

Dytrt, Petr

Jean Rouaud: archeolog moderního světa

In: Dytrt, Petr. *Modernita v otaznících : tekutá modernita v textech Jeana Rouauda a Françoise Bona*. 1. vyd. Brno: Host, 2013, pp. 46-87

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

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/130106>

Access Date: 16. 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.

Jean Rouaud: archeolog moderního světa

[...] přikročí k prvnímu pokusu o experimentální románovou archeologii, jak říkával náš přítel z tohoto románu.¹

První z autorů, který nabízí specifický pohled na moderní dobu a její atributy, je rodák z kraje protirevolučního povstání Vendéeských a Šuanů na dolním toku Loiry v jižní Bretani. Třebaže v současnosti žije v Paříži, jeho romány jsou neoddělitelně spjaty s tímto krajem. Lze je chápat jako jakousi genuzi přerodu tohoto starobylého a s tradicí provázaného kraje, který počínaje první světovou válkou prochází bolestivým procesem modernizace. Nejde však jen o proces vlastní pouze tomuto kraji, velká traumata moderní doby jsou v Rouaudových románech nahlížena jak z pohledu jednotlivé rodiny, která byla těmito traumaty poznamenána v mnohem větší míře, než se na první pohled snad mohlo zdát, tak z obecnější perspektivy jako traumata poznamenavší celou Francii. Jean Rouaud se narodil roku 1952, tedy v době, kdy byla léta poválečné hospodářské obnovy v plném proudu. Narodil se však v oblasti, kde ještě dlouho po modernizaci francouzského hospodářství převládala rurální tradice. Tento fakt samozřejmě nezůstal bez vlivu. Autor se ve svých románech pouští do hledání ztracené tváře rodného kraje, ale i celého národa, již s sebou odnesla moderní doba.

Jednou z cest současného románu je putování proti proudu času. Záměrně říkáme putování, a nikoli návrat do minulosti, neboť tu jde o cestu, mnohdy iniciační, do prostoru, který vypravěči — autorovu vyslanci ani nám, čtenářům, není znám, protože jsme jej neprožili. Přesto se celá řada spisovatelů na takovouto cestu vydává, protože v ní tuší alespoň náznak odpovědí na otázky, které vyvstávají v souvislosti s naší dobou. Celá řada současných romanopisců se tedy obrací k minulosti, ať už své vlastní, anebo minulosti celého národa či lidstva, aby dala zaznít vzpomínkám či představám o událostech, které je poznamenaly. Jean Rouaud je jedním z nich. Ve svých románech

¹ Jean Rouaud: *L'imitation du bonheur*. Paris: Gallimard, 2006, s. 23. Dále bude označováno jako IDB. Všechny citace z děl Jeana Rouauda a Françoise Bona přeložil P. D.

rekapituluje jak život svůj, tak život celého rodu, přičemž moment, od něž se jeho cesta do minulosti odvíjí, se nachází na konci roku 1964, kdy mu bylo dvanáct let a kdy jeho rodinu poznamenala série tragických událostí počínaje náhlou smrtí otce. Po těchto událostech se spisovatelova matka v zoufalství noří do stavu permanentní nepřítomnosti, z níž se jí podařilo jen na krátkou dobu vymanit až po několika desetiletích. V této době, jak sám přiznává, začíná jeho potřeba psát. Na otázku, jak se dostal ke psaní, odpovídá:

Ve dvanácti, ona schopnost soustružit verše. Pocit blaha z nápaditosti, z propojování slov, z moci působení na druhé. Velice brzy tušení, že to bude muset jít přes psaní. Do té míry, že jsem vše vsadil — což mi dnes přijde jako bláznivý nápad — na domnělý literární úděl.²

Román jako hledání

Jean Rouaud se dlouhou dobu neodvažoval poslat své rukopisy kterémukoli z pařížských vydavatelů a raději se po studiích francouzské filologie nějakou dobu živil jako prodavač v knihkupectví a od roku 1983 dokonce jako prodavač novin. Až v roce 1988 potkává Jérôma Lindona, majitele malého, ale z hlediska vývoje francouzské poválečné literatury zcela zásadního vydavatelství Minuit. Ten mu navrhl, že vydá jeho prvotinu *Les Champs d'honneur* (Pole cti, 1990),³ která autorovi ihned přinesla uznání v podobě prestižní Goncourtovy ceny. Román, kterým se otevírá série vyprávění o minulosti Rouaudovy rodiny, byl přeložen do dvaceti pěti jazyků. Následují čtyři texty s podobným autobiografickým laděním, kde se fikce mísí s reálnými událostmi a kde je okolní skutečnost reflektována kritickým okem vypravěče.

Pole cti otevírají vyprávění o osudech rodiny smrtí vypravěčova otce Josepha, která vyvolala jakýsi dominový efekt, totiž smrt otcovy tety Marie (vypravěčovy praraty), jejíž příčinou byla nejspíš jak smrt synovce, tak smrt vypravěčova dědečka z matčiny strany Alphonse Burgauda (vl. jménem Alfred Brégeau). Všichni tři umírají na přelomu let 1964–1965 v rozmezí zhruba pěti měsíců. Katastrofa poznamenala celou rodinu, nejvíce pak vypravěčovu matku Anne (vl. jménem Annick Rouaudová), která zůstává naprosto osamocena se třemi dětmi: Ninou (vl. jménem Marie-Annick), Jeanem (vypravěč a autor Jean Rouaud) a Zizou (vl. jménem Marie-Paule). Anne se rozhodla sama dál vést rodinný obchod s domácími potřebami v jihobretaňském městečku Campbon v départementu Loire-Inférieure (dnes Loire-Atlantique). Období, které dělí smrt Josepha od smrti praty Marie (v textu označované

² Dostupné na: <http://jacquart.club.fr/Repjour.html> (22. 12. 2008).

³ Jean Rouaud: *Les Champs d'honneur*. Paris: Minuit, 1990. Dále bude označováno jako CDH.

jako malá Marie — „petite Marie“), je zároveň prostorem, kde se rozvíjí proces, při němž se připamatovávají zásadní události poznamenavší úděl rodiny. Josephova smrt tuto ženu zasáhla, neboť si podle všeho do osoby synovce částečně promítla svého bratra, Josephova strýce a jmenovce. Zasáhla ji natolik, že když se na chvíli probírala z předsmrtného kómatu, hovořila o jistém Josephovi, jako by to byl její synovec. Alespoň tak interpretoval její zmatená slova zbytek rodiny, neboť k jeho nedávno zesnulé osobě se upínala pozornost všech. Ona však hovořila o svém bratrovi, který našel smrt na poli cti během masakru u Yper. Od tohoto prvotního rodinného nedorozumění se odvíjí spirála vzpomínek mísících dvě různá období. Do jednoho období spadají události, které vypravěč sám zažil a které se převážně udály po smrti otce. Z druhého období pocházejí události, jejichž svědkem vypravěč nemohl být, neboť se udály před jeho narozením. Tyto události jsou obsahem vzpomínek členů rodiny a částečně i výplodem vypravěčovy fantazie. Jde tedy o fikcionalizovanou dějinnou skutečnost, kde je ovšem patrný kritický náhled na atributy moderní doby, mezi nimiž jsou především reflektovány dvě největší katastrofy dvacátého století — první a druhá světová válka.

Des Hommes illustres (O význačných mužích, 1993) je pokračováním Rouaudovy prvotiny v tom smyslu, že se zde do větších podrobností rozvíjí to, co bylo v předchozím textu řečeno jen v náznacích. Ústředním momentem románu je zde líčení smrti „význačného muže“ Josepha. Jako protiváha této smrti a jejích katastrofických následků je tu vylíčen život vypravěčova otce, kterého druhá světová válka připravila o oba rodiče a který se musel po celý zbytek života žít jako obchodní cestující. Je zde popisován jako účastník odboje, amatérský umělec, člověk obdařený celou řadou nadání a především příkladný otec relativně početné rodiny, jenž budí respekt, ale zároveň dokáže nalézt pochopení pro slabiny a mnohdy i malost lidí ve svém okolí. Zároveň se vypravěč snaží zdůraznit dva protichůdné aspekty dokonale vykreslující tohoto velkého moderního muže. Na jedné straně byl totiž velký Joseph, jak je mu v textu přezdíváno, vášnivým obdivovatelem moderního světa se všemi jeho atributy včetně automobilů, technických vymožeností a zdokonalení venkovského života, jinými slovy velkým zastáncem pokroku. Na straně druhé si je však i tento muž vědom úskalí, jež s sebou tento pokrok nese. Joseph jen s velikými obavami a smutkem v duši sleduje odvrácenou stranu této modernity, která přinesla scelování polí a kompletní reorganizaci krajiny a zničila celou řadu krajových zvláštností a aspektů místního života spojených s tradicí. Možná právě tyto obavy jej pudily k tomu, aby se pokusil zachránit, co se dá, počínaje balvany připomínajícími megalitický život v prehistorické Bretani, které sbíral během svých obchodních cest po kraji a které pak skladoval doma na zahradě.

Le Monde à peu près (Přibližný svět, 1996) je autobiografickou knihou popisující svět syna významného otce, velkého Josepha, který odešel příliš brzy na to, aby se zproblematizoval jeho vztah k synovi (vypravěči bylo

tehdy dvanáct let, zatímco Josephu Rouaudovi bylo čtyřicet jedna let). Jean Rouaud zde popisuje léta bezprostředně po otcově smrti, přičemž se několikrát vrací ke scéně, kdy otce dva dny po vánočních svátcích roku 1964 stihla smrtelná srdeční příhoda. Kniha je Rouaudovým autoportrétem, v němž se jako červená nit line osobnost otce a jeho nepřítomnost. Titul knihy je zároveň metonymií, jíž autor vystihl poetiku svých románů. Vypravěč trpící krátkozrakostí je totiž estetickým principem, kterým je popisována okolní skutečnost jen „přibližně“. Jde o určitou „rozostřenost“ pohledu na svět:

Nejměšnější na tom bylo, že jsem nic neviděl. Tohle rozechvěné vidění krátkozrakých lidí, které drží svět v povzdálí, ohraničuje jej v úzkém obvodu ostroty s čím dál nejasnějšími a prachovými obrysy, za nimiž ztrácí tvary přesnost linií, sklouzávají do neurčitého pouzdra, obklopují se zvláštním elektronickým mrakem. Což vytváří fyzickou, ve skutečnosti až vědeckou realitu do té míry, že krátkozraký člověk shledává, že má mikroskopické vidění věcí, protože rozeznává i vlákénka v slzném roztoku, jež se pohybují po sítnici.

Ale pokud jde o vidění ve velkém, o jeden poloměr dál, to znamená od duhovky, je to hotová alchymie. Svět splývá, rozpadá se, verlainovská oblast mlhavého, nejasného, pointilistická krajinná kompozice, barvy přetéající přes čáru, akvarelová tělesa, mlhavá seskupení, těkává perspektiva, zdecimovaná hloubka, mizící postavy, splasklé mraky tlustochů, nebe napjaté jako divadelní pozadí, elektrická světla potopená v mlze mikrojisker, korpuskulární slunce, kotouč měsíce opásaný vedlejším měsícem bez ohledu na roční období, oním křídovitým věncem, o němž se říká, že předznamenává sních.⁴

Tato metoda Rouaudovi umožňuje jakoby z povzdálí pozorovat a komentovat, a přitom byl nucen se nořit do hloubkové analýzy popisovaných jevů.

