydavatelství Gallimard nehodlalo již déle otálet. Z hlediska ostatní Nimierovy tvorby je důležité, že tento filozofický esej vznikl takřka souběžně s beletrií a myšlenkově zhutňuje, co romány – od *Mečů* až po *Příběh jedné lásky* (*Histoire d'un amour*) – epicky rozvádějí.

Jak titul napovídá, je *Láska a nicota* jakousi husarskou replikou Sartrova pojednání *Bytí a nicota* (*L'Être et le Néant*, 1943). Ústředním bodem je láska povýšená zároveň na filozofickou kategorii a na onu existencialistickou mezní situaci, která člověka staví tvář v tvář jeho bytí i nicotě. Je to tedy kategorie jak ontologická, tak etická a noetická. Tím, že nastoluje jednotu bytí a jednotu prožitku, klade láska zároveň otázku rozdílnosti, stává se nástrojem poznání

⁸³ Christiane Barchoe, „*Le Hussard bleu* ou les avatars de la jeunesse“, *Cahiers Roger Nimier*, č. 3, Paříž, Association Roger Nimier zima 1982–1983, str. 113–121.

⁸⁴ Roger Nimier, *Perfide*, str. 74–75, 143–144.

⁸⁵ Roger Nimier, *Les Épées*, str. 145.

sebe, druhého a druhých a také prostředkem konání. Nimier probírá jednotlivé jevy, jež lásku provázejí: dialektiku pána a otroka, sadismus a masochismus, donchuánství, žárlivost, pohrdání, nenávisť, indiferenci, sexualitu, erotiku. Pro potřeby literární analýzy je ovšem nejdůležitější konstatace niterné rozpolcenosti lásky, a to hned z několika hledisek. Z pohledu noetického je tu především rozpor mezi aktem jednoty a splynutím na jedné straně a potřebou „jasnozřivosti“ v poznání („lucidité“) na straně druhé. K tomu se pojí i rozpor mezi kontinuitou a diskontinuitou časovou, neboť poznání probíhá v časovém kontinuu, je součástí historie, zatímco akt lásky je záležitostí stále obnovovaného okamžiku, negací kontinua. Čas je také oním červem, jenž narušuje integritu lásky a vráží klín mezi potřebu absolutna, onoho ideálního obrazu bližního, a jeho degradaci ve vášni. U Nimiera stojí apollinský princip v neukončitelném sváru s principem dionýským.

Vnitřní svár protíná napříč ontologii, noetiku i etiku lásky. Už svým počátkem je láska negací, neboť má-li se proměnit v mezní situaci, musí být **láska vašeň**, revolta proti prostřednosti a průměrnosti. Poznání je stejně tak hledání jako boření ideálu („dokonalost“–“perfection“ v neměnné podobě „sochy“–“statue“), zamilovanost je stejně tak povrzením svobody jako ujařmením sebe či druhého, stejně tak splynutím jako neustálým bojem proti sobě i druhým. Drama sváru prochází jedincem i jeho vztahem k okolí. Ba více: vynucuje si svou strategii – strategii masky, hry, manipulace, strategii války směrem vně i dovnitř. Roger Nimier pak v této souvislosti několikrát hovoří o tragédii a tragičnu.

Spojitost s Nimierovými postavami je zřejmá. Jejich síla je ve vzpouře, v emocích a vášních, jež však nikdy nepotlačí pronikavost niterného vhledu, jasnozřivé analýzy. V tom se Nimier blíží Racinovi a jeho **sporu vášni a rozumu**. Od ostatních husarů se Nimier odlišuje právě zálibou ve francouzských autorech 17. a 18. století, ať už se jedná o divadlo, nebo o moralisty a pisatele memoárů jako La Rochefoucauld nebo Saint-Simon. Z 19. století pak vedle Stendhala, který je společným majetkem celého hnutí, věnuje Nimier značnou pozornost Balzakovi.⁸⁶ S těmito všemi sdílí náš spisovatel především důraz na charakterovou analýzu. Také jeho prózy na **charakteru postav** stavějí. Nikoli však na charakteru v pojetí tradičním, totiž na pevných a jednou pro vždy daných povahových konturách, nýbrž na dramatickém sváru uvnitř každé postavy a mezi postavami. Proto jsou Nimierovi hrdinové vnitřně kontradiktorní, překvapují zvraty v chování. Tak se i jeví postavy sobě navzájem. Saint-Anne vidí v Sandersovi „*nekonečnou řadu Sandersů, kteří se navzájem napodobují, nasazují si masky a popichují se. Dohromady tvoří prudký jed*“.⁸⁷ Tento

⁸⁶ Viz například Roger Nimier, *L'élève d'Aristote*, „Balzac 86–69“, str. 168–180, *Journées de lecture II*, „Honoré de Balzac“, str. 27–31.

⁸⁷ Roger Nimier, *Le Hussard bleu*. str. 51: „/.../ je distingue une infinité de Sanders, se copiant, se gourmant et s'excitant les uns les autres. L'ensemble constitue un poison violent.“

názor sdílí i Los Anderos.⁸⁸ Z vnějšího pohledu zde navíc nezřídka platí diskontinuita poznání. Pro Didiera de Vincay ve *Smutných dětech* je Olivier Malentraide složeninou „nejmíň tři rozdílných povah“, které spolu příkře kontrastují.⁸⁹ Z vnitřního pohledu si však postavy připadají konsistentní a logické, jak potvrzuje François Sanders v *Mečích*, když tvrdí, že si je „jistý svou logikou“⁹⁰ Tou logikou je právě logika sváru, boj se sebou i s druhými. Představa uvnitř skrytého meče, rozdírajícího nitro, či představa brnění, jež chrání jako maska zevně, to jsou rekurentní nimierovské motivy podobně jako představa obrazu, sochy nebo kruhu, znázorňující touhu a zároveň nemožné utkvění v dokonalosti. Neboť ideál se prověřuje negujícím činem. Myšlenka, cit a vášně prokáží svou dokonalost, jen když krvácejí.

Svár proto často vyústí v katastrofu, ale ta je nezřídka očišťovnou. Ve vnitřní dramatizaci postav a v dramatizaci vztahů mezi postavami, jež vrcholí v katarzi, lze patrně spatřovat originální vklad Rogera Nimiera do husarské poetiky (viz výše str. 171–172). Není to však vklad jediný. Nezaměnitelným znakem Nimierova rukopisu je také jeho smysl pro jemnou psychologickou analýzu v tradici francouzských moralistů a romanopisců 17. a 18. století. Apodiktické afirmace a zobecňující maximy se spojují s průnikem do vnitřního světa postavy, dávající mnohem horčí a břitčí tón stendhalovské ironii, pro husary typické. Uveďme na ukázkou scénu ze *Smutných dětí*, kde Raoul propadá žárlivosti, když mu snoubenka Tessa naivně vyjeví, že on není první, koho políbila: „Není to tak, že bychom nenáviděli utrpení, chceme jen, aby nám bylo uzpůsobeno, aby sloužilo našemu ponížení nebo povznesení. /.../ Představa, kterou si [Raoul] o Tesse vytvořil – o andělu hluboce jiném než ostatní ženy – se bortila. /.../ Vášně, bez další mravní opory, ho děsila, cítil se špatně vyzbrojen, aby na její hru přistoupil. /.../ Odvážil se na ni [Tessu] podívat. Tessa Willenmach už nebyla čistý anděl, ale dívka jako ostatní, ta, která se jednoho opojného večera oddala neznámým mužům. Musí se pomstít, musí se chovat i on jako muž. Raoulovi žilami proběhl pocit síly. Jeho pohled byl pohled pána, hanobitele. Zkrátka, ať ji měl v náručí jiný chlapec, nebo tu teď stojí před ním

88 *Ibidem*, str. 291: „Ten zkrvvenej Sanders mluvil dvojitě. Sice se to tak říká, ale je to pravda.“ (Ce putain de Sanders, il avait deux voix. C'est rien de le dire, mais c'est vrai.)

89 Roger Nimier, *Les Enfants tristes*, str. 170: „Má nejvíce tři rozdílné povahy a není snadné je jednoduše vystihnout. U hodně lidí se tomu říká složitost a považuje se to za něco výtečného, znak bohatství nebo tak... U něho je to něco totálně brutálního: mezi jednou polohou a tou další není nic.“ (Il a au moins trois caractères différents, il n'est pas facile à résumer. Chez beaucoup, on appelle ça la complexité, on trouve ça excellent, un signe de richesse si tu veux... Chez lui, c'est d'une brutalité totale: d'un plan à l'autre, il n'y a rien.) Didier de Vincay hovoří s Tessou o Olivierovi.

90 Roger Nimier, *Les Épées*, str. 147: „Čekají tu na mě se svým kružítkem a školní tabulí. Myslí si, že mě dostanou snadno a že z toho všeho vyvodí důslednou filozofii. Já neustupuju. Jsem si jistý svou logikou.“ (Ici, ils m'attendent avec leurs compas et leur tableau noir. Ils croient qu'ils m'auront facilement et qu'ils feront de tout cela une philosophie conséquente. Je ne recule pas. Je suis sûr de ma logique.) Hovoří François Sanders.

*nahá, je to táž zvrhlost. Tentokrát ale hru vede on. Už není pitomec, ten, koho podvádějí. Podvádí se sám. Byla v tom velká útěcha.*⁹¹

Delší citaci jsme zde zvolili proto, že ukazuje nejen na zmíněné aspekty Nimierova moralistního stylu, ale též na některé další znaky, o kterých jsme již pojednali: motiv vášně („*passion*“), obraz zbroje-masky („*špatně vyzbrojen*“ – „*mal armé*“), agonistické pojetí lásky jako hry („*přistoupil na její hru*“ – „*jouer le jeu*“; „*hru vede on*“ – „*il jouait un rôle actif*“) a zároveň boje a souboje, v němž mileneček (neustále) vytváří a potom boří nedosažitelný, zidealizovaný obraz toho druhého („*anděl*“ – „*ange*“; „*hanobitel*“ – „*profanateur*“) a žárlivost se podrobuje dialektice pána a otroka („*ponížení*“ – „*abaissement*“; „*pouznesení*“ – „*assomption*“; „*pán*“ – „*maître*“; „*zvrhlost*“, „*nížkost*“ – „*abjection*“).

Vedle toho lze z ukázky vypožorovat Nimierův jemný smysl pro epickou zkratku, neboť k Raoulovým citům a myšlenkám je nutno přimyslet gesta, která teprve scénu dokreslí do úplnosti. Dějová elipsa, vyjádřená prostřednictvím nitra postav, nezřídka umocňuje dramatické pnutí, které se takto přenáší do vztahu mezi postavou a čtenářem. Pozoruhodná je z tohoto pohledu závěrečná scéna *Mečů*. To, že François Sanders zabil svou sestru Claude, aby si uchoval její ideální obraz, je jen jemně naznačeno časovými příslovci a slovesnými časy: „*Dávno zapomenuté pomsty pomáhají stárnout. Potom jsem měl možnost spatřit Claudinu tvář. Její drobná brada, tenké rty, ruce, nohy připomínají španělskou infantku. Nemusejí stejně tak připomínat nic a lze ponechat Claude Claudině dokonalosti. Její oči už tu nejsou. Přesto právě je rozpoznám na nástupišti – za chvíli, až půjdu podél přistaveného vlaku. /.../ Nedovolím už, aby se tento příběh rozběhl všemi směry. Od této chvíle se budu rozpomínat – usilovně, s nadáním, jehož jsem mocen. Protože o ni už nemám starost. Je jí lépe tam, kde je. Claude je lépe ve smrti.*“⁹²

91 Roger Nimier, *Les Enfants tristes*, str. 70, 71, 73: „*Nous ne détestons pas la souffrance, nous voulons seulement qu'elle nous soit adaptée, qu'elle serve à notre abaissement ou à notre assumption. /.../ L'idée qu'il s'était fabriqué de Tessa: un ange profondément différent des autres femmes, – s'écroulait. /.../ La passion, sans autre support moral l'effrayait, il se sentait mal armé pour en jouer le jeu. /.../ Il osait la regarder. Tessa Willenmach n'était plus un ange de pureté, mais une jeune fille comme les autres, qui s'était donnée à des inconnus un soir d'ivresse. Il fallait se venger, il fallait être un homme à son tour. Une sensation de puissance courut dans les veines de Raoul. Par son regard, il était le maître, le profanateur. En somme, sa fiancée dans les bras d'un garçon ou nue devant lui, c'était la même abjection. Cette fois-ci, il jouait un rôle actif. Il n'était plus un imbécile, il n'était plus trompé. Il se trompait lui-même. C'était une grande consolation.*“

92 Roger Nimier, *Les Épées*, str. 212–213: „*Les vengeances, oubliées depuis longtemps, aident à vieillir. Ensuite, j'ai eu le droit de voir le visage de Claude. /.../ Son petit menton, ses lèvres minces, ses mains, ses pieds, font penser à une infante d'Espagne. On peut aussi ne penser à rien et abandonner Claude à la perfection de Claude. Ses yeux ne sont plus là. Pourtant c'est eux que je distinguerai sur le quai de la gare, tout à l'heure, en marchant le long de mon train. /.../ Je ne laisserai plus cette histoire courir dans tous les sens. Désormais, avec application, avec génie si je peux, je vais me rappeler. Car je n'ai plus d'inquiétude à son sujet. Elle est mieux où elle est. Claude est mieux morte.*“ Zvýrazněno námi.

Krátké, přehledné věty, dějové elipsy, moralistní psychologická analýza však neznamenají jen návrat ke vzorům francouzského klasicismu. Jsou především pokusem, jak modernímu románu dát novou tvář. Narativní úspornost vyjádřená prismatickým dramaticky pojatým psychikou se promítá do osobité práce s narativními kategoriemi a do kompozice jednotlivých děl. Bude ještě příležitost se o tom vždy na patřičném místě zmínit. Vedle Jacquese Laurenta byl Roger Nimier bezpochyby odvážným novátorem románové formy a k Laurentovým *Klidným tělům* lze bez váhání přiřadit Nimierova *Modrého husara*, *Meče*, *Smutné děti*, *Příběh jedné lásky* či *Zamilovaného d'Artagnana*. I v tomto směru je autorův přínos mezi husary dominantní.

Roger Paul Nimier byl ze čtveřice husarů nejmladší. Narodil se 31. října 1925 v Paříži. Antoine Blondin, Pierre de Boisdeffre a řada dalších mu připisují šlechtické předky – bretaňské korsáry, hrabata de la Perrière.⁹³ Ve všech případech je to zdárný výsledek autorovy sebestylizace a mystifikace. Mezi vzdálenými příbuznými z otcovy strany sice jistému Mathieuovi Hamonovi patřila usedlost „la Perrière“, ale jedná se o vlastnictví ojedinelé a není ani prokázáno, že by dotyčný s jistotou patřil mezi přímé předky dědovy prababičky. Pseudonym Roger de la Perrière, pod kterým Nimier publikoval například v *Liberté de l'esprit*, je výsledkem slovní přesmyčky pařížské adresy, kde Roger žil od dětství až do října 1954 – bulvár Pereire – v měšťanském sedmnáctém okrese.⁹⁴

V Bretaňském Saint-Brieuku přesto Nimierova rodina zapustila pevné kořeny již od poloviny 19. století a v ženské linii tyto kořeny sahají ještě hlouběji do minulosti. Mezi spisovatelovými předky najdeme středoškolské profesory, úředníky a vojáky. Jeho otec Paul Nimier se po studiích usazuje v Paříži. Je elektroinženýr a jeho nápady a vynálezy, z nichž nejznámější je patent na hlášení přesného času po telefonu, zajišťují rodině jistý blahobyt a společenský standard. Příbuzní z matčiny strany se rekrutují vesměs z oblasti Île-de-France. Christine Rousselová, spisovatelova matka, je již dcerou pařížského měšťana. Má hudební talent, ve hře na housle získala v patnácti letech cenu pařížské konzervatoře.

V případě Rogera Nimiera byl vliv rodinného prostředí důležitý hned v několika směrech. Na prvním místě je nutno uvést výrazný **katolicismus**. Rogerova víra, jakkoli se to u svěťáckého dandyho může zdát podivné, byla pevná a hluboká. Ve svých dvaceti letech, před vstupem do druhého husarského praporu, si ještě před usnutím přeříkává večerní růženec. Víra také mění v morální dilema jeho vztah k první velké lásce, k provdané Mahaut. Problém víry a revolta proti Bohu se objevují v Nimierově díle, i když nejsou dominantní. Co je u agnostika Déona tajemstvím ženských srdcí, co u libertina

⁹³ Antoine Blondin, „Roger Nimier“, *Livres de France*, č. 2, únor 1962, str. 10. Pierre de Boisdeffre, *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui*, str. 173.

⁹⁴ Viz Marc Dambre, *Roger Nimier*, str. 21–24.

Laurenta žert a provokace, stává se u Nimiera metafyzickým problémem. Kapitán de Forjac v *Modrém husarovi* spatřuje ve válce a jejích hrůzách zoufalý pokus člověka, jak na sebe strhnout, alespoň na okamžik, pozornost mlčícího Boha, „aby na nás přece jen trochu pohlédl“.⁹⁵ Katolictví je také to, co spojuje Nimiera s Maurrasovým monarchismem, co ho sblížuje s Bernanosem a co tvoří součást Nimierových sympatií ke katolíku de Gaullovi.