Román *Pour vos cadeaux* (Na vaše dárky, 1998) je zásadním článkem v řetězci románů s autobiografickým laděním, neboť se zde osvětlují souvislosti, které zůstávaly až doposud utajeny. A jakkoli titul knihy opět odkazuje k otci Josephu Rouaudovi, jehož slova cituje, neboť jimi chtěl dát potisknout popelníky určené k propagaci rodinného podniku: „*Na vaše dárky — firma Rouaud*“,⁵ kniha se soustřeďuje především na osobu matky, která Jeana Rouauda opustila rok před vydáním knihy. Román začíná slovy: „Ona tyto řádky číst nebude, ta malá silueta ve stínu, u níž se každý divil, jak mohla projít třemi knihami, aniž o sobě dala vědět něco nového [...]“⁶ Tato věta se

⁴ Jean Rouaud: *Le Monde à peu près*. Paris: Minuit, 1996, s. 21–22. Dále bude označováno jako MPP.

⁵ Týž: *Pour vos cadeaux*. Paris: Minuit, 1998, s. 152. Dále bude označováno jako PVC.

⁶ Tamtéž, s. 9.

později bude několikrát vracet jako refrén v románě *Sur la scène comme au ciel* (Na scéně jako v nebi, 1999), jejímž ústředním tématem je ozřejmování vztahu vypravěče s matkou. Kniha *Na vaše dárky* je věnována ženě, která se v předchozích knihách objevovala jen sporadicky a jakoby až ve druhém plánu, což lze vysvětlit faktem, že jakožto žijící členka rodiny a především pamětnice zastávala až do své smrti úlohu možné kritické čtenářky Rouaudových knih, ať už přímo či nepřímo. Proto také nesou postavy a místa, počínaje románem *Na vaše dárky*, skutečná jména a autor se přestává uchýlovat k fiktivním proprietám. Román se snaží vysvětlit odstup dělicí syna a matku a přitom podtrhnout jejich vzájemnou podobnost. *Na vaše dárky* lze tedy chápat i jako pokus o opravu toho, co bylo řečeno v předchozích textech a do jisté míry cenzurováno vědomím kritického pohledu vypravěčovy matky. Matčin kritický pohled po její smrti mizí a Jean Rouaud od této chvíle zdůrazňuje, že jde o pravdivou fikci. Což mimo jiné dokládá tím, že hned na prvních stranách odhaluje skutečné postavy a místa, jež se až do této chvíle skrývaly za vymyšlenými jmény.

Kniha ve dvou částech ukazuje, jaký úděl na Annick čekal po manželově smrti. První část popisuje bezmála rok trvající agonii, jež se jí zmocnila bezprostředně po Josephově tragickém odchodu, umocněném smrtí jejího otce Alfreda Brégeaua. V této části je rovněž vylíčen její vztah k matce, vypravěčově babičce. Znovuvzkříšení Annick je zde dáváno do souvislosti se snahou o udržení rodinného obchodu s nádobím, který, jak je v textu několikrát připomenuto, pro ni představoval jediné pouto se světem. Všechny ostatní činnosti Annick vykonává ve stavu automatického polovědomí, z něhož se jí nepodařilo vytrhnout ani vlastním dětem. Toto vidění její osoby je však vzápětí poopraveno. Druhá část románu vykládá to, co bylo vyprávěno v první části, ovšem z úplně jiného pohledu. Agonie a životní nesnáze, jež se Annick, ale i jejích dětí zmocnily po Josephově smrti, je zažehnána zázračným vyléčením a vnitřní obrodou spojenou s rozkvětem krámků s domácímí potřebami. V této části také nabývá jasnějších kontur vztah mezi matkou a synem a jejich vzájemné pojítko. Tím je jejich potřeba uznání v oblasti, kde se oba angažují a snaží se vyniknout. Přitom však oba mají tendenci jeden u druhého přehlížet a podceňovat jeho pole působnosti: u Annick je to obchod, u Jeana je to literatura. Je jim společná především snaha o zpomalení toku času.

Román *Na scéně jako v nebi* má pět dílů. První díl představuje monologický dialog v sarrautovském smyslu slova, přičemž dva hlasy, které tu hovoří, jsou částečně proudem vědomí a částečně přímou řečí Annick na jedné straně a vypravěče, kterého zde zosobňuje její syn, spisovatel Jean Rouaud, na straně druhé. Text navazuje na předchozí román tím, jak je zde dáván prostor hledání skutečného obrazu matky a jejího vlivu na to, co bylo řečeno v dříve publikovaných textech. Zároveň lze tuto knihu chápat jako snahu

o doplnění toho, co bylo dříve opomenuto anebo záměrně zamlčeno, popřípadě o opravu toho, co bylo řečeno jinak, zejména s ohledem na Annick. Vypravěč se snaží rektifikovat a doplňovat i to, co bylo řečeno o jeho otci — velkém Josephu — a o vztahu, jaký měl s Annick. Ve druhém až čtvrtém díle románu se prostřednictvím střídání vypravěčské perspektivy, kdy se mění úhel pohledu z nulového zaostření a třetí vypravěčské osoby na vnitřní zaostření spojené s ich-formou, dotýkáme velkých životních momentů velkého Josepha, počínaje jeho únikem před transportem do totálního nasazení, jeho účastí v odboji během okupace a konče jeho cestami, kdy coby obchodní zástupce společnosti zabývající se výrobou didaktických pomůcek pro soukromé, a tedy církevní školy posílá Annick a své rodině pohlednice a dopisy z různých míst v západní a severní Francii a Belgii. Jean Rouaud v tomto posledním díle rodinné ságy rozvíjí také kritickou reflexi o relevanci obrazu, který o svém otci podal, neboť je tu celá řada lidí, kteří velkého Josepha znali a kteří po přečtení Rouaudových románů namítají, že jeho podobizna otce je neúplná a jednostranně zaměřená. Autorovi vyčítají, že se na ně neobrátil, neboť by ho zahrnuli celou řadou vzpomínek a historek, kterým by byl mohl svůj portrét otce doplnit. V poslední kapitole se vypravěč vrací ke svým rodičům, kteří se po matčině smrti znovu sešli a s nimiž se snaží znovu spojit při rozjímání na hřbitově. Dochází však k závěru, že tentokrát již patří sobě navzájem a nikdo nemá právo se mezi ně vkládat. Ostatně sám se svěřuje se svým pocitem odtažitosti a odcizení, který z nich vycítil. Tímto románem se uzavírá rodinná sága — Rouaudův polorealistický obraz vlastní rodiny. Román končí slovy: „Poté, co jsem značně zneužil vás i času vašeho života, vás navracím vám samotným, svým slavným důvěrným známým, nechávám vás na pokoji.“⁷ *Na scéně jako v nebi* lze zároveň chápat jako obraz kterékoli jiné francouzské rodiny, která prošla celým dvacátým stoletím a nezůstala jím nepoznamenána. Poté, co se v závěru Jean Rouaud rozloučil s vlastními předky, z nichž udělal literární postavy, slibuje, že svou pozornost bude dále upínat k jiným tématům.

Román *L'Invention de l'auteur* (Vynález autora, 2004) je ukázkou toho, že autobiografie je z hlediska současného romanopisce nevyčerpatelná studnice, jakkoli bylo v předchozí knize oznámeno, že rodinná sága končí. Je tu samozřejmě posun, poněvadž hlavní pozornost se přesouvá z předků na osobu autora samotného, přesněji řečeno na spisovatele obecně. Postava Josepha Rouauda už tu nefiguruje výhradně jako otec spisovatele, ale do značné míry se překrývá s biblickou postavou svatého Josefa, jež Georges de la Tour zobrazil jako tesaře (*Joseph Charpentier*). Podobně zde dochází k zajímavému prolínání mezi Rouaudovou rodinou a svatou rodinou a v konečném důsledku nerozlišování mezi oběma Josefy pak vede k jejich

⁷ Jean Rouaud: *Sur la scène comme au ciel*. Paris: Minuit, 1999, s. 189. Dále bude označováno jako SSC.

splynutí. V metanarativní rovině se kniha otevřeně ptá, co je to spisovatelské povolání, jak vzniká v současné literatuře autor románů. Kniha je metarománem v tom smyslu, že je jakýmsi intertextuálním tázáním po možnostech fikce a po zdrojích vědomé i nevědomé inspirace. Z hlediska naratologického je tento text fiktivním dialogem, který se postupně rozvíjí mezi autorovým „já“ a ženou, která rovněž ztratila v dětství otce. *Vynález autora* zdůvodňuje základy rouaudovské poetiky tím, jak se vrací k leitmotivům, jež procházejí předchozím dílem, a kriticky je reflektuje.

Autor k výše uvedeným románům připojil další texty, které se však odlišují jak žánrově, tak tematicky. Historický román *L'imitation du bonheur* (Napodobování štěstí, 2006) byl původně zamýšlen jako scénář k filmu, avšak nebyl nikdy realizován. Příběh je situován do období Pařížské komuny: společensky dobře situovaná Constance Monastierová se zde zamiluje do Octava Kellera, jemuž se podařilo uniknout během krvavého týdne z Paříže, a zachránit si tak holý život. Constance využije překážky na cestě k tomu, aby zmizela z dohledu svých spolucestujících a mohla s mladým komunardem uprchnout. Od jejího milého ji ovšem dělí takřka vše: společenské postavení, prostředí, přesvědčení a především postoj k pařížskému povstání, které je z hlediska Constance, manželky výrobce hedvábí v cévenneském kraji, nelegitimní vzpourou proti zavedenému společenskému pořádku. Během tří dnů, po něž s mladým Octavem putuje krajem, se však její pohled na komunardy vlivem Octavových argumentů vyvíjí. Mění se zejména její názor na revolucionáře a člena Ústředního výboru národní gardy Eugèna Varlina, bojovníka za věc dělníků. Constance spolu s Octavem, který ji přesvědčuje o tom, že spravedlnost a štědrost mohou být čestným politickým programem, společně zjišťují, že láska k bližnímu ještě nevymizela. Jejich okolí však jasně ukazuje, že starý svět postupně ustupuje nové, moderní době, kde kůň prohrává svůj závod s vlakem. Stejně tak se pokradmu vkládá myšlenka, že film, který si získává své publikum, si bude postupně osobovat právo na příběhy, které byly až doposud výsadou románu.