S rodinným prostředím souvisejí rovněž tematické dominanty některých Nimierových próz. Podobně jako François Nourissier, Antoine Blondin či Michel Déon ztratil Roger svého otce záhy – ve čtrnácti letech, a to za poněkud dramatických okolností, krátce potom, kdy Paul Nimier rodinu opustil. Možná právě to vyostřilo spisovatelovu **protiotcovskou a generační revoltu**. Ze všech husarů – jak se zdá – je právě u Nimiera nejprudčí: François Sanders (*Meče, Modrý husar*) i Olivier Malentraide (*Smutné děti*) jsou toho nejlepším příkladem. Dalším důležitým životním momentem je vazba na matku, u níž Roger Nimier setrvá ještě celý půlrok po svatbě s Nadine Raoul-Duvalovou. Silné je také jeho pouto k sestře Marie-Rose. Ta byla o čtyři roky starší než Roger. Sourozenci, zdá se, si výborně rozuměli, a když se roku 1943 Marie-Rose provdala za diplomata Jeana-Louise Brisseta, budoucí spisovatel to velice nelibě nesl. Průmět složitých rodinných vztahů najdeme jednak v autobiografickém románu *Cizinka (L'Étrangère)*, jednak v *Mečích* a v *Modrém husaru*, kde krystalizuje do incestní, žárlivé lásky Françoise Sanderse, jedné z předních autorských stylizací, k sestře Claude. Téma sourozeneckého incestu je v literatuře husarů vzácné a najdeme je již jen u Déona.

Důležitou etapou v Nimierově životě je škola, a to nejen v souvislosti se školskou tematikou, jež je pro husary typická. Až na krátký pobyt v lyceu v Beauvais těsně před druhou světovou válkou a pak v bretaňském Saint-Brieuku, kam se rodina uchýlila před německou ofenzivou v květnu 1940, jsou spisovatelova gymnaziální léta spojena s Pasteurovým lyceem v pařížské čtvrti Neuilly. Byl to ústav prestižní. Mezi Rogerovy spolužáky patřil syn Édouarda Daladiera Jean a také, byť jen krátce, budoucí spisovatel Michel Tournier. Ten Rogera líčí jako kulatého, pomalého, zato potměšilého chlapce pronikavé inteligence a neobyčejné paměti, který se nebál konfliktu ani se spolužáky, ani s profesory.⁹⁶ Když Maurice de Gandillac, známý filozof a Nimierův a Tournierův učitel literatury, vytkl Rogerovi, že v předneseném referátě mohl některé myšlenky více rozvinout, ohradil se student tvrzením, že tak neučinil proto, aby příliš nepřevýšil úroveň třídy.⁹⁷ Budoucí dandy se

⁹⁵ Roger Nimier, *Le Hussard bleu*, str. 87: „/... / qu'Il nous regarde un peu quand même.“

⁹⁶ Michel Tournier, *Le Vent Paraquet*, Paris, Gallimard 1977, edice Folio, str. 164–165.

⁹⁷ Michel Tournier, *Le Vol du vampire*, Paris, Mercure de France 1981, str. 392: „Jednou [Nimier ve třídě] vyvolal vlnu nevole. Měl referát. Když ho Maurice de Gandillac upozornil, že mohl rozvinout ten či onen aspekt zadání, Nimier s klidem odpověděl: „Patrně ano, ale bál jsem se, že to bude nad úroveň třídy.“ („Un jour, il fut carrément hué. Il venait de faire un exposé. Maurice de Gandillac lui ayant fait observer ensuite qu'il aurait pu développer tel ou tel aspect du sujet,

již tehdy nezapřel, stejně jako se nezapřel Nimier mystifikátor, když si do maturitní disertace z filozofie přimyslel citace z Schopenhauera.⁹⁸ Již předtím získal první cenu v celostátní soutěži filozofických disertací (concours général de philosophie) a to mu bezpochyby dodalo dost sebevědomí, aby nalíčil past na své maturitní examinátory.

Jak zmíněno, patřil mezi Nimierovy profesory filozof Maurice de Gandillac, který v hodinách literatury seznamoval své studenty s Kierkegaardem, Sartrem, Bachelardem. Profesorem dějepisu byl v Rogerově třídě spisovatel Daniel-Rops, vlastním jménem Henri Petiot. Na Pasteurově lyceu Nimier vydává své první časopisy *Le Globule blanc* a *Le Globule rouge*, k lyceu se také vážou důležitá přátelství s Henrim Mosserim, Michelem Stièvenartem, Jeanem Namurem a Yvonem Pierronem. Tyto citové vazby budoucího spisovatele silně poznačí. Mosseriho smrt v Itálii roku 1943 v důsledku protizhidožských pogromů a Stièvenartova smrt při vojenských operacích v Německu v srpnu 1945 podpoří Nimierovu představu obětované generace, těch „dvacetiletých v roce 1945“, jak to stojí ve stejnojmenném eseji.⁹⁹

Na rozdíl od ostatních husarů nejsou Nimierova gymnaziální léta nijak výrazně ovlivněna politikou. Devítiletý Roger se neupne k *Action française* po pravicových bouřích roku 1934, jak tomu bylo v případě Michela Déona a Jacquese Laurenta. Nezajímají ho ani události kolem Lidové fronty a španělské občanské války. Bouře z února 1934 se ho dotknou jen v jakési burleskní formě, když školáci využijí toho, že mezi nimi je syn politika Daladiera, a zorganizují školní bitvu jako repliku politických událostí: jedni – v roli policistů – Jeana Daladiera chrání, ostatní – dav – útočí. Roger s přítelem Stièvenartem později čarají po zdech školy: „À bas, Saladier!“¹⁰⁰ O této situaci se zmiňuje Nimier ve stati „7. února na úsvitu“ („Le 7 février à l'aube“), jež je součástí souboru esejů *Španělský grand (Le Grand d'Espagne)*.¹⁰¹ Atmosféru lycea a gymnaziální vzpoury pak ještě vloží autor do pamfletu *Věrolomník (Perfide)*.

Po maturitě se roku 1942 sedmnáctiletý Roger Nimier zapisuje na Sorbonnu. Univerzitní prostředí bude důležitým stimulem urychlujícím jeho intelektuální zrání. Poměrně snadno dosahuje vynikajících výsledků všude, kam se napře jeho zájem. Přednášky Gastona Bachelarda a Gastona Bergera doplňují rozhled v oblasti, do které ho uvedl na lyceu již Maurice de Gandillac. Studiu se však nemůže Roger Nimier věnovat plně a nedovede je ani k licenciátu z filozofie. Otcovo úmrtí v červnu 1939 totiž nejen prohloubilo citové trau-

Nimier avait tranquillement répondu: „Sans doute, j'aurais craint alors de dépasser le niveau de la classe.“

⁹⁸ Dopis Rogera Nimiera příteli Michelu Stièvenartovi z července 1942. Viz Marc Dambre, *Roger Nimier*, str. 93 a 570.

⁹⁹ Roger Nimier, „Vingt ans en 45“, *Le Grand d'Espagne*, str. 129–164.

¹⁰⁰ Viz Marc Dambre, *Roger Nimier*, str. 22 a 42. „À bas, Saladier!“, tj. „Pryč se salátovou mísou“ je slovní hříčka odvozená od příjmení politika radikální strany.

¹⁰¹ Roger Nimier, „Le 7 février à l'aube“, *Le Grand d'Espagne*, str. 55–84.

ma z rozchodu rodičů, ale bylo také počátkem hmotných obtíží celé rodiny. Příjmy z akcií, z patentů a úspory ztenčuje válečná inflace. Ihned po maturitě musí Roger nastoupit do rodinného podniku ke svému strýci a kmotru Léonu Saulnierovi, kde od roku 1940 pracuje jako sekretářka i Rogerova sestra Marie-Rose. Firma „Miro“ se zabývá filatelií a Roger zde setrvává plných sedm let, než se jako novinář a spisovatel postaví na vlastní nohy. Nudnou kancelářskou práci zvládá rychle, tak aby mohl věnovat co nejvíce času svým zájmům – četbě a psaní. Za knihy někdy utrácí, může-li, celý svůj plat. Čte a píše po večerech. Neobyčejnou pracovní energii a výkonnost si Nimier podrží později jako redaktor, ať už časopisech, nebo v nakladatelstvích.

Roky 1942–1944 jsou určující pro spisovatelovo intelektuální zrání. K zálibám literárním se připojují sklony politické. Korespondence s Henrim Mosserim a Michèlem Stièvenartem prozrazuje zájem o *Action française*, ale také a o **gaullistický odboj**, neboť v postavě generála de Gaulla spatřuje Nimier moderního pokračovatele monarchistické tradice.¹⁰² Tento paradoxní postoj si Nimier uchová i po osvobození.

Touha uniknout rodině, ale i touha po dobrodružství a mužné samostatnosti se proměnila v rozhodnutí vstoupit do francouzské osvobozené armády. Ve Vic-en-Bigorre, u 2. lehkého **motorizovaného praporu**, tzv. „husarů“, stráví necelý půlrok – od 3. března do 20. srpna 1945. Nesplní se mu přání, aby byl zařazen do okupačních jednotek v Německu. Jeho prapor se od Pyrenejí přemístí jen na Azurové pobřeží, kde se o prázdninách Nimerova husarská kariéra končí. Lékaři zjistí srdeční vadu: tachykardii. Robustní, vysoký boxer má křehké srdce. To vědomí – a občasné srdeční záchvaty – ho již neopustí. Bez Nimierova pobytu v armádě by však byl vznik *Modrého husara* nemyslitelný.

V Paříži se Roger Nimier vrací do nudného filatelistického podniku a po večerech pracuje na své spisovatelské kariéře. Jako jiní intelektuálové i on to zkouší v politice – mezi monarchisty, lépe řečeno mezi stoupenci „socialistického monarchismu“ (Mouvement socialiste monarchiste). Především se ale věnuje psaní. Roky 1945–1950 jsou pro budoucí autorův literární osud velice důležité. V rychlém sledu vzniká rozhodující část jeho díla: *Cizinka*, *Meče*, *Věrolomník*, *Modrý husar*, *Španělský grand*, *Láska a nicota*, *Smutné děti*, ale také soubor dvanácti básní *Lenivost (Le Nonchaloir)*, divadelní hra *Španělští hradní páni (Les Châtelains d'Espagne)*, román *Věž se má na pozoru (La Tour prend garde)* aj. Svými rukopisy zavaluje Nimier nakladatelství Gallimard, navštěvuje zde pravidelné čtvrtěčné recepce, snaží se získat kontakty, chce prorazit. *Modrého husara* mu vrátí k přepracování, jiné rukopisy druhou šanci ani nedostanou. Raymond Queneau, tehdy lektor nakladatelství, mu zamítá *Věž* a Nimier nepřesvědčí ani svou poezií, ani *Cizinkou*. Přesto nakonec slaví úspěch. V říjnu 1948 jsou uveřejněny *Meče* a třiaadvacetiletý autor vstupuje do literárního povědomí. Své postavení potvrzuje dalšími romány. Spisovateli se otevírají redakce *La Table Ronde* a *Liberté de l'esprit* a ve veřejnosti se fixuje

¹⁰² Marc Dambre, *Roger Nimier*, str. 121–122, 133–134.

obraz mladého úspěšného literáta, stylizujícího se do role vzpurného mladíka, cynického pravičáka a světáckého dandyho, který si jezdí po Paříži v luxusním sportovním automobilu, mystifikuje veřejnost a provádí svým známým nej-různější zlomyslné kousky.

O autorově působení v husarských časopisech a o jeho významu pro celé literární hnutí již bylo pojednáno jinde. Pro Nimierovu osobní i spisovatelskou dráhu v dalších letech jsou důležité vazby osobní, zejména některá trvalá přátelství: s advokátem a spisovatelem Stephenem Hecquetem, jehož srdce je stejně nemocné jako Nimierovo, s Kléberem Haedensem, později s Antoinem Blondinem. Ve vztahu k Jacquesi Chardonnovi a od poloviny padesátých let i k Paulu Morandovi Nimier zase jakoby hledal své nové literární otce – a možná nejen literární. V Chardonnově usedlosti v La Frette-sur-Oise u Paříže nebo u Morandových – ve švýcarském Vevey či v marockém Tangeru – trávil Nimier část svých prázdnin, zotavuje se po nemoci, píše.

V březnu 1954 se Roger Nimier žení s Nadine Raoul-Duvalovou. Manželství je hned zpočátku poznamenáno smrtí novorozeného syna Guillaumea (září 1954). Teprve narození syna Martina (27. 1. 1956) a dcery Marie (26. 8. 1957), nynější spisovatelky, vnese do rodinného vztahu více jasu. Roger však dost dobře nedokáže skloubit úlohu otce a dandyovského spisovatele. Vadí mu pravidelný život. Vadí mu, že musí prodat auto, protože nevydělává tolik, aby uživil svůj černý Delahaye i rodinu (1957). Vadí mu ale i to, že energická Nadine, odbornice na reklamu a propagaci, nakonec vydělává dost, aby zajistila jak svého syna z prvního manželství, tak Martina a Marii. V roce 1962 dospělo manželské nedorozumění k rozvodovému řízení.

Přátelé jsou pro Rogera Nimiera tím důležitější, že po vydání *Příběhu jedné lásky* v říjnu 1953 prožívá tvůrčí krizi. Ani tímto, ani předchozími romány nedosáhl, po čem toužil – totiž některé z prestižních literárních cen, která by mu zajistila definitivní společenskou konsekraci. Ví, že některé výrazové polohy již vyčerpal, že se nemůže opakovat, že v sobě musí hledat novou strunu. Hledá, avšak záměry s prózami *Zlaté rouno* (*La Toison d'or*, 1951–52), *Paris* (*Pâris*, 1959), *Pan Kdysi* (*Monsieur Jadis*)¹⁰³ a *Léonard Carmichaël* nepřekročí stádium více či méně propracovaného rukopisu.

V říjnu 1952 si autor bere za své latinské heslo „*ne quid nimis*“ – „*ničeho příliš*“ a interpretuje si je pro sebe jako „*dost bylo Nimiera*“.¹⁰⁴ Pozdější rada Jacquese Chardonna, aby s publikací dalšího románu posečkal alespoň deset let, ho možná jen utvrdila v tom, co sám cítil. Po období úspěchů přichází chvíle pro sebekritičnost a reflexi. Nimier se častěji věnuje literární kritice, hromadí materiály pro knižní vydání *Čtenářských dnů* (*Journées de lecture*), znovu se učí u druhých. Období po roce 1953 není poznamenáno jen sérií nedokončených románových pokusů. Především na drobných prozaických útva-

¹⁰³ Viz výše na str. 223 genezi románu Antoina Blondina *Monsieur Jadis ou l'École du soir*.

¹⁰⁴ Dopis Rogera Nimiera Jacquesi Chardonnovi z 9. října 1952, in *Cahiers Roger Nimier*, č. 4, Paris, Association Roger Nimier zima 1983 – jaro 1984, str. 76.

rech, jež publikuje časopisně, si spisovatel zkouší nový styl, méně zatížený psychologíí, zato hbitý a průrazný. O prázdninách 1962 pak během několika týdnů píše svou poslední velkou knihu *Zamilovaného d'Artagnana* (*D'Artagnan amoureux*), kterou věnuje synu Martinovi. Román je poctou Dumasovi, lásce, přátelství a rytířskému dobrodružství, ale znamená především autorovo romanopisecké znovuzrození. Tak jako Déon a Laurent o desetiletí později, nachází Nimier novou epickou žílu, stále husarsky hravou, ale bez cynismu a jízlivosti. 28. září havaruje Roger Nimier ve voze Aston-Matin na rouenské dálnici. 3. října je pohřben na námořnickém hřbitově v Saint-Brieuku. *Zamilovaný d'Artagnan* vychází 26. října. Otvírá již posmrtné osudy Nimierova díla.

Roger Nimier je autor mnohotvárný. Pokoušel se také o poezii a o divadlo. Soubor dvanácti básní *Lenivost* (*Le Nonchaloir*, 1945–1954) však nikdy nebyl uveřejněn, a můžeme-li soudit z ukázek v *La Parisienne* (č. 18, červen 1954), nezdá se, že by se jednalo o poezii, jež by upoutala pozornost. Ani divadelní hry *Španělstí hradní páni* (*Les Châtelains d'Espagne*, 1951) a *Ubohé srdce žen* (*Le Pauvre coeur des femmes*, 1950–1962) nejsou nijak význačné. Autorova přítelkyně Mahaut, která obvykle rukopisy strojopisně přepisovala a byla Nimierovi, alespoň v začátcích, jakýmsi prvním kritikem, se o *Španělských hradních pánech* nevyjádřila příliš pochvalně.¹⁰⁵ První z her zůstala ve strojopisu, druhá nebyla nikdy dokončena. Nimier-autor zřejmě neměl tak živý cit pro divadlo jako Antoine Blondin. Toto zjištění může připadat překvapivé. Vždyť víme, že Nimier se v časopisech rád ujímal divadelní rubriky a že jeho prózy se vyznačují zřejmým dramaturgickým pojetím.

Přítomnost dramaturgických prvků na jedné straně, neúspěšné divadelní pokusy na straně druhé – tento rozpor si zasluhuje alespoň krátké zamyšlení. Částečné vysvětlení zde patrně může nabídnout film. Zdá se, že právě k němu měl Nimier mnohem blíže než k divadlu. Autorova „dramatičnost“, tak jak se jeví v románech, je výrazně diskontinuitní – časově i místně, napětí textu je zesilováno střihy. Sepětí s filmovou technikou je zřejmé. Tak jako Jacques Laurent tvořil Nimier v doteku s filmovou tvorbou. Od roku 1952 se spisovatel zná s italským režisérem Michelangelem Antonionim. Spolupracuje s ním na snímku *Poražení (I vinti)* a v roce 1960 pak na *Noci (La Notte)*. Antonioniho *Kronika jedné lásky (Cronaca di un amore, 1950)* ovlivnila, jak se zdá, Nimierův *Příběh jedné lásky* více než jen titulem. Nimier pak sám tento román přepracovává na scénář, který režisér Jean Valère promění ve film *Dospělí (Les Grandes Personnes, 1961)*. V roce 1961 píše Nimier další dva scénáře: *Případ Niny B. (L'Affaire Nina B.)* pro Roberta Siodmaka a ve spolupráci s Rolandem Laudenbachem adaptaci Flaubertovy *Citové výchovy (L'Éducation sentimentale)* pro Alexandra Astruka. Od roku 1952 se spisovatel zná též s Louisem Mallem. Pro *Zazi v metru (Zazie dans le métro)* mu

¹⁰⁵ Marc Dambre, *Roger Nimier*, str. 323.

dokonce doporučí nového asistenta, tehdy začínajícího Volkera Schloendorffa. Jejich kontakty ovšem vyvrcholí až společnou prací na filmu *Výtah na popraviště* (*Ascenseur pour l'échafaud*, 1957), pro který Roger Nimier píše scénář a dialogy podle detektivky Noëla Calefa.