Tento v pořadí poslední a zároveň nejrozsáhlejší román představuje v rámci Rouaudovy románové tvorby značný posun. Autor definitivně opustil rodinnou autobiografii, která se postupně vyvinula v autobiografii snažící se smést z předchozích textů jejich fikční přidanou hodnotu, a obrací se k úplné fikci zbavené jakéhokoli autobiografického rozměru. Ten je zde nahrazen rozměrem historickým. *Napodobování štěstí* lze chápat jako náznak rozevření filozofického tázání, které bylo možno vycítit již v předchozím autobiografickém románovém cyklu. Tentokrát však jde Jean Rouaud mnohem dále při hledání prvotního zvratu, který stál u zrodu moderní doby. Na autobiografický cyklus nahlížel také jako na exkurz po dvacátém století, během něž mimo jiné a jakoby mimoděk vzniká soupis největších moderních kataklyzmat. Tento soupis má podobu vzpomínek na tragické události

v bezprostřední minulosti jedné francouzské rodiny. Jde o mnohdy záměrně potlačované nebo již zapomenuté vzpomínky, díky nimž pak můžeme román *Napodobování štěstí* chápat jako hlubší a zároveň abstraktnější úvahu o proměně starého, tradičního světa v moderní, na pozadí konkrétního příběhu Octava Kellera a Constance Monastierové. Kniha je také zajímavou úvahou o realistické poetice a o poetice románu obecně. Z metatextových pasáží, v nichž implicitní autor promlouvá ke čtenáři, prosakuje určitá snaha vymezit se vůči modernímu románu a především vůči moderní literární kritice. Toto vymezování jde ke kořenům samotné podstaty *mimesis*, přičemž za zlomový bod je tu považováno zvědečtění literatury prostřednictvím experimentálního románu, který Zolovými ústy oznamoval konec imaginace:

Émile Zola, to jméno vám něco říká? Jeden spisovatel s bradkou a skřipcem, jenž tohoto roku 1871 právě vydal *Štěstí Rougonů*, první svazek z řady, která jich bude čítat dvacet, raději vás upozorňuji, [...] a který bez obalu vyhlásil jsa inspirován doktrínou Clauda Bernarda, známého fyziologa [...], jako by světu hlásal bůhvíco osvoboditelského či oznamoval konec nějakého tyрана, prohlásil, poslouchejte dobře, vyhlásil: „smrt imaginace“.⁸

Literárněkritické úvahy o estetice románu se stávají nedílnou součástí Rouaudových textů, a jestliže v předchozím autobiografickém cyklu se tyto reflexe objevovaly sporadicky a jakoby mimoděk, v *Napodobování štěstí* jsou to jasně vyznačené pasáže, které fungují podobně jako didaskalické poznámky autora k inscenaci v divadelních hrách.

Rouaudovo dílo kromě románů čítá i několik esejů o literatuře a o autorově rodném regionu. Titul knihy *Cadou, Loire intérieure* (Cadou, Loira vnitřní, 1999) je kombinací tří témat. Je tu jednak jméno spisovatele Reného-Gyue Cadoua, na něhož je tu nahlíženo jako na autora dvojníka, a to především proto, že stejně jako Jean Rouaud pocházel z departementu Loire-Inférieure, o němž ve svých dílech píše. Poté je tu kraj Loire-Inférieure, „nejistá zóna kdysi zaplavená mořem“,⁹ která je tu do třetice přejmenována („intérieure“), protože jde o krajinu vnitřní, niterně spjatou se spisovatelovým původem.

Kniha *Désincarnation* (Odhmotňování, 2001) je sbírkou esejů o literatuře, jež vyšly v deníku *L'Humanité*. Jean Rouaud v nich vykládá svoji koncepci literatury, přičemž hlavními referenčními postavami literárního světa jsou pro něj Gustave Flaubert a Molière. Kniha je polemikou s moderní literární kritikou a především s barthesovskou koncepcí autora. Rouaud se zde vrací k základním otázkám, které si literatura klade vždy, když dojde k určitému epistemologickému posunu či zvratu v jejím nitru. V Rouaudově případě lze

⁸ Jean Rouaud: *L'imitation du bonheur*. Paris: Gallimard, 2006, s. 20–21.

⁹ Týž: *Cadou, Loire intérieure*. Nantes: Joca Seria, 1999, s. 14.

nejspíš hovořit o reakci na moderní chápání literatury zosobňované estetikou „nového románu“ a literárněkritickou doktrínou strukturalismu. V Rouaudových románech, stejně jako v esejích o literatuře vystupuje autor z pozadí, do nějž ho uvrhli Barthes, Michel Foucault a někteří věhlasní teoretici „nového románu“. A tím, jak autora probouzí ze spánku, který trval bezmála čtvrt století, klade do popředí zájmu pojmy jako nadání, genialita či zásluhy, jež jsou úzce spojeny s otázkou hodnoty literárního díla. V takovém chápání umělecké tvorby ovšem nelze spatřovat jakékoli zpátečnické snahy či zjednodušení. Rouaudův pohled na literární tvorbu je fenomenologický, neboť neprezentuje autora jako známou, racionálně uvažující a transparentní entitu a hodnotu literárního díla jako objektivními nástroji měřitelnou danost, nýbrž jako jevy, které lze poznat a zhodnotit na základě subjektivních měřítek, která se však v souladu s husserlovským chápáním fenomenologie postupně stávají objektivními, tím jak umožňují pochopit fungování světa a jeho zákonitosti. Jean Rouaud se neustále táže, kdy a za jakých okolností se subjektivní stává objektivním, kdy a za jakých podmínek je umělecké nadání schopno nabýt vrchu nad subjektivním vkusem či módními proudy. Jeho tážení však není uspokojeno sociologickým demystifikačním výkladem talentu, který by jej popsal jako výslednici součinnosti nahodilých společenských a ekonomických působení. Rouaud zastává názor, že kromě těchto vnějších faktorů jsou mnohem důležitější vnitřní dispozice, jako je otevřenost inspiraci, schopnost reflexe a sebereflexe, nadání atp. A výsledkem této oscilace mezi vnějšími a vnitřními okolnostmi literární kreativity je podle Rouauda ne-lineární způsob psaní. Po Barthesových a Foucaultových dekonstrukcích je totiž veškerý návrat k systematické filozofii typu Kantova *Estetického soudu*, kde se jakýmsi zázrakem proměňuje osobní vkus v univerzálně platnou hodnotu, zcela nemožný. Proto také, pokud nahlížíme na Rouaudovy romány z hlediska stylu, je zcela patrné napětí mezi dvěma póly: na jedné straně je to realistická poloha, která se občas zabarví lyricky, jindy má zase nádech introspekce, a na straně druhé ční filozofický potenciál mající schopnost formulovat věci problematicky a reflektovat je z různých úhlů pohledu. Kvůli své nesystematičnosti ovšem slouží také jako prostředek k navození dialogu se čtenářem.

Vraťme se však k textu *Odhmotňování*. Ten funguje jako anafora, kdy každá nová myšlenka je napojena, přesněji řečeno vzchází z předchozího myšlenkového řetězce tím, že na jejím počátku je zopakována poslední věta z přerušného proudu myšlenek. Spíš než o zacyklený způsob psaní jde o spirálovité rozvíjení myšlenek o literatuře. Každá nová myšlenka se totiž nevrací vždy přesně do stejného bodu, nýbrž slouží jako výchozí bod pro nový řetězec myšlenek.¹⁰

¹⁰ Claudia Moscovici: „La Chair et la Désincarnation“. In: Sylvie Ducas (ed.): *Jean Rouaud. Les fables de l'auteur*. Angers: Presses de l'Université d'Angers, 2005, s. 236.

Na rozdíl od představ literární kritiky a filozofie literatury šedesátých a sedmdesátých let se autor v této knize již nejeví jako úplná a racionálně uvažující bytost, ale jako abstraktní koncept, který lze definovat jako neustálou reflexi o vztahu mezi touto bytostí a dílem. Tento vztah je ostatně románově zpracován v autobiografickém románě *Vynález autora*, o němž již byla řeč. Podobně lze z textu vycítit jasný odklon od realistické tradice a pokus o návrat k lyrickému způsobu uchopení skutečnosti v návaznosti na flaubertovské chápání románu, kde má větší váhu forma než samotný obsah. Ovšem i zde je nutno se mít na pozoru, neboť u Rouauda nejde o příklon k formalismu, který, jak říká sám autor, má raději způsob formulace myšlenky než myšlenku samotnou, a autor spolu s Flaubertem sní o „knize o ničem“.¹¹ Rouaudovo pojetí lyrického realismu na jedné straně odmítá realismus, neboť již nedává žádnou naději, a na straně druhé se neztotožňuje ani s lyrismem oproštěným od všední komunikace a všedních významů. Středem této teorie je autor z masa a kostí, jehož hlavní charakteristikou je jeho literární nadání.¹²

Za další literárněkritický spisek lze považovat soubor esejů s titulem *Pour une littérature monde* (Za literaturu-svět, 2007), kde se několik autorů a kritiků zamýšlí nad vztahem mezi francouzskou literaturou a literaturou, jejímiž autory nejsou Francouzi, a přesto píše francouzsky.

Dále je třeba zmínit i Rouaudovy divadelní hry. Hra *Les Très riches heures* (Přebohaté hodinky, 1997) je vystavěna na dialogu mezi mužskou postavou „On“ („Lui“) a ženskou postavou „Ona“ („Elle“), přičemž „On“ je sám autor a „Ona“ autorova manželka. Na počátku bylo málo okolností, které je mohly spojit dohromady. Ale osud se postaral o to, že se jejich cesty zkřížily ve chvíli, kdy na tom oba byli nejhůř. V tu chvíli se oba rozhodli, že budou dál pokračovat spolu a že své životní cesty spojí dohromady. A vzhledem k tomu, že se naučili od života příliš mnoho neočekávat, snaží se „obohatit“ hodiny strávené na společné cestě. Na počátku cesty se pouštějí do geneze svých rodů a posléze i do anamnézy svého společného vztahu. Při hledání toho, co mají společného ve vlastní minulosti, se jim i přesto, že „On“ pochází z Bretagne a chce být historikem départementu Loire-Inférieure, zatímco „Ona“ je původem Korsičanka z Ajaccia, daří nalézt jeden styčný bod v osobě autorovy babičky jménem Orsiniová, což „Ji“ uvádí v nesmírnou radost, neboť toto jméno je pro „Ni“ důkazem, že „On“ má korsické předky, jakkoli to popírá lakonickou poznámkou „spíš italské“.¹³ Při rozvádění toho, co je pojí a co rozděluje, narážejí i na několik problémů kulturně-náboženského rázu. Zatímco patronem „Jeho“ kraje je svatý Viktor, pomocník všech nemohoucích

11 Srov. Jean Rouaud: *La Désincarnation*. Paris: Gallimard, 2001, s. 21–22.

12 Tamtéž, s. 31.

13 Jean Rouaud: *Les Très riches heures*. Paris: Minuit, 1997, s. 21.

a nemajetných, „Ona“ se odvolává na Napoleona, který tak jako ona pocházel z Ajaccia. A jestliže obyvatelům kraje, odkud pochází první z nich, je vlastní skromnost, nenápadnost a plachost, „Ona“ a její krajané jsou velice průbojní a chtiví pozornosti. Nakonec tak zjišťují, že mají odlišný postoj k životu. Zatímco „On“ se utápí v slzách nad vlastním údělem i nad údělem svých předků, „Ona“ se jej pokouší povzbudit a vyvést z temnoty.

Druhá kniha her s titulem *La Fuite en Chine* (Úprk do Číny) sepsaná v roce 2006 je souborem tří her určených pro rozhlas. Vedle těchto titulů je Jean Rouaud autorem povídky *La Belle au lézard dans son cadre doré* (Kráska s ještěrkou v pozlaceném rámu). Je to zamyšlení nad tím, jaký vliv může mít láska na vznik literárního díla. Zvláštní pozici v Rouaudově díle zaujímají esejistické texty o pravěkém umění, jež autor nazývá „umělecká alba“ (*albums d'art*). První z nich nese název *Le Paléo-circus* (Paleocirkus, 1996) a zamýšlí se nad jeskynnými malbami v Lascaux. Kniha *Carnac ou le Prince des lignes* (Carnac čili Kníže zástupů, 1999) pojednává o megalitismu v Bretani a *Pré-histoires* (Prehistorie, 2007) je novým přepracovaným souborným vydáním dvou předchozích textů o Lascaux a Carnaku doplněným o jeden dosud nepublikovaný text o pravěkých představách o umění. K těmto textům je ještě potřeba připočít poetický text *Les Corps infinis* (Nekonečná těla, 2001), který doprovází fotografie Pierra-Marie Brissona. Mimo to je Jean Rouaud autorem celé řady předmluv, novinových článků a doprovodných textů pro katalogy výstav.

Po stopách předků až na začátek konce moderního světa

Dějiny a literatura jsou spojovány od nepaměti a pohled na dějiny prostřednictvím literatury se liší v závislosti na době a kulturně-filozofickém prostředí, odkud tento náhled vzchází. Podívaná, kterou nabízí Jean Rouaud ve svých románech, je přirozeně ovlivněna chápáním dějin v době, kdy náhled na ně prochází gnozeologickou proměnou, kterou Francis Fukuyama nazval jako „konec dějin“.¹⁴ Jean-François Lyotard tento konec dějin zasadil do širšího rámce proměn chápání lidského poznání a jeho funkcí, když jej pojmenoval jako postmoderní situaci (*condition postmoderne*). Jestliže moderní svět, tedy období zhruba od osmnáctého století po konec století dvacátého, sám sebe vnímal jako období dějinné a proponoval model, díky němuž se události představované světem lidským i mimolidským daly pojmout z hlediska ideje obecné historie lidstva, postmoderna přináší určité zpochybnění tohoto modelu. René Descartes jakožto jeden z čelných předchůdců osvícenství viděl v dějinném plynutí času řadu událostí, které směřují

¹⁴ Francis Fukuyama: *La Fin de l'histoire et le dernier homme*. Paris: Flammarion, 1992.

k určitému cíli a jimiž se člověk pokouší systematicky zvládnout a opanovat přírodu. Takovéto chápání lidských dějin, jejichž hlavním zřetelem je jejich finalita, je typické pro moderní dobu. Devatenácté a první polovina dvacátého století poté dodaly další finality, další ideje, kterými se smysl dějin řídí a jejichž formulace se přirozeně liší od jedné filozofie dějin k druhé. Mezi těmi nejvýznamnějšími, které bezpochyby zanechaly své stopy v literatuře reflektující období moderních dějin, jmenujme příběh, kterým se osvícenství snažilo osvobodit lidstvo od nevědomosti a otroctví šířením vědění a prosazováním principu rovnosti lidí. Anebo legitimizační příběh o zespolečnění práce, díky němuž mělo být lidstvo zbaveno vykořisťování a odcizení, popřípadě příběh o nutnosti technického pokroku a průmyslového rozvoje, které jediné dokážou osvobodit lidstvo od chudoby. Všechna tato legitimizační vyprávění mají společného jmenovatele, jímž je snaha o univerzální svobodu, o oproštění celého lidstva. Ovšem každý z těchto emancipačních příběhů byl, jak tvrdí Lyotard, zpochybněn ve svém principu. Lyotard také vyjmenovává události, jež jednotlivé příběhy vyvrátily, ať už to byla Osvětim, která popřela pravdivost hegelovské ideje o tom, že co je rozumné, je i reálné, a co je reálné, je i rozumné. Stejně tak květen 1968 ve Francii vyvrací učení parlamentárního liberalismu o tom, že co je demokratické, to se uskutečňuje skrze lid a pro něj a naopak. Podobně i velké hospodářské krize ve třicátých letech a druhé polovině sedmdesátých let minulého století popřely hlavní teze liberalismu.¹⁵ Tato selhání moderních koncepcí vedla k tomu, že filozofové postmoderny z nich vyvodili obecnou krizi ideologií. Tato krize pak měla za následek upuštění od konceptu finality dějin chápaných jako spění k něčemu, neboť toho stejně nebude nikdy dosaženo. Stalo se tak v období, které Lyotard charakterizuje jako postmoderní situace. Odtud tedy onen Fukuyamův konec dějin. Ten ovšem nehlasí nic jiného než Lyotardem předjímané upuštění od dějinnosti univerzálních dějin. Vlivem tohoto epistemologického posunu už tedy dějiny nejsou jedny, stejně jako se vytratil jejich teleologický rozměr. Je na ně nahlíženo jako na sled událostí, příběhů, úhlů pohledu, pravd a svědectví. Takový pohled na dějiny se přirozeně obráží i ve fikci, neboť tu již nelze definovat jako svět s určitými rysy a konturami, kde jsou autor, čtenář a příběh hlavními aktéry.

Jean Rouaud ve svých románech dospívá k anamnéze moderních dějin prostřednictvím událostí, které poznamenaly jednu rodinu v západofrancouzském městečku Campbon od první světové války až po konec šedesátých let dvacátého století. Ke kolektivním dějinám a úvaze o jejich smyslu se tu tedy dospívá na základě dějin individuálních, prostřednictvím rodinné paměti, která se pozvolna sestavuje z drobných a na první pohled

¹⁵ Srov. Jean-François Lyotard: „List k otázce univerzálních dějin“. In: týž: *O postmodernismu*. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993, s. 33–43.

bezvýznamných událostí. Ty ovšem ve chvíli, kdy jsou složeny do většího celku, začínají tvořit smysl a zásadně ovlivňují chápání celého příběhu, a tedy i dějin dvacátého století. Tyto rodinné dějiny mají tři mezníky, jimiž jsou data 1916, 1943, 1963–1964. První dvě data jsou zároveň hlavními milníky moderních univerzálních dějin, neboť právě v těchto letech byly pohřbeny dvě koncepce, dva legitimizační příběhy, které těmto dějinám dávaly smysl. První z nich je datum, kdy byl poprvé použit technický pokrok proti člověku v zákopech nedaleko belgického městečka Ypry a kdy se se smrtí setkává i jeden z vypravěčových předků Joseph Rouaud, bratr vypravěčova dědečka. Druhé datum je momentem, kdy se vypravěčovu otci, který už byl tehdy sirotkem (oba rodiče zahynuli během války), podaří jen náhodou uniknout před odvodem do takzvaného totálního pracovního nasazení a před následným nuceným odvozem do Německa. Stejně tak scéna, kdy matka vypravěče jen nepochopitelnou náhodou unikne totální zkáze při bombardování Nantes spojeneckým letectvem o několik měsíců později. Obě světové války tak nabírají v Rouaudově románě nádech pekelného stroje, který ničí lidské životy, přičemž technický pokrok tu funguje nejspíš jako katalyzátor blížícího se konce jednoho velkého moderního příběhu o emancipaci lidstva.

Rouaudův pohled na smysl dějin je o to zajímavější a do značné míry i průkaznější v tom, že se v něm díky autobiografickému ladění přímo obráží autorův postoj, neboť řadí příběhy tak, aby se spojovaly do významových celků, anebo je naopak hromadí bez jakéhokoli řádu, aby poukázaly na absenci vyššího smyslu, který byl dějinám přiznáván legitimizačním vyprávěním. V Rouaudových textech tak dochází k zajímavému propojení dvou typicky postmoderních problematik: na jedné straně je to otázka smyslu dějin, přesněji řečeno otázka teleologie dějin, a na straně druhé je to problematika subjektu a jeho subjektivního náhledu na tyto dějiny. Dějiny nám jsou podávány nejdříve jako jednotlivé příběhy Rouaudových postav, o nichž však víme, že jsou zároveň autorovými předky, z čehož vyplývá, že se tyto příběhy nutně podílely na „vzniku autora“, jak poznamenává Rouaud ve *Vynálezu autora*. Individuální příběhy Rouaudových postav lze ovšem také chápat jako jakási podobenství obecných příběhů, z nichž se skládají dějiny. Jinými slovy to, co se děje v mikrosvětě, je odrazem toho, co se stalo v makrosvětě. Silné subjektivní vědomí ukotvené ve vypravěči, jenž tyto příběhy zprostředkovává, je tak jakýmsi spojovníkem mezi minulostí a přítomností, mezi dějinami a současným pohledem na ně a především mezi individuálním a kolektivním.

VÝZNAČNÍ PŘEDKOVÉ MEZI MODERNITOU A TRADICÍ

Ústřední postavou, jejíž životní příběh a především následky konce tohoto životního příběhu se prolínají všemi knihami s autobiografickým laděním, je bezesporu vypravěčův otec Joseph a jeho předobraz v mysli tety

Marie — prastrýc, nositel stejného jména, který zahynul na poli cti nedaleko Yper. Skutečnost, že jde o dvě postavy, které prožily rozdílné válečné masakra, a měly tedy i jinou dějinnou zkušenost, je na mnoha místech záměrně zastřena mlhou dvojsmyslnosti, kterou musí rozptýlit nejen bystrý čtenář, ale především vypravěč–interpret. V románu *Pole cti* je tento dvojsmysl jednou z ústředních zápletek. Teta Marie v jednom z posledních momentů jasnozřivosti, který je příznakem blížící se smrti, hovoří o Josephovi a jeho cestě do Flander. Tu všichni automaticky přisuzují nedávno zesnulému „velkému Josephovi“, který byl v Belgii na jedné ze svých posledních obchodních cest. Marie ovšem hovoří o jiném Josephovi, avšak celá rodina tyto reminiscence přisuzuje stavu Mariiny mysli poznamenané lehkou mrtvicí. Jediná osoba schopná rozeznat pravý smysl Mariiných slov byla její švagrová, teta Mathilda, vdova po Mariině bratru Émilovi, jež se svým synem Rémim žila v sousedství:

Mathilda rozpletla přadeno pomotaných myšlenek své dávné spoluúčastnice. Tahala nitku za nitkou, čímž se jí podařilo dát dohromady osnovu její paměti. Bylo tam všechno. Tetička ztratila hlavu jen proto, aby ji znovu našla. Zmatek nevzcházal z ní, ale z nás, z našeho čtení jejích vidin. Vše se zauzlovalo v bodě, kde jsme mysleli, zcela k našemu zármutku, že tatínek je jediným Josephem, který — od oficiálních počátků světa, tedy od doby, kam až sahala naše paměť — zemřel. V očích tety to byl ten druhý Joseph, zraněný v Belgii, převezený do Tours, kde zemřel, Joseph, milovaný bratr, ve věku dvaceti jedna let 26. května 1916.¹⁶

Tak dochází k propojení přítomnosti s minulostí a díky tomuto impulzu je započat proces hledání „ztraceného času“, tedy minulosti, která se podepsala na životech minulých, ale i současných. Těžiště problému, který vyplul na povrch až po smrti „velkého Josepha“, ovšem tkví v pohledu na minulost. Ta je nahlížena individuálním prizmatem, jako série tragédií pronásledujících celou rodinu:

Zkrátka a dobře byl to zákon sériových jevů. Smutná tutovka, jejíž tajemství jsme náhle objevovali — tajemství, které bylo od úsvitu dějin dobře známo, ale pokaždé znovu zahaleno tajemstvím. Když však bylo znovu odhaleno a vysloveno s patřičným důrazem a ve vší surovosti, omráčilo nás a zanechalo otupené žalem.¹⁷

Dějiny jsou zde viděny jako příběh rodiny, který začíná tam, kam až je s to dohlédnout její paměť. A tato paměť je předmětem archeologického bádání

¹⁶ CDH, s. 121.