Těžiště Nimierovy tvorby spočívá beze sporu ve třech oblastech: v románech, v esejích a literární kritice. Obsáhlost kritického díla si veřejnost uvědomila nikoli bezprostředně, ale až zásluhou souborných publikací uveřejňovaných postupně od poloviny šedesátých let, tedy po autorově smrti. V husarském období – na konci čtyřicátých a v průběhu padesátých let – převažuje Nimier esejista a prozaik. O esejích *Španělský grand* (*Le Grand d'Espagne*, 1950) a *Láska a nicota* (*Amour & Néant*, 1951) jsme již pojednali. Spisovatelova síla je ale především v románech.

Nimierovou prvotinou je *Cizinka* (*L'Étrangère*). S redakcí textu započal mladý spisovatel patrně již na podzim 1945. Podkladem jsou skutečné události. Aby vyrovnala rodinný rozpočet, je autorova matka v době synova vojančení nucena pronajmout jeho pokoj americkému důstojníkovi a jeho mladé ženě, Češce Alině. Američan odjíždí na dlouhé služební cesty do Československa a Německa a Rogerovi, když se z armády vrátí domů, tak připadne úloha mladou Pražanku doprovázet. Děj románu je příběhem vztahu mezi Rogerem a Alinou. Kniha je věnována Jeanu-Paulu Sartrovi. Není to pouhá *captatio benevolentiae* začátečníka, jak by se mohlo zdát. Tématem totiž není jen láska, ale sartrovská „neupřímnost“ („*mauvaise foi*“): hra na přetvářku a strach z opravdovosti.¹⁰⁶ Alinino pokušení je převáženo obavou z manželských komplikací a mladý Roger zas žije stendhalovskou obavou z neúspěchu. V sartrovském hávu se tu rýsuje již dandyovská koncepce lásky jako hry s maskou a manipulace s druhým. Román je však něčím mnohem víc. Vyprávění v první osobě je prokládáno vnitřním, jakoby tichým hovorem vyprávěče s Alinou a se sebou samým a v tomto hovoru čtenář sleduje postupný zrod spisovatele a jeho díla. *Cizinka* je i román o psaní románu a o vzniku romanopisce. Pod pláštík tradiční literární zpovědi skryl Nimier notnou dávku novátorství. Možná právě to dovolilo, aby byla kniha vybrána ze spisovatelovy pozůstalosti a publikována roku 1968 s předmluvou Paula Moranda. V roce 1947, kdy Roger Nimier předložil rukopis nakladatelství Gallimard, setkal se s dvojím odmítnutím.

Téhož roku na podzim odevzdal Nimier do nakladatelství Gallimard román *Meče* (*Les Épées*) a v létě 1948 *Modrého husara* (*Le Hussard bleu*). Zatímco první rukopis byl lektorským výborem přijat hned při prvním čtení v lednu 1948, druhý vrátili autorovi k přepracování s prosbou, aby zmírnil obhroublost vojenského argotu. V konečné verzi vyjde *Modrý husar* až roku

¹⁰⁶ Roger Nimier, *L'Étrangère*, str. 187.: „*Neupřímnost se nevyplácí. Bylo úděsné prožít dva měsíce vedle mladé ženy a nezbožňovat ji každou minutou o něco víc; promarnit svou šanci a svůj život a uvědomit si to v okamžiku, kdy vás, má drahá lásko, má milovaná, oblak unášel pryč.*“ („*La mauvaise foi ne paie pas. Il était horrible d'avoir vécu deux mois avec cette femme sans l'adorer un peu plus chaque minute, d'avoir gâché ses chances et sa vie; et de s'en apercevoir au moment où un nuage vous prenait, mon cher amour, ma bien-aimée.*“) Jedná se o závěr románu.

1950. Významné je zjištění, že oba romány vznikaly v těsné návaznosti. Mají mnoho společných prvků, svou povahou jsou však naprosto rozdílné. Přičteme-li k tomu skutečnost, že tou dobou již autor rozpracoval dva další stylově odlišné texty – romány *Věrolomník* a *Smutné děti*, je nutno se obdivovat, kolik experimentátorského úsilí Nimier v tak krátké době vyvinul.

Meče a *Modrý husar* jsou propojeny tématem, postavami a časovou linií vyprávění. U obou tvoří tematickou dominantu válka, citové zrání a generační vzpoura. V obou najdeme společná jména: Françoise Sanderse, jeho sestru Claude, švagra Bernarda Tisseaua, odbojářku Louisianu, vichystického milicionáře Besse, kapitána de Forjaka. Z časového hlediska představuje *Modrý husar* prostřední část osudů Françoise Sanderse – jeho působení v husarském praporu francouzské osvobozené armády od března 1945 do června 1946. *Meče* se člení na dvě části. V první sledujeme Sanderse od března 1937 do srpna 1944, druhá část patří letním měsícům roku 1946.

Původ příjmení Sanders je možno spatřovat v jistém Saundersovi, který se roku 1937 oženil s Nimierovou sestřenicí Jacquelinou. Důležitější však je, že se jedná o postavu, která v sobě nese velkou míru autorské sebestylizace. François Sanders má tělo a ramena boxerského rváče jako Nimier a také těžce nese sňatek své sestry. Další pak už určuje sebeprojekce a představitost.

Meče se skládají z krátkého prologu a dvou částí. Prolog je vyprávěn ve třetí osobě. Ve své době tato pasáž skandalizovala: François Sanders tu nejprve při sebeukájení znesvěcuje svůj idol – fotografii Marlene Dietrichové, pak chladnokrevně účtuje se životem: s matčinou smrtí, s vládou „*Jeho Hrůznosti*“ („*Sa Terreur*“) plukovníka Sanderse, se sestřinými vdavkami. Rána z revolveru však vyjde předčasně a Claude přispěchá bratra zachránit.

Další dvě části tvoří již retrospektivní monology Françoise Sanderse. V té první, nazvané „Spiknutí“ („*La Conjuraton*“), sledujeme nejdříve Sandersovy citové machinace, jimiž si připoutává Claude jako spojence proti otci (monolog z roku 1939), potom se stříhem ocitáme v srpnu 1944, kdy Sanders rekapituje průběh války. Françoisova vzpoura proti moralizující autoritě otce a proti šedi a průměrnosti v poražené Francii vyústuje v čin. Víc než rozum platí vášně, i kdyby uvnitř sebevíc zraňovala a rozdírala duši. Svůj meč si každý nosí v sobě. Touhu po čistotě a službě ideálu přitom François zakrývá indiferencí a cynismem. Vstupuje do odbojářské skupiny a zhnusen planými slovy dobrovolně přijímá ztřeštěný plán: vstoupit do milice a zabít jejího velitele Darnanda. Láká ho, že členstvím v milici také rozzuří a utrápí svého otce. Mezi odbojáři byl však zrádce, plán je vyzrazen a François zatčen. Život mu zachrání Louisiane, Sandersův ženský dvojník, která před soudem obviní jiného člena milice. François milicí pohrdá stejně jako odbojáři. Jeho nepřitelem je malost a přízemnost, jeho spojenci jsou mladí vzbouřenci jako on. Proto pomáhá jednomu odbojáři k útěku, zatímco druhého chladnokrevně utluče, když zjistí, že je ochoten své spolubojovníky udat. Nenávidí jásající dav v osvobozené Paříži a jednoho z oslavujících zastřelí. To už je ale v jiných šatech, s novou totožností.

Druhá část se nazývá „Zmatek“ („Le Désordre“). Sanders byl propuštěn z francouzské okupační armády v Německu jako hrdina. Pohybuje se mezi pařížskými intelektuály, spolu se sestrou Claude odjíždí o prázdninách na Azurové pobřeží. Švagr, který se dal převelet do Indočíny, padl, Claude je vdova. Pro Françoise je jeho sestra ideálem, obrazem dokonalosti. Doufá, že teď jím už zůstane, že do jejich vztahu již nic nevstoupí a že jejich dandyovské spiklectví vůči světu vytrvá. Rychle však odhaluje, jak se věci mají. I Claude má svou masku a používá ji vůči němu. Mezi ideálem a skutečností volí Françoise dokonalost a sestru zabije.