¹⁷ Tamtéž, s. 9.

vypravěče, který pátrá v minulosti ve snaze poskládat příběh, který by mu mohl osvětlit jeho vlastní původ. A je nasnadě, že jeho vlastní paměť i vyprávění ostatních členů rodiny jsou naprosto nedostačujícím pramenem poznatků pro takový záměr, protože tato paměť je zatemněna a roztříštěné vzpomínky uvrženy do pozadí brutálním odchodem otce Josepha. Vzniká tedy potřeba utíkat se k pramennému studiu, přesněji řečeno k archiváliím, jimiž bude možno zaplnit prázdná místa a doplnit nepochopitelné zvraty v příběhu.

Archivář a historik — Alphonse

Z tohoto pohledu se jeví jako zcela zásadní rozhodnutí dědečka z matčiny strany Alphonse udělat pořádek na půdě. Předměty, dopisy, pohledy a fotografie, které zde našel a které fungují jako hlavní zdroj informací v příběhu, jenž sahá až do doby první světové války, byly jeho rukama přeorganizovány tak, že z nich vznikl jiný příběh a s ním i jiné dějiny. Tak jej staví do role historika vytvářejícího dějiny na základě pramenů, které se mu dostaly do rukou a jejichž třídění a výklad je plně v jeho moci.

Na policích, kam byly po léta ukládány drahocenné civilizační odpadky, a to tak, že z nich vznikl stratigrafický soupis po sobě jsoucích generací a jejich základních představ o přežití, dědeček pomíchal čas, zamíchal karty našeho rodinného Pinceventu¹⁸ tím, jak pozměnil náhled na tuto skrumáž. V tomto novém rozdělení karet zmizely všechny naše záchytné body. Ze stejných prvků složil jiný obraz, jiné dějiny.¹⁹

Subjektivní pohled zde má přednost před vědeckým, natož oficiálním výkladem dějin. Navíc organizační princip pro skládání takového pohledu na rodinný příběh se vzdaluje vědeckým kritériím, jakkoli pojem řádu zde má určité opodstatnění. Rouaudovy dějiny chtějí být pojímány narativně, a polemizují tak s myšlenkou obecné historie lidstva. Navíc způsob, jakým Alphonse poskládal sérii fotografických portrétů členů rodiny jeho právě zesnulého zete, dokládá, že tento archeolog a historik měl určitou představu o tom, jak se má pracovat s historickými prameny a jakou tvář svou interpretací vtiskne novému příběhu:

Dědeček tak exhumoval sérii fotografických portrétů, které vyrovnal do řady naproti křeslu Voltaire se zlomeným opěradlem, kde sedával (o čemž svědčil popelník plný špačků u jeho nohy). Neroztřídil je podle

¹⁸ Pincevent je jedním z nejvýznamnějších archeologických nalezišť západní Evropy pro období magdalénienu, jež bylo odhaleno, z našeho pohledu zcela symptomatically, v roce 1964, tedy ve stejném roce, kdy Alphonse Burgaud „zamíchal“ oněmi pomyslnými kartami rodiny Rouaudů.

¹⁹ CDH, s. 138–139.

genealogického principu, ale seskupil je podle podobnosti, podle morfologické příbuznosti, jako by se pokoušel touto reinkarnační teorií nalézt důkaz o tom, kudy šel život, a touto červenou nití podobností pochytit recept na nesmrtelnost.²⁰

Vykladač moderních dějin

Tím, jak se dostávají na povrch současnosti tyto historické materiály, svědčící mimo jiné o dramatických momentech rodinné minulosti, jež mají přirozeně i určitou platnost na úrovni kolektivní, a také zejména díky způsobu, jakým je s těmito materiály nakládáno, se rýsuje představa o úkolech historika v postmoderní situaci. Na jedné straně se totiž vytrácí jeho poslání tvůrce oficiálních dějin a pohledu na zásadní události národní historie a na straně druhé vzniká nejen potřeba nabízet nový pohled na to, co už bylo oficiálními dějinami stráveno a na co se už ustálil názor, ale především potřeba přinášet nové argumenty umožňující jiný náhled na epochy, o nichž jsme nabyli dojmu, že víme vše. A tak se archeolog a historik jdoucí nejspíš ve slépějích školy Annales pokouší přinášet nová svědectví i nové důkazy o tom, že jsou stále momenty, o nichž nevíme navzdory zavedeným interpretacím zhola nic. Alphonse Burgaud, kterého můžeme označit za historika amatéra, nejenže svým uspořádáním archiválií umožnil zcela nový pohled na minulost, ale také vynesl na světlo světa stránky historie, které už byly buď zapomenuty, anebo úmyslně ukryty tak, aby je už nikdy nikdo neodhalil: „Neboť tento zvrát vynesl na povrch nejen to, co bylo předem zahrabáno do země, ale také to, co ještě nikdy světlo světa nespátřilo.“²¹ S tím, co bylo doslova vyhrabáno ze země, také vychází na povrch detaily událostí, které hluboce poznamenaly život celé Rouaudovy rodiny. Alphonse Burgaud shromáždil do krabice od bot to nejdůležitější, co našel a co za předpokladu, že bude náležitě poskládáno dohromady, poukáže na některé významné aspekty minulosti rodiny jeho právě zesnulého zetě: „Zlato v ní [v oné krabici od bot] sice nebylo, ale aspoň nám přinesla důkaz, že máme slavné předky.“²² Krabice totiž obsahovala fotografie, pohlednice, dopisy, brož, medailon a dva sešity. Všechny tyto dokumenty se týkaly rodičů vypravěčova otce Josepha — Pierra a Aliny. Hlavní objev ovšem přinesl nápis na zadní straně zbožného obrázku, kde byla modlitba se silně vlasteneckým nádechem:

Hovořilo se v ní o Velké vlastenecké válce, v níž si Bůh jednoznačně vybral svůj tábor — starší dceru církve. S takovou oporou nebylo pochyb

²⁰ Tamtéž, s. 139–140.

²¹ Tamtéž, s. 139.

²² Tamtéž, s. 140.

o tom, jak konflikt dopadne. Joseph, ten Mariin milovaný bratr, by z toho měl určitě radost, avšak rukou vepsaná poznámka jasně říkála, že zemřel v Tours na následky zranění 26. května 1916.²³

V poslední kapitole *Polí cti* se dovídáme, že hlavním hybatelem Alphonsovy snahy rozkrýt tajemství Rouaudovy rodinné historie byla touha po poznání, touha podat důkazy o propojení mezi rodinným prokletím v podobě řádící smrti a kolektivními dějinami. V krabici se totiž mimo fotografií a dalších historických dokumentů nacházely dopisy z fronty, které posílal Josephův otec Pierre manželce Aline. Byl tam i deník z cesty do Commercy na počátku roku 1929 ve snaze najít v hromadném hrobě ostatky bratra Emila, který tu položil život během první světové války. Dopisy stejně jako deník jsou zpovědí lidí, které násilně rozdělila válka, aniž se jich na cokoli ptala. Jediné, čím se jim odvděčila, jsou jejich jména na pomnicích obětem války, jež mají vypovídat o jejich hrdinství i o jejich utrpení. Válka tu má ovšem ryze intimní rozměr jako instituce surově rozdělující to, co nemělo být nikdy rozděleno. Alphonse symbolickým pohybem otáčí fotografií zachycující Pierra na frontě, a propojuje tak nejen tyto dva válkou rozdělené životy, ale i individuální dějiny rodiny Rouaudových a kolektivní dějiny tvořené všemi, kdo vzešli z této války, již se započaly moderní dějiny dvacátého století:

Pierre se usmívá ze dna hrůzy, je to ta nejlepší zpráva, kterou o sobě podává. Adresáta tohoto štěstí si lze přečíst na druhé straně: „té, kterou tolik miluji“. A dědeček otáčí fotografií tam a zpět ve svých rukou, jako by se tímto rychlým pohybem chystal zachytit tajemný most, jenž spojuje rub a líc, tragické místo a něžný obrat, jako by v tloušťce zákopu spočívala tato směs lásky a smrti, o níž svědčí blízkost dat na žulovém náhrobku.²⁴

Smrt je tak základním motivem, který rovněž funguje jako organizační princip dávající celému cyklu určitou geometrii. Vše se, jak už bylo řečeno výše, točí okolo tří úmrtí: Josepha a Rémiho v roce 1916, Josephových rodičů v letech 1940–1941 a Josepha samotného v roce 1963. Na tuto základní motivickou kostru autor doslova navěšuje fragmenty portrétů velkých rodinných osobností,²⁵ které staví do protikladu k rozkladnému působení smrti. Smrt je přítomna ve všech Rouaudových románech autobiografického cyklu, i když v textech, které vznikly po románu *O význačných mužích*, páteř a pojítka mezi romány vytváří především předčasná a nečekaná Josephova smrt. V roli rodinného archiváře — neboť skrze postavu archiváře Alphonse Burgauda

²³ Tamtéž, s. 141.

²⁴ Tamtéž, s. 187.

²⁵ Srov. titul druhého románu *Des hommes illustres* (O význačných mužích). Tento titul odkazuje ke knize Gaia Suetonia Tranquilla *De viris illustribus*, která je sbírkou životopisů významných řeckých a římských učenců, literátů a politiků.

promlouvá sám autor — se Rouaud snaží uchovat paměť, zachytit „informace“, než je opět pohltí tok času a jeho neodmyslitelný společník zapomnění. Z tohoto hlediska není bez zajímavosti sám fakt, že autor, podobně jako jeho postavy, přejmenoval i místa děje, čímž se ze skutečného Campbonu stal literární Random. V angličtině toto slovo označuje nejen něco nahodilého, tedy něco, co nejspíš vzniklo náhodou, ale v jazyce informatiky se tímto termínem (*random access memory*) označuje operační paměť počítače, to znamená místo, kam se ukládají bezprostředně používaná data, jež se bez uložení na pevný disk ztratí v momentě, kdy počítač vypneme. Tato výmluvná metafora, na niž upozorňuje Sylvie Ducasová,²⁶ umožňuje pochopit autorův záměr. Ten se snaží nejen zachovat v paměti minulé, tedy to, co by si jinak protagonisté s sebou odnesli na věčnost, ale především alespoň oprášit a nechat promluvit to, co už jednou čas zanesl prachem, popřípadě málem nechal zaniknout, jako tomu bylo v případě rodinných archiválií na půdě. V tom tkví rozdíl mezi Proustovým a Rouaudovým hledáním ztraceného času. Zatímco Jean Rouaud je především archivář a archeolog (o archeologii bude řeč v následující kapitole věnované otci Josephovi), který nechává promlouvat minulost prostřednictvím dokumentů a předmětů, Marcel Proust hledá ztracený čas výhradně vyvoláváním vlastních vzpomínek a jejich rozvíjením. Ovšem účelem není pouze zaznamenávání toho, co bylo nebo by mohlo být pohlceno zapomněním, neboť tak by se z románu stalo pouhé muzeum nebo archiv. Tyto výpovědi o minulosti jsou intenzivně interpretovány, případně dávány do souvislostí, a ty je staví do nového světla. Stejně tak nejsou Rouaudovy romány ani kapitulací před smrtí, ač smrt má tu moc, že vše dříve nebo později pohltí. Psaní je u Rouauda příležitostí, jak prostřednictvím paralelismu mezi rodinnou a kolektivní historií poukázat na jiné, méně slavné stránky moderní doby, neboť kromě určitého technického pokroku a zdokonalení sociálního zaopatření lidí přinesla také celou řadu barbarství.

Historik antimodernista

Svým životním postojem zosobňuje Alphonse Burgaud kritický pohled na vše, co je spojováno s modernitou. Jeho lhostejnost vůči toku času a zjevné mlčení o životní tragédii dcery z něj dělají postavu, která dobu vnímá z nadhledu. Ve chvíli, kdy mu vypovědělo službu jeho vlastní srdce, si všichni, včetně vypravěče, kladou otázku, jak se tak netečnému člověku mohlo přihodit něco podobného: „Anebo ho nedávné události poznamenaly víc, než na sobě nechal znát.“²⁷ Ostatně i jeho zevnějšek zjevně upozorňuje, že by tu mohlo jít o postavu s buddhistickými sklony:

²⁶ Sylvie Ducas: *Jean Rouaud — Les Champs d'honneur. Pour vos cadeaux*. Paris: Hatier, 2006, s. 51.

²⁷ CDH, s. 9.

Starý, mlčenlivý, odměřený a jakoby nepřítomný muž. A tento nezáměr propojený s vrcholem vytříbenosti v oblékání a způsobech mu dávaly cosi čínského.²⁸ Jeho vzhled jakbysmet: šikmo proříznutá očka, pozvednuté obočí jako vrcholky střech od pagod a nažloutlá pleť, za niž vděčil ani ne tak asijským předkům (anebo velice vzdáleným, díky souhře okolností z dob nájezdů — takový genetický výron) jako nadměrnému kouření cigaret naprosto neznámé značky, které jsme viděli kouřit jen jeho [...].²⁹

Navíc vedle těchto vnějších znaků je Alphonse Burgaud vylíčen jako člověk, který v souladu se svými zásadami a postoji je v mnohém ovlivněn východní moudrostí. V tomto ohledu je rovněž značně výmluvné jeho zacházení se staříčkým Citroënem 2CV, který pro svůj nevábny vzhled a ryze účelové technické řešení byl vždy vnímán jako ostuda vrcholu technického pokroku. Automobil byl totiž koncipován za druhé světové války a měl usnadnit technickou modernizaci francouzského venkova. Mnozí tak označení 2CV, tedy dva koně, vnímali nejen jako označení minimálního výkonu rozhodného pro placení daně a pojištění, ale také jako pomyslné dva koně, za něž malý francouzský sedlák tento vůz vyměnil. Ovšem skromnost, až rudimentárnost této značky a z ní vyplývající nenákladnost a relativní spolehlivost šla na úkor bezpečnosti a estetiky. V rukou Alphonse Burgauda, povoláním krejčího, se z Citroënu záměrně stává ještě větší popření moderního bezpečného a dokonalého automobilu: „Ke konci se s ním odvážil už jen málokdo.“³⁰ Děd totiž nedbal žádných upozornění a varování a při řízení měla vždy přednost cigareta, již připaloval rovnou od oharku té předchozí.

Není tedy divu, že věci tohoto světa, natolik nicotné, neměly v jeho očích žádnou váhu a jeho myšlenky se točily okolo podstaty bytí. Ve svém mlčenlivém nahlížení na svět skrz mrak cigaretového dýmu a ve svém rozjímání o přednostech a neštěstích moderní civilizace, které se se vši silou bránil, nebyl dalek buddhistickým mnichům alespoň částečně uchráněným před touto civilizací. Ostatně i v tom měl velkého společníka z řádové církve. Bratr Eustach jen potvrdil, když se dozvěděl, že i jeho velký přítel Alphonse Burgaud se odebral na onen svět, že jeho zájmy byly výlučně duchovního charakteru: „Hodně přemýšlel o ‚tom všem‘ a malý mnich vyhýbavým gestem směrem k nebesům zahrnul ještě kapli, stromy, mraky a vodní nádrž.“³¹ Pouze jeho víra v možnost měnit svět k lepšímu, jak se jeho příbuzní později dozvěděli z úst plačícího mnicha, z něj činila typicky

²⁸ Rozuměj „vyumělkovaného“.

²⁹ CDH, s. 9–10.

³⁰ Tamtéž, s. 10.

³¹ Tamtéž, s. 42.

moderního člověka, kterého ještě neopustila chuť usilovat o lepší zítřky: „Svět a jeho neštěstí byly oblíbeným námětem jejich hovorů. Jakmile stanovili diagnózu, pokoušeli se zkombinovat řešení v zájmu lepší budoucnosti.“³² Ostatně ani sám bratr Eustach si i přes závažnost situace neodpustil kritickou poznámku o Alphonsově zvědavém, otevřeném, ale někdy „bezpochyby snad až příliš karteziánském duchu“.³³ Tento ryze moderní rozměr své osobnosti se však Alphonse pokoušel kompenzovat snahou o co největší pozornost vůči druhým, přesněji řečeno těm, kteří byli o svůj podíl na bohatství tohoto světa připraveni. Nepochybně ve snaze upozornit na hluchá místa v systému sociálního státu, stejně tak jako na individualizující a konzumentské tendence, jimiž současná sociologie definuje moderní společnost, se Alphonse Burgaud zaobírá myšlenkami, jak zlepšit životní podmínky chudých. Spolu s bratrem Eustachem se dokonce pokusil formulovat své myšlenky v podobě projektu „charitních doprovodných vozů“³⁴ a svůj projekt neváhal postoupit prezidentu republiky. Myšlenka spočívala v tom, že podobně jako při závodu Tour de France, odkud byla nejspíš tato metafora vypůjčena, by tyto vozy jezdily po venkově a pomáhaly lidem v nouzi, popřípadě je přímo sbíraly.

Tento nepochybně velice odvážný a svébytný plán, podobně jako celá řada jeho dalších projektů, dělá z tajemné, až asketické postavy praotce Burgauda model zajímavého přístupu k modernímu světu. Propojuje kontemplativní a kriticky rezervovaný postoj vůči současnosti se snahou porozumět minulosti a dát jí určitý výraz a význam. Již v prvním díle autobiografického románového cyklu tak Jean Rouaud pomocí této postavy ukazuje, kolik toho mohou říci zdánlivě málomluvní a uzavření lidé. Vypravěč je v *Polích cti* upozaděn, aby nechal promlouvat postavy, jež v reálném životě nepoužívaly slov k tomu, aby vyjádřily poselství, jež zosobňovaly. Autorský vypravěč vše sleduje kdesi v povzdálí a autorovo „já“ vyklízí prostor, aby mohly promlouvat samy emblematické figury ztělesňující určitý poměr ke skutečnosti. Skrze Alphonse Burgauda uvádí Jean Rouaud ve skutek takzvanou „reinkarnační teorii“,³⁵ jejímž autorem byl v případě rodinných předků ze strany Rouaudových sám Alphonse Burgaud. Tím, jak sepsal a vyložil dějiny některých členů Rouaudova klanu, dal také základ novému způsobu chápání literární postavy, která je u Rouauda namnoze koncipována jako literární převtělení či oživení skutečné osoby. Alphonse Burgauda tak lze chápat nejen jako autora této teorie, ale zároveň i jako první příklad její literární realizace. Jako první v Rouaudově románovém cyklu funguje nejen jako nositel paměti, ale i jako její pořadatel a interpret.

32 Tamtéž.

33 Tamtéž.

34 Tamtéž, s. 43.

35 Tamtéž, s. 140.

Vypravěčův otec je druhou významnou postavou, která svým způsobem tvoří dějiny rodu a zosobňuje některé zásadní momenty moderní doby. Román *Pole cti* končí scénou, kdy se Alphonse Burgaud na svátek Všech svatých roku 1940 vydává na hřbitov v Randomu doprovodit svoji dceru Marthu, jejíž první dítě nepřežilo první roky svého života. U jednoho z hrobů spatří muže, jak v doprovodu dvacetiletého mladíka pláče nad hrobem. Jde o Pierra Rouauda oplakávajícího svou ženu Aline, jejíž život hluboce poznamenaly porody, během nichž přivedla na svět mrtvé děti. Rok nato pláče u stejného hrobu už jen mladý muž s brýlemi, ten, který ještě předchozího roku doprovázel svého otce. Tímto tragickým výjevem končí první román cyklu a zároveň se touto scénou cyklus otevírá, neboť ústřední postavou, z jejíhož úmrtí bude vše vycházet a zároveň se k ní budou stáčet veškeré výklady příběhu Rouaudovy rodiny, je právě onen mladý muž, který ztratil všechny své blízké na prahu druhé světové války. Joseph Rouaud je tedy jedním z oněch „význačných mužů“, k němuž je neustále odkazováno a jehož odchod jako by stál za vším. Jde o velice zajímavou postavu, neboť ve své nepřítomnosti je v podstatě všudypřítomná. Otec totiž není „reinkarnovanou“ postavou na základě autorových vzpomínek či archiválií, tak jako je tomu v případě všech ostatních postav. Otec, a snad právě proto, že jde o autora otce, neboť vztah otce a syna se ještě nestihl řádně vytvořit, je vždy popisován jen jako výslednice vzpomínek ostatních postav. Stejně tak je postava otce hybatelkou všech ostatních dějů, včetně úmrtí dvou ústředních postav *Polí cti* — Alphonse Burgauda a tety Marie. V jejich myslích, o Josephově manželce a vypravěčově matce Anne ani nemluvě, právě otec způsobil významný a nezvratný posun. Teta Marie je otřesena ve své víře v Boží spravedlnost „oním rozhodným neúspěchem, který dost možná naznačoval, že doba zázraků je nenávratně pryč“. Její modlitby nebyly vyslyšeny, avšak „vinila z toho pouze sama sebe“.³⁶ Alphonse Burgaud je naproti tomu natolik otřesen a „smrt mladého člověka, kterého měl rád, ho trýznila, stále se k ní vracel“,³⁷ a to do té míry, až jej samotného smrt překvapila ve chvíli, kdy na to byl nejméně připraven.