Modrý husar není zdaleka jen příběhem o Sandersovi. Je také kompozičně mnohem složitější. Diskontinuita, která se v *Mečích* projevuje především v časových posunech a náhlých střizích, je zde ještě zvýrazněna. Román je tvořen střídajícími se vnitřními monology deseti postav. Tyto zpovědi v první osobě jsou zároveň vzhledem do subjektivního obzoru jednotlivců i prostředkem líčení děje. Přitom není zachovávána obvyklá narativní posloupnost, kdy společný časoprostor a jednotný děj jsou představovány z různých subjektivních úhlů a vyprávění jednoho buď jen převypravuje příběh předchozí, nebo na něj dále navazuje, přebíraje tak nit událostí. Každá z vyprávějících (se) postav má svůj jazyk, svůj způsob vyjadřování, svůj svět a jakoby svůj vlastní čas a prostor. Jednotlivá vyprávění jsou na sobě nezávislá, každá z postav prožívá především samu sebe. Příběhy se překrývají časově i prostorově. Čtenář si musí doplňovat fakta, přenášet údaje z jednoho vyprávění do druhého, křížit pohledy a názory, aby si vytvořil celkový obraz.

Diskontinuita v osobách, v čase, v místě, v toku a posloupnosti vyprávění je přece jen vyvážena společným časovým rámcem a společnými místy děje. Román se dělí na tři části, jakási tři dějství, z nichž prostřední tvoří klidnější mezihru, oddělující dějově vypjaté scény bojů, plenění a znásilňování v první části od dramatického vyvrcholení příběhu lásky a vášně mezi Sandersem, Saint-Annem a Ritou v závěru. První část – „Školní úloha z dějepisu“ („La composition d'histoire“) – zobrazuje časový úsek od března 1945, kdy François Saint-Anne přichází k praporu husarů umístěnému v Lotrinsku, až po poslední bojové šarvátky u Bodamského jezera v květnu 1945. Druhá část – „Zámek“ („Le château“) nás vrací do města K, které husaři při tažení Německem předtím dobyli a kde se jako okupační jednotka nyní usazují. Tento dějový úsek začíná zářím 1945, kdy zraněný Saint-Anne po uzdravení nastupuje opět do služby, a končí monologem vyléčeného Sanderse, který se znetvořen v obličejí znovu objevuje v K a snaží se získat Ritino srdce (listopad 1945 až březen 1946). Třetí část – „Rozdíl cen“ („La distribution des prix“) se uzavírá vraždou Saint-Anna a sebevraždou Rity v červnu 1946 a návratem Françoise Sanderse do Paříže.

Je obtížné v krátkosti obsáhnout významovou bohatost *Modrého husara*. Každá z postav prožívá svůj očištěc a odnáší si svůj díl poznání a sebepoznání. Pro de Forjaka je to ráj i peklo jeho homosexuality, pro krásnou Florence omezená touha ovládat muže, pro Casse-Pomponse upachtěný plebejský sen

o dobrém bydlu, kvůli němuž by se zaprodal komukoli. Ústředními postavami jsou trojice Saint-Anne, Sanders a Los Anderos.¹⁰⁷ Saint-Anne i Sanders představují nejvýraznější projekci autorovy sebestylizace, každý ovšem jinak – jeden v mladické nezkušenosti, naivitě a tužbách, druhý v dandyovském cynismu a pohrdání. Přitom jsou každý součástí toho druhého. Sedmnáctiletý Saint-Anne je při vši křehkosti stejný manipulátor a prohnáný mystifikátor jako Sanders a mohl by časem být tím, čím on. Čtyřladvacetiletý Sanders zas v Saint-Annovi vidí sebe před sedmi lety. Také Los Anderos v sobě ukrývá Sanderse (Lo Sander/o/s). Představuje totiž Sandersovu tělesnost, ovšem bez jeho inteligence a vášněmi zmítaného srdce. Trojice postav je tak rozložena na pomyslné významové vertikále, mezi nebem a zemí, kde Sanders je tím prostředníkem, směsí mladické neposkvrněnosti Saint-Annovy a hrubé korporality Los Anderose. Proto v románu představuje Saint-Anne jakýsi katalyzátor „čistoty“, umocňující vášně ostatních: de Forjaka, Florence i Rity. Los Anderos – na opačné straně – je pouhý teřich: sice rozumí kamarádství, chlapské solidaritě a ženským, ale láska – vášeň a touha – jsou mu cizí. Proto je vyloučen ze vztahu k Ritě.

Rita je Němka. V plněném městě K. ji nejprve Sanders zachrání před znásilněním, ale později, když vnikne do jejího domu, rozehrají oba dandyovskou hru masek, hru na ovládnutí toho druhého, během níž Sanders Ritu sám znásilní. Je to vítězství i hluboké ponížení. Proto se Sanders pokouší později navázat nový vztah, aniž tuší, že do sítě je již vtažen zamilovaný Saint-Anne, v němž Rita vycítí Sandersova přítele, vlastně jeho druhé já. Saint-Annovi je Rita paní a zasvětitelkou, Sandersovi poddajnou milenkou. Miluje, ale také nenávidí: Saint-Anna za slabost, Sanderse za sílu, sebe za zradu. Trpělivě připravuje pomstu – setkání obou ve svém domě – aby je oba, tváří v tvář, pokořila. Drama poslední části je umocněno zásahem Ritina švagra, úzkoprsého a fanatického intelektuála. Se svou odbojovou skupinou přinutí Ritu, aby jim jednoho z Francouzů vydala. Dilema Ritiny volby trvá do posledního okamžiku. Obětí je „andělský“ Saint-Anne. Jeho smrt umožní Florence a de Forjakovi, aby jejich náklonnost k chlapci vykrytalizovala v čistý cit. Bolest očisťuje i Sanderse: *„Bože můj, pomyslel jsem si [tj. Sanders], dal jsi nám smrt jako věrné zvíře, jež dokáže lidi přimět, aby odhalili svou pravou tvář. Pak promluví a přiznávají, že nejsou z této země. /.../ Rita mi přikazovala, abych nemiloval už nikoho, Besse mě prosil, abych si znovu našel vlast, Saint-Anne radil, abych byl šťastný. Když jsem jim naslouchal, nauracel jsem se ke své pravé přirozenosti – snaže být užitečný a sloužit – bez lásky, ale s vášní – a právě v tom, je-li jisto, že bez odměny se lidé neobejdou – bude mé divoké štěstí.“*¹⁰⁸

¹⁰⁷ Viz výše Christiane Baroche, *„Le Hussard bleu ou les avatars de la jeunesse“*, Cahiers Roger Nimier, č. 3, Paříž, Association Roger Nimier zima 1982–1983, str. 113–121.

¹⁰⁸ Roger Nimier, *Le Hussard bleu*, str. 432 a 434: *„Mon Dieu, pensais-je, tu nous as donné la mort comme une bête fidèle qui sait exiger des hommes leur face véritable. Alors ils parlent et ils avouent qu'ils ne sont point de la terre. /.../ Rita me commandait de ne plus aimer personne, Besse me priaît de retrouver une patrie, Saint-Anne me conseillait d'être heureux. En les écou-*

Modrý husar je a patrně zůstane nejlepší Nimierův román – originální svou formou a stylistickým mistrovstvím, bohatý škálou citů, které rozehrává. Nimier tu také rozprostřel a charakterově a jazykově odstínil rozsáhlou paletu lidských typů. Byla to průprava k velkému společenskému románu, ve který doufal. Na podzim 1949, rok před vydáním *Modrého husara*, je hotov rukopis *Smutných dětí (Les Enfants tristes)*. Román vychází v listopadu 1951.

Nimier tu opět mění svůj přístup. Je to další experiment s únosností kompozičních stříhů. Rozsáhlý časový záběr je rozčleněn do tří kompaktních celků. První je ohraničen březnem 1939 až červnem 1940 a soustřeďuje se na rodinu podnikatele Luciena Le Barsaka, nevlastního otce Oliviera Malentraida. Druhá část se odehrává od zimy 1946 do léta 1947 a její jádro tvoří vztah Oliviera Malentraida k Tesse, manželce jeho nevlastního bratra Raoula Le Barsaka. Retrospektivně se také dozvídáme o Olivierových osudech v Anglii, kam v roce 1942 uprchl, a o jeho válečných dobrodružstvích v Maroku, Spojených státech, Kanadě a Itálii. Třetí díl zabírá období od konce roku 1949 do konce prosince 1951 (sic!), tedy více než měsíc po vydání románu. Pozornost je tu soustředěna na trojici Olivier Malentraide – Dominique de Vincay – Catherine de Saint-Romain.

Jedná se o jakýsi triptych. Každý z příběhů má rozdílné obsazení osob, rozdílné ladění a uplatňuje poněkud odlišné narativní postupy. Ve střední části narazíme například na rozsáhlou retrospektivní pasáž v první osobě a také na citaci z Olivierova románu. V závěrečném oddíle se celá druhá kapitola skládá z korespondence, kterou si čtyři z postav vyměňují.

Hlavním jednotícím prvkem je tentokrát vypravěčská perspektiva. Nimier upouští od techniky vypravěče v první osobě, kterou použil v předchozích třech románech, a pružně využívá možnosti, jež poskytuje třetí osoba. Střídání autorské řeči s přímou řečí postav a s ponory do vědomí postav v nepřímé a polo-přímé řeči umožňují rozmanitěji ztvárnit referenční skutečnost. Druhým jednotícím prvkem je hlavní postava Olivier Malentraide. Obé – narativní perspektiva a dominantní postavení protagonisty – odpovídá celkovému záměru: na pozadí doby vykreslit zrod dandyho, chmurného syna svého věku.