Joseph tak má zvláštní status mezi Rouaudovými postavami. Jeho nepřítomnost je hlavním jednotícím principem všech textů tohoto autobiografického cyklu, neboť vše je popisováno a hodnoceno z pohledu jeho předčasné a nečekané smrti. Podobně jako většina lidí jeho generace vzešel Joseph Rouaud z obou masových válečných konfliktů moderních dějin. První světová válka jej poznamenala prostřednictvím rodičů a jejich sourozenců. Ve chvíli, kdy se z tohoto traumatického zážitku celá rodina alespoň částečně

³⁶ Tamtéž, s. 73–74.

³⁷ Tamtéž, s. 42.

vzpamatovala, přichází druhý zásah z vyšších míst v podobě druhé světové války. Pro Josepha je to zážitek prožívaný mnohem intenzivněji, neboť nedlouho poté, co pochoval oba své rodiče, přichází povinnost nastoupit do totálního pracovního nasazení. Toto nedobrovolné vtažení do války přiměje Josepha, aby se této povinnosti ze všech sil vyhýbal a skrýval se po celou dobu války. Tím bylo navždy pohřbeno mládí lidí, kteří se provinili tím, že se narodili po první krvavé řeži a ve chvíli, kdy začínal její ještě krvavější „remake“, jim bylo právě dvacet.

V postavě Josepha se tak symbolicky pojí dvě různé tváře modernity. Z Josephovy perspektivy se nejspíš ještě nejedná o kritický náhled na válečné konflikty, které poznamenaly jeho život a jejichž příčiny v jeho době nikdo neinterpretovat jako zradu moderního projektu, tak jak to učiní o třicet let později Jean-François Lyotard. Joseph takovým pohledem na modernitu poznamenán téměř vůbec nebyl, vždyť jeho život řídilo jedno z moderních legitimizačních vyprávění o pokroku a emancipaci lidstva. Josepha lze v podstatě označit za moderního člověka, který se snaží jednou provždy skoncovat se starým světem topícím se ve tmě a nevěděni. Tento postoj ovšem není bez výhrad. I Joseph si postupně začíná uvědomovat meze moderní doby a pokouší se vzepřít jejímu mnohdy ničivému postupu vpřed.

Niterným vztahem ke svému rodnému kraji a celé Bretani se Joseph postupně jeví jako modernizátor i archeolog celého regionu. V jeho myslí dochází k zajímavému prolínání jeho dvou různých postojů: na jedné straně jsou jeho činy vedeny snahou zavádět pokrok v kraji, kde zemědělství představuje hlavní zdroj obživy většiny lidí a kde většina populace nejenže není zvyklá používat výdobytky moderního technického pokroku, ale navíc se jim mnohde i sama brání. A na druhé straně se pokouší zachránit před neúprosným postupem modernizace venkova alespoň to málo, co sám pojme a odnese na zahradu za svým domem. Tyto fragmenty starého světa se snaží povýšit na muzeální artefakty dokládající původní ráz kraje.

Je třeba být naprosto moderní

Kontrast mezi Francií, kolébkou modernity, a Bretaní, symbolizující staromilské a zaostalé praktiky, je v Rouaudových románech všudypřítomným jevem. Z autorova rodného kraje se tak stává jakýsi skanzen jen stěží odolávající postupu modernizace. Joseph se snaží od starého světa, který je brzdou pokroku, oddělit za každou cenu a jeho víra v moderní civilizaci je v prvních chvílích po válce naprosto neotřesitelná. Příkladem budiž moment, kdy je zcela šťasten, protože se jeho první dítě nerodí doma, jak velí zvyk, ale v porodnici, čímž se v jeho představách vytěsni jakýkoli prostor pro souhru náhody a osudu. Moderní medicína zmůže vše, alespoň se tak tváří, a nemá smysl vydávat život potomka všanc jen proto, že krajová zvyklost nedůvěřuje

pokroku: „Pokračování se tedy jeví nadmíru dobře. Ostatně aby nebylo nutno lámat osud přes koleno, toto dítě, které ohlásilo svůj příchod za několik měsíců, přijde na svět v porodnici, a nikoli doma, jak velí zvyklost v těchto hrdinských časech a těchto zapadlých krajích.“³⁸ Víra v pokrok vedená odmítáním veškerého tmářství a touha po světle moderního velkoměsta má u Josepha zcela baudelairovsko-verhaerenovský rozměr. Není se tedy co divit, jestliže je schopen kvůli porodu svého prvního potomka vláčet jeho matku Annick až do čtyřicet kilometrů vzdáleného Nantes: „Pro něj jsou světla města, což je to nejlepší, co lze dostat, vrcholem ochrany proti nemocem i pokroku. V kterémžto ohledu civilizované Nantes nabízí veškeré záruky, jakkoli vzdálenost není nijak pohodlná.“³⁹ Město se v Josephových očích stává symbolem blahobytu, neboť je zde vymýceno vše, co sužuje člověka za jeho branami. Jeho obdiv k městu jakožto symbolu moderního světa je dokonce tak veliký, že se rozhodne si je alespoň částečně vytvořit na místě, kde žije se svou rodinou, když už jí nemůže dopřát blahobyt moderního velkoměsta:

Dlouhodobé plány, to byl náš otec. To on se rozhodl zvětšit obchod, propojit sklepy a udělat z nich suterén, což mohlo v malém městě na venkově na počátku šedesátých let vypadat podivně. Jeho však pramálo trápí zastavování času. On si chce naopak pospíšit a jít se podívat ještě dál dopředu, jestli by to pro něj nebylo zajímavější, jestli by tam jeho zásluhy nedoznaly většího uznání. [...] Ve jménu jakého zřeknutí by se měl spokojit s tímto omezeným světem? Prchá tedy, projíždí Bretaň křížem krážem a v dusném vlhku vlastního auta zasmraděného kouřem z gitanek vymýšlí své velké plány s domem, zahradou, obchodem. Neměl nárok na světlo města? Coby znalec „Hrbáče“ a jeho věrného hesla nechal město přijít k sobě. Dvě podlaží udělají z jeho krámků velký obchod.⁴⁰

Joseph v Rouaudových románech bretaňského cyklu ztělesňuje ideově pozadí transformace starého světa. Prostředí plné víry v pokrok, hojně živě ideologickým diskurzem období poválečné obnovy a nově se rodícího bipolarizovaného světa těsně před nástupem degaullovské staronové morálky, se podepsalo na této postavě mnohem více než na kterékoli jiné z rouaudovských postav. Joseph, který vzešel z chudého prostředí drsného bretaňského venkova a své rodiče pochoval ještě dříve, než si stihl užít věku dospívání, byl doslova vržen do nové role plné zodpovědnosti a přirozeně si nemohl dovolit ponechat další vývoj náhodě. Poválečný étos moderní doby slibující nový a snad i spravedlivější svět byl jedinou nadějí, jak se zbavit

38 PVC, s. 71.

39 Tamtéž.

40 Tamtéž, s. 151–152.

směsi zaostalosti a nepřízně osudu, které se podepsaly na Josephově dosa-
vadním životě. Moderní ideologie nabízela vcelku přijatelný recept, jak se
zbavit starého světa zosobněného měšťáckou třetí republikou, která podle
všeho mohla za vše zlé a zejména za druhou světovou válku. Jean Rouaud
ovšem vůči étosu moderní doby zaujal určitý odstup a shrne jej následně:

Tato touha, která se ho zmocňuje, aby svět předělal k obrazu svému, svět
přetvořený do posledního dílu díky mocné technologii a poznatkům
vědy, svět sestavený jako pěkný mechanismus, metodicky uspořádaný,
svět, který lidstvu nebude zhora nic dlužen a kde už člověk nebude vydán
napospas utiskujícím nepředvídatelnostem počasí ani doby, kde se člo-
věk bude vyvíjet ve společnosti oproštěné od lidí. Jak rád předjímám: ten-
to podivný postoj — být na světě a popírat jej — věští nelehký zítřek.⁴¹

Při takovém vidění vývoje moderního světa tedy není divu, že i moderní
dobou opojený Joseph začne jednoho dne pochybovat o smysluplnosti veš-
kerého snažení a potažmo i pokroku. A bude již pochopitelně pozdě. Ale
nepředbíhejme událostem.

Joseph se zcela logicky upíná k rétorice nové doby, která jeho rodný de-
partement Loire-Inférieure změnila scelováním pozemků a stavbou moder-
ních silnic a železnic v moderní departement Loire-Atlantique. Nové ozna-
čení pro tentýž departement, který vznikl v roce 1790 rozdělením Bretaňské
provincie, v metaforické rovině také ukazuje, kam všude se promítla touha
po skoncování se starými časy. Zamyslíme-li se nad významem adjektiva
„inférieur“, je zcela zřejmé, že jeho další významy jako „spodní“, „podřadný“,
či dokonce „vývojově nižší“ mohly být vzhledem ke své záporné konotaci
ve vztahu k modernímu étosu vnímány jako symbolická překážka v rozletu,
a podvědomě tak bránit příchodu nového, vyššího a vyspělejšího světa. Ne-
jde přirozeně o oficiální zdůvodnění změny názvu roku 1957, které ovšem
také zmiňuje pejorativní odstín slova, ale zvážíme-li Josephův symbolický
postoj k vývoji jeho rodného kraje, je zřejmé, že věci se nejspíš měly právě
takto. Ostatně popis proměny starého světa v nový v knize *O význačných mu-
žích*, která je Josephovým portrétem, ukazuje, jak tento moderní muž a s ním
i jeho generační vrstevníci na věci nejspíš nahlíželi. Se zřejmým odstupem tu
vypravěč při popisu rozorávání mezí a scelování polí dělí dějiny kraje na časy
„před“ a „po“ velké změně, jako kdyby příchod moderního zemědělství byl
onou velkou událostí, která vynulovala pomyslné dějinné hodiny:

Neboť v Bretani existuje určité před a po. Před: hlavolam pro odborní-
ky na katastr — miniaturní parcely, které početné potomstvo neustále

kouskovalo, až dědicům zbyl jen prostor na to, aby na pozemek vkročili, a právo na emigraci. Po: po scelování, když se tváří v tvář chabým výsledkům bretaňského zemědělství na nejvyšších místech vymyslelo, že se celý kraj zmodernizuje.⁴²