První obraz triptychu líčí Olivierovu vzpouru proti rodině a ztrátu iluzí. Vzдор patnáctiletého gymnazisty je namířen nejprve proti nevlastnímu otci Lucienu Le Barsakovi, duchu přizemnímu a materiálnímu. Proto Olivier napomáhá flirtu mezi brilantním advokátem Pierrem Davernym, ve kterém se zhlíží, a svou elegantní matkou Odettou. Ale jak proniká do tajemství ostatních, jeho ideály se bortí. Ryzost a velikost jim není dopřána. Olivier ztrácí iluze o svém vlastním otci, světáckém hochštaplerovi, o své matce i o příteli Davernym. Scéna, kdy matce a Pierrovi míchá opojný koktejl – nápoj lásky,

tant, je revenais à ma nature véritable qui était de servir à quelque chose, sans amour, mais avec passion, et puisqu'il est assuré que les hommes ne se passent point de récompense, tel serait mon sauvage bonheur."

který předchází nevěře – je vyvrcholením Olivierova intrikánství i pohrdání dospělými. V koktejlu plave Olivierův plivanec.

Druhá část Olivierovy citové výchovy se odehrává po válce. Hlavní dějové momenty tu představují jednak Olivierova veřejná činnost, jednak jeho láska k Tesse. Olivierův nevlastní bratr Raoul Le Barsac, typ neschopného intelektuála-humanisty, se vrhá do politiky a Olivier mu pomáhá při volební kampani. Spíše než s ním si však nakonec rozumí s nepřáteli, se kterými se do krve bije – s komunisty. Jsou mezi nimi stejní vzbouřenci jako on. Také láska k Raoulově manželce Tesse mu přináší zklamání. Její mateřský cit k synu Clarenceovi je silnější.

Olivier okoral, obrnil se. Je z něho úspěšný spisovatel, provokativní dandy, obávaný cynik mondénních salonů. Dandyovskou citovou výchovu dovršuje vztah k sochařce Dominice de Vincay a její přítelkyni Catherině. Drama trojúhelníku se řídí pravidly dandyovské hry na pána a otroka. Aby získal a připoutal si Dominiku, přistupuje Olivier na její hru a žení se s Catherinou de Saint-Romain. Vzápětí po svatbě zahyne Dominique při leteckém neštěstí a Olivier, když se to dozví, vjíždí stotřicetkilometrovou rychlostí do jámy v silničním staveništi.

Ve *Smutných dětech* Nimier pokročil na cestě k odosobnění. Olivier Malentraide je sice z podobného těsta jako François Sanders či François Saint-Anne, avšak přechodem z první do třetí osoby se vyprávění dostává do jiné polohy. Konfrontace jedince a společnosti je výraznější. Příběh citového zranění je promítnut do společenské atmosféry a dobově ukotven. Vypravěč se oddaluje od svých postav.

Za další krok tímto směrem je možno považovat *Příběh jedné lásky* (*Histoire d'un amour*) z roku 1953. Děj je totiž situován již nikoli do autorovy současnosti, nýbrž do let dvacátých. Spolu se *Smutnými dětmi* je tento román součástí rozsáhlého autorova záměru, cyklu sedmi děl, které měly vytvořit široký dobový záběr od dvacátých do padesátých let. Z tohoto hlediska představuje *Příběh jedné lásky* první díl. Vůdčí myšlenkou je paralela obou poválečných období, dvacátých a přelomu čtyřicátých a padesátých let.

Nimier se zaměřuje na dvacátá léta proto, že zde spatřuje počátek krize hodnot, ztrátu ideálu, ztrátu řádu, počátek vykořenění. Klíčovou postavou je rakouský avantgardní malíř Philip Walden. Civilizační katastrofa ho přivádí k revoltě. Ale i tato revolta je pro něho zklamáním, protože civilizace, místo aby se obrodila, zbaběle přešlapuje na místě. Západní společnost vstřebala revoltu, vymezila jí místo – umění a morálku. Výsledkem jsou jen volnější mravy a extravagantní umění, ale v hloubi se nemění nic. Vládne průměrnost. Proto Philip pohrdá vlastním nadáním, vlastním životem i city.

Na tomto pozadí se pak v románu rozvíjí příběh ne nepodobný závěrečné části *Smutných dětí* a *Modrého husara*. Jen vztahy jsou jakoby převrácené a místo dvou mužů a jedné ženy se dandyovský trojúhelník rozehrává kolem dvou žen a jednoho muže. Starší Michèle Vilmainová je jakýmsi ženským protějškem Françoise Sanderse: inteligentní, silná, průrazná, panovačná. Osm-

náctiletá Anne Chevalierová zase připomíná Saint-Anna nejen jménem, ale hlavně charakterovou čistotou a průzračností. Pětadvacetiletý Walden, věkem mezi oběma, je tím třetím. *Příběh jedné lásky* je první autorův román, kde závěrečná katarze není provázena fyzickou smrtí. Oběť je ovšem přinesena. Anne odplouvá do Spojených států s dětsky naivním Johnem Winnerem, kterého nemiluje. Cestou se jí promítají rozhodující okamžiky setkání s Philipem Waldenem. Ví, že síla vášně je skutečnější než život sám.

Z próz tohoto Nimierova tvůrčího období jsme úmyslně pominuli jednu, která svým bujarým veselím, škodolibostí a rošťáckou vervou vybočuje z řady. Je to román *Věrolomník (Perfide)*, (1950). Překlad názvu si vyžaduje upřesnění: jedná se o přijetí jedné z postav, syna surrealistického básníka Andrého-Léonarda Perfida. Je to gymnazista, patnáctiletý výrostek. Tenhle premiant je ale také šéf mordýřské bandy, která pro něho v Paříži loupí a vraždí. Perfide si ve svém tajném bytě za uloupené peníze pořizuje velkou knihovnu a z dětské stavebnice si buduje město. Perfide má některé autorovy rysy. Nimier se tu navrácí do školních let. Téměř všichni Perfidovi spolužáci mají otce v parlamentu nebo ve vládě, tatínek Jérôma Melby je předsedou vlády. Jak nevzpomenout na Nimierova spolužáka Jeana Daladiera, zvláště když závěr knihy patří velkolepé řezbě připomínající bouře roku 1934. Děj je ovšem transponován do období poválečného. Vždyť oblíbeným místem schůzek gymnaziální mládeže je bar Hirošima. Za Čtvrtou republikou však stojí stín krizových let Třetí republiky. Humor a nadsázka burleskních scén jsou lícem mince, na jejímž rubu čteme břitký pamflet na politické poměry.

Pamflet je vystaven na paralele mezi světem mladých a světem otců a na převrácení hodnotových měřítek. Dospělí se tak vyjevují ve vši dětinskosti, malichernosti a nevážnosti. Poslanci se v parlamentu chovají hůř než školáči ve škavnách. Surrealistický básník není v podvratnosti s to zajít za stín vlastního dobrého bydla a teplého místečka v úřadu. Jeho revolučnost je jen ve slovech, zatímco syn účinně podněcuje vzpuru. Za tvrdými slovy o stávce se odboroví předáci ukazují jen jako požívační strejci, strachující se o funkci. Policie je jen tupě brutální a justice jen slepá. Na tajnou soutěž gymnazistů o nejhoršího ve třídě odpovídají profesori bezpáteřnou bázlivostí, když se zdráhají syna ministerského předsedy zařadit na poslední místo. Jediný, kdo v očích gymnazistů najde úctu a obdiv, je falešný gruzínský hrabě Gri-niouwski, jinak podvodník z Montmartru, který studentiky nejprve lehce obehraje v pokru a pak je velkoryse provede šantánem a přilehlým hodinovým hotelem. Neboť i *Věrolomník* zůstává věrný husarské tematice citového zrání, chlapeckých entusiasmů a trápení a autorova jemná ironie mladé hrdiny nijak nešetří.

Věrolomník je naladěný na podobnou strunu jako Antoine Blondin. Nimier si zde ve větších rozměrech vyzkoušel, co často uplatňoval v časopisech: odlehčený a přitom ostrý humor, nonšalantní provokaci, nápaditost a vtip. Pokračování *Věrolomníka*, román *Věž se má na pozoru (La Tour prend garde)*, zamítá nakladatelství Gallimard v červnu 1950 a v bezprostředním dobovém

kontextu by se zdálo, že tento aspekt Nimierovy tvorby je záležitostí jen podružnou. Z delšího časového odstupu je však patrné, že právě v podobných textech spisovatel postupně zkoušel nosnost nového stylu, svou novou tvář. Tato nová nit vede přes novely a povídky jako „Galantní Indie“ („Les Indes Galandes“), „Generálové se velice omlouvají“ („Les Généraux s'excusent beaucoup“), „Mladá komáříce z Kilally“ („La jeune moustique de Killala“) aj.¹⁰⁹ Na druhé straně neustávají experimenty, ač dlouho bezvýsledné, s románovou formou. K propojení dochází v posledním z Nimierových románů – v *Zamilovaném d'Artagnanovi aneb Pět let předtím* (*D'Artagnan amoureux ou Cinq ans avant*, 1962).

Kniha je především poklonou Alexandru Dumasovi staršímu, velkému vypravěči, kterého všichni husaři ctíli. Děj zaplňuje mezeru mezi *Třemi mušketýry* a dalším dílem *Po dvaceti letech*. Odtud i Nimierův podtitul *Pět let předtím*, neboť se zde vypráví o událostech z roku 1642–43, tedy patnáct let po dobytí La Rochelle. Nimier tu ale také vzdal hold 17. století, které tak miloval a obdivoval. Jednou z důležitých postav je šestnáctiletá Marie de Rabutin-Chantal, pozdější markýza de Sévigné. Patří sem i její bratranec, čtyřicetiletý Roger de Bussy-Rabutin, pozdější spisovatel a člen akademie, Paul de Gondi, pozdější kardinál de Retz, dvacetiletý Blaise Pascal, dosud vášnivě zaujatý vědou a světským životem. Řekněme: „husaři“ svého věku. Ocítáme se v atmosféře preciózních salonů: slova šermují v hravých replikách, souboj slov vyjevuje zdatnost ducha a ušlechtilost srdce.

Na první pohled se tedy obsahem jeví román jako pastiš Alexandra Dumase, jazykem jako replika preciozity 17. století. Pikareskní děj *Zamilovaného d'Artagnana* je členěn do kapitol, které jsou po dumasovsku uváděny vysvětlujícími nadpisy, poutavý děj rychle ubíhá vpřed, bez velkých komplikací, retrospektiv. Na druhé straně je román odlehčen od romantického patosu. Jemná ironie, humor a zdvořilý úsměv překrývají chmurnější tóny, jsou-li jaké.

Obě složky jsou ovšem propojeny zásluhou Nimierova narativního experimentu, tím účinnějšího, že je nenápadný. Třisetstránkový román se člení na padesát kratičkových kapitol. Jsou to jakési miniscénky, takřka zcela vyplněné dialogem. Rychlý běh a střídání replik dává textu svižný rytmus, vytváří dramatické napětí a zároveň posouvá kupředu děj.

Ústřední postavou je d'Artagnan. Kardinál Richelieu ho pověřil, aby z Říma do Paříže dopravil smlouvu vypracovanou papežem Urbanem VIII. Jedná se o návrh celoevropského míru na tři sta let. D'Artagnanovi pomáhají v tajném poslání sluha Planchet a vynálezce, podnikatel a maršál Francie v jedné osobě Péliesson de Péliissart. Vše zkomplikují d'Artagnanova zamilovanost do krásné Marie de Rabutin-Chantal, souboje s jejím bratrance Rogerem a také Péliessonův zrádný sluha La Fon, který dokument ukradne, aby jej zpeněžil

¹⁰⁹ Roger Nimier, „Les Indes Galandes“, *La Nouvelle Revue Française*, č. 4, duben 1953; „Les Généraux s'excusent beaucoup“, *Fémina Illustration*, červenec-srpen 1955; „La jeune moustique de Killala“, *Fémina Illustration*, červenec-srpen 1956.

v cizině. Proto se na mír čeká dodnes. Děj se přelévá z Avignonu do Říma, z Říma k Alpám, od Alp do Paříže. Navštívíme papežův dvůr, římské hostince a paláce, Bastillu, Louvre, pařížské salony a nakonec se spolu s D'Artagnanem účastníme bitvy u Rocroy. Tam také D'Artagnanovi tajně pomáhají jeho přátelé – Athos, Porthos a Aramis. Nakonec ho vyléčí z lásky – při láhvích šampaňského.

Ač se to může zdát paradoxní, právě smrt dotvořila literární dráhu Rogera Nimiera do úplnosti. Částečně se to týká nimierovské legendy, totiž onoho příběhu o dandym, který si v románu *Smutné děti* předpověděl svůj konec. Legendou se tak jen završuje husarská sebestylizace. Mnohem důležitější je však dílo. Navzdory zdání byl Nimier autor velice sebekritický, pracoval precizně, se smyslem pro detail. Vždy například pečlivě dohlédl, aby v jeho statích byla neobvyklá forma křestního jména básníka Larbauda vysázena správně – „Valery“ – bez ostrého přízvuku nad „e“ („é“).¹¹⁰ Podobně přistupoval k vlastním textům, především poté, co si svými prvními úspěchy vydobyl obecného uznání. To také vysvětluje, proč poměrně značnou část svého díla za svého života nevydal.

Teprve po autorově smrti se tak veřejnost uceleně seznámila s Nimierovými literárními kritikami. Publikaci *Čtenářských dnů* (*Journées de lecture*) připravoval Nimier od poloviny padesátých let, avšak nikdy se neodhodlal ke konečnému kroku. Východiskem byly recenze a kritické stati průběžně uveřejňované v nejrůznějších časopisech a revuích. Nimier je ovšem přepracoval a doplnil, často spojil několik článků v souhrnný portrét autora. Celkem se jedná o více než stovku nimierovsky originálních úvah, trefných aktualizací a srovnání, objevných vhledů. Nimier nevychází z literárních teorií, řídí se intuicí a širokým rozhledem. V době, kdy se na vlně existencialismu a pak nového románu zabývá v literární kritice učenost a teoretizování, dál pěstuje staromódní a přitom tak živou zásadu: potěšení z četby. Nimier dokáže odhalit v Célinovi velikost Homéra, zasvětit nás do Mauriakovy sensuality či Sartrova puritanismu a Balzakovu *Setřenicí Bětu* proměnit ve strhující boxerský zápas na dest kol mezi ctností a neřestí.¹¹¹ První díl *Čtenářských dnů* vyšel s předmluvou Marcela Jouhandeua nedlouho po autorově smrti (1965). Na něj navazuje druhý díl, nedávno publikovaný Markem Dambrem (1995). Marc Dambre také vybral a utřídil pro knižní publikaci další nejvýznamnější Nimierovy kritiky a eseje. Ty byly uveřejněny pod názvem *Aristotelův žák* (*L'élève d'Aristote*, 1981) a *Jsou snad spisovatelé hlupáci?* (*Les écrivains sont-ils bêtes?*, 1990).

¹¹⁰ Marc Dambre, *Roger Nimier*, str. 210.

¹¹¹ Roger Nimier, *Journées de lecture*, „François Mauriac“, str. 190 sqq.; „Jean-Paul Sartre“, str. 251 sqq.; *Journées de lecture II*, „Honoré de Balzac“ str. 27 sqq., „Louis-Ferdinand Céline“, str. 60 sqq.

Posmrtně, jak už zmíněno, vyšla i autorova prvotina – román *Cizinka* (1968). Titul *Galantní Indie* (*Les Indes Galandes*, 1990) zahrnuje soubor devíti povídek a novel, z nichž některé pocházejí z dosud nepublikovaných rukopisů. Zatím poslední v řadě stojí publikace fragmentu nedokončeného románu *Nový rok* (*La Nouvelle année*, 1993) a eseje *Pojednání o netečnosti* (*Traité d'indifférence*, 1996).

Autorova hvězda, zdá se, nezapadá. Doprovází dál osudy ostatních husarů. Tak jako Nimier zorganizoval roku 1961 vydání vzpomínkového sborníku, aby uctil památku zesnulého přítele Stephena Hecqueta, věnují přátelé Nimierové odkazu zvláštní číslo časopisu *Accent grave*.¹¹² Z podnětu ředitele týdeníku *Arts* Philippa Huismana a Florence Gouldové, známé mecenášky husarů z dob *La Parisienne*, byla roku 1963 založena literární cena „Rogera Nimiera“. Prvním předsedou poroty se stal Marcel Aymé, po něm Paul Morand, pak Jean d'Ormesson a roku 1980 Michel Déon. Také mezi členy narazíme na známé tváře: na Antoina Blondina, Jacquese Laurenta, Philippa Héduyho, Klébéra Haedense, Andrého Parinauda, Gwenna-Aëla Bollorého. Porota zasedá v noblesní restauraci Fouquet's, jak odpovídá dandyovské tradici, a cena je udělována za stylovou originalitu. Nezřídka právě „Nimierova cena“ účinně upozornila na veliké talenty jako Patrick Modiano (*La Place de l'Étoile*, 1968), Inès Cagnatiová (*Le Jour de congé*, 1973), François Weyregans (*Le Pitre*, 1974), Erik Orsenna (*La Vie comme à Lausanne*, 1978), Denis Tillinac (*L'Été anglais*, 1983). Roku 1980 vznikla „Společnost Rogera Nimiera“ („Association Roger Nimier“), která publikuje své *Cahiers*. Roger Nimier sice nevstoupil do Francouzské akademie, ale je z husarů první, komu se začala soustavně věnovat odborná literární kritika.

¹¹² *Tel était Stephen Hecquet*, Paris, La Table Ronde 1961. *Accent grave. Roger Nimier un an après*, č. 7–8, únor 1964.