Byl tedy opatřen a náležitě rozšířen metanarativní příběh o tom, jak od nyníška bude vše snazší, neboť namísto rozkouskovaných pozemčků rozházených po celém kraji bude mít každý odpovídající kus země v bezprostředním okolí svého statku, pročež bude možno na veškeré práce dohlížet z okna. Takřka zázračná vize budoucnosti však narazila na odpor místních, neboť ti se nespokojili s chabou náhražkou, byť dvojnásobných rozměrů. Každý kus země má pro jedince jinou hodnotu, o paměti ani nemluvě. Moderní doba narazila na to, co se utvářelo po staletí: „Jak dát dohromady to, co je rozptýleno: pole, domy, zvířata? Jak rozptýlit to, co je od nepaměti pohromadě: generace, paměti?“⁴³ Nezbylo tedy než násilně zpupného Bretonce donutit, aby ustoupil: „Buldozery se daly do práce, aniž vyčkaly, jak dopadnou rozeprže.“⁴⁴ Vše samozřejmě patřičně ošetřeno zaklínadlem omílajícím úlohu rozumu, který již od dob osvícenství představoval jediný účinný lék na veškeré společenské neduhy a nepořádky. Ve jménu rozumu je tedy praktikována „politika spálené země“⁴⁵ a snaha vykořenit vše, co zavánělo obskurantismem a zpátečnictvím. Ve svém horlivém úsilí o vymýcení všeho, co fungovalo po staletí a dědilo se z generace na generaci, vymýtil oficiální politický diskurz ze světa celou venkovskou civilizaci, alespoň na úrovni lexika: „Všele přivítán, spasitel z ministerstva, které jednohlasně drtilo celou oblast, řekl: jste zemědělci.“⁴⁶ A v Josephových očích tento vývoj nebyl ničím jiným než logickým důsledkem postupujícího pokroku. Koneckonců v nemilosrdném postupu buldozerů, nad nímž se i jemu občas tajil dech, nalezl i něco pozitivního, čímž byla zaplašena veškerá latentní pochybnost o jednoznačnosti pozitivního dopadu modernizace. Avšak vypravěč, jež lze do značné míry vnímat jako alter ego autora, a tedy i Josephova syna, při evokaci tohoto sekundárního blahodárného účinku modernizace dává jasně najevo svůj odstup, čímž na celý proces vrhá opět stín pochybnosti. Buldozery totiž během rozorávání mezí a úprav terénu pro nové cesty odkryly nezměrné množství kamenů, z nichž se mnohé hodily pro realizaci Josephových velkolepých plánů v zahradě: „Mohli jsme v tom shledávat i vlastní prospěch. [...] Tak jsme jedné neděle mezi odpadem vymeteným z ‚finis terrae‘ nalezli i svou nejlepší

42 DHI, s. 42.

43 Tamtéž, s. 43.

44 Tamtéž, s. 44.

45 Tamtéž, s. 47.

46 Tamtéž, s. 56.

sklizeň.“⁴⁷ Moderní muž dokáže nad nevybíravým postupem modernizace přimhouřit oko, obzvláště je-li to pro blaho budoucího pokolení.

Pokrok coby nové heslo doby je synonymem blahobytu, úspěchu a nového, lepšího a snad i spravedlivějšího světa. Joseph proto logicky nechce zůstat pozadu. Neobával se ničeho víc než nařčení ze zpátečnictví. Proto cítil potřebu začít znovu a od začátku, dát ručičky pomyslných historických hodin zpět na nulu, byť se jednalo pouze o rodinný obchod s porcelánem a domácími potřebami:

[...] červená vystouplá písmena oznamují Nádobí a dárkové zboží, náš starý obchod je po této omlazovací kůře k nepoznání. Díky tomuto vývěsnímu štítu už nás nemůže nikdo podezřívát ze zaostalosti. Skočili jsme rovnýma nohama do modernity. Byli jsme vymrštěni na špici pokroku.⁴⁸

Vypravěčův ironický odstup od Josephova vidění světa jasně naznačuje, jak se budou věci dále vyvíjet.

Je lehké být moderní: stačí si pořídit automobil

Joseph-modernizátor se plně ukáže při výletu do Paříže, kde je nadšen elektrickým plánem metra, jenž automaticky vyhledává spojení z jednoho bodu do druhého:

Člověk nemusel být velký kouzelník, aby uhodl, že pomýšlel na možnost podobným způsobem elektrifikovat svoji mapu Bretaně. Místo drobných špendlíků s barevnými hlavičkami a látaací příze jako Ariadniny nitě by jeho týdenní plán osvětlovala spousta malých žároviček jako vánoční girlanda.⁴⁹

Snahu uvolnit cestu pokroku tak lze vypozařovat takřka na každém Josephově kroku. Snad nejvýmluvnější jsou z tohoto pohledu všechny automobily, typické atributy moderní doby, které si Joseph za svůj relativně krátký život stihl dopřát: „Neboť Joseph a auta, to byla stará historie.“⁵⁰ Jestliže však Josephovy automobily byly víceméně vždy považovány za vrchol moderní techniky, je to také částečně proto, že Joseph, který si na nich zakládal, byl moderní člověk, a tento atribut moderní doby je s ním tedy jaksi vnitřně spjatý. Pomineme-li méně úspěšné modely jako Renault Javaquatre,

⁴⁷ Tamtéž.

⁴⁸ PVC, s. 153.

⁴⁹ DHI, s. 97.

⁵⁰ SSC, s. 111.

Peugeot 203 či Panhard Dyna, Joseph Rouaud byl majitelem těch technicky nejpokrokovějších modelů své doby: Citroën ID 19 a Peugeot 403. Jestliže mytický charakter prvního z nich Roland Barthes v *Mythologies* (Mytologie, 1957, č. 2004, 2001) vystihl slovy, že jde o moderní „dosti přesný ekvivalent gotických katedrál“, poněvadž tímto výtvořem doby si celý národ osvojuje „dokonale magický předmět“;⁵¹ z technického hlediska méně revoluční, zato mnohem trvalejší Peugeot 403 si u Rouauda se svým konkurentem v ničem nezádá:

Vidět cestovatelův nadšený výraz, když si sedne za volant a natočí motor před zraky svých přátel. A každý natahuje uši směrem ke kapotě a na paměť Dyny předstírá, že ničemu nerozumí. Cože? Tenhle skoro šepot stačí k tomu, aby poháněl auto?⁵²

Z tohoto pohledu je také zajímavý metonymický kontrast mezi oběma „význačnými“ muži, Josephem a Alphonsem. Jestliže první představuje zosobnění modernity a druhý její systematické popírání, pak jejich automobily jsou z tohoto pohledu obrazem jejich niterného postoje. Joseph se pyšní těmi nejmodernějšími a nejpokrokovějšími modely, zatímco Alphonse se pomocí svého ošklivého, systematicky zanedbávaného a z technického hlediska naprosto primitivního 2CV všemožně brání pokroku:

2CV je lebka typu primát: čelní sklo jako oční jamky, chladič jako nozdry, sluneční clony jako nadočnicová hledí, motor jako vystouplá čelist, střecha s lehce vystouplým temenem, nic nechybí, dokonce ani vystouplý Varolův most v místě kufu.⁵³

Vztah mezi automobilem a jeho řidičem není totiž vůbec náhodný. Vypravěč udává takřka paleoantropologický popis něčeho, co je symbolem moderní doby. Tím upozorňuje na kontrast mezi tímto symbolem a jeho niternou povahou, stejně jako je tomu v případě Alphonse a částečně i Josepha. Alphonse i Joseph jsou potomky moderní doby, ovšem zatímco Alphonse k ní zaujímá odmítavý vztah, Josephův postoj je ambivalentní. Alphonse je odpůrcem atributů moderního pokroku a všemožně se jim brání, Joseph je naproti tomu přijímá, dopřává si vymožeností, které mu usnadňují život. Nicméně i u něho lze vycítit jisté a nejasné pochybnosti v souvislosti s poválečným vývojem, zejména dojde-li na proměny tváře jeho rodného kraje. S jejich vozidly je tomu podobně. Vztah mezi Alphonsem Burgaudem a jeho 2CV má nádech

⁵¹ Roland Barthes: *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957, s. 150.

⁵² DHI, s. 79–80.

⁵³ CDH, s. 24.

archaičnosti s lehkým zpátečnickým podtónem, zatímco z Josepha, stejně jako z jeho aut, lze vycítit touhu po modernosti a opojení pokrokem.

Tak se stane, že automobily, které Joseph kdy osedlal, v Rouaudově fikčním světě fungují jako zhmotnění Josephova umu a důmyslnosti, stejně jako jsou obrazem jeho zdokonalování a zrání v moudrého muže. Bylo-li Josephovo první auto značky Renault Javaquatre popsáno jako rudimentární a spartánské, dodávka Peugeot 203 už na tom byla o poznání lépe, zejména po zdokonalení Josephovou rukou pro potřeby dlouhých obchodních cest po severní Francii a valonské Belgii, kde prodával didakticky zpracované obrázky s liturgickými výjevů po soukromých církevních školách. Již zmíněná Dyna od Panharda sice byla technologickým skvostem, její revoluční technické parametry i design ji ovšem znevýhodňovaly nejen po praktické stránce, ale i co do pohodlnosti. Autorovo hodnocení Josephova v pořadí třetího vozidla jasně naznačuje ironický odstup od této modernity, kde se formální aspekt zdá být důležitější než účelovost a kde přírodní materiály jasně ztrácejí před dokonalejší náhražkou v podobě umělé hmoty:

Uprostřed slavných třiceti let blahobytu, kdy obchody šly dobře a kdy bylo už zajištěno vše nezbytné, jsme si mohli dovolit řídit se estetičnem. A skutečně jsme se jím řídili. Díky svým plynulým a trochu měkkým liniím, oním soustavným zaoblováním rohů, díky své palubní desce z odlévané umělé hmoty barvy slonové kosti, se svítivě zelenými a červenými kontrolkami se Dyna podobala tranzistorovému rádiu na pláž.⁵⁴

Není se tedy co divit, jestliže ještě před koncem fáze záběhu se z automobilu začaly uvolňovat různé šrouby a pod ním objevovat olejové skvrny. Dyna nevydržela zatěžkávací zkoušky, kterým ji Joseph vystavoval a pro něž nebyla uzpůsobena. Zmohly ji kufry s porcelánem, archeologické nálezy a části megalitických útvarů, jež měl Joseph v plánu instalovat v zahradě za domem po přestavbě ve versailleském stylu: „Je však potřeba říct, že pod stav tlumičů se nepodepsaly jen těžké kufry. Jeho koníček na tom měl také značný podíl. Sbírat pozoruhodné kameny jej napadlo právě v této době.“⁵⁵ A tak poté, co se ultramoderní Dyna odebrala do starého železa, Joseph vsadil na prověřenou kvalitu — Peugeot 403. Tento vůz, který si Joseph podobně přizpůsobil k přepravě zboží a přírodních či archeologických skvostů, je v Rouaudových románech ztvárněn jako Josephovo *alter ego*. Nejenže s ním Joseph strávil víc času než s vlastní rodinou vzhledem k délce obchodních cest, které trvaly od pondělka do soboty, ale navíc lze pozorovat, jak majitel se svým vozem postupně srůstá a auto se stává jeho privátním prostorem:

⁵⁴ DHI, s. 53.

⁵⁵ Tamtéž, s. 54.

Krabička s gitankami si už přirozeně našla své místo v palubní desce před volantem. [...] Pro jistotu přišroubuje na palubní desku těžkou bronzovou medaili s dobrákem svatým Kryštofem, kterého s péčí vymontoval z Dyny ještě před tím, než odešla do šrotu. Což u tohoto muže trochu zarazí. Nebe je věcí ženských. Udělal to snad proto, aby se zalíbil zbožné tetičce Marii?⁵⁶

A tak tento moderní muž učinil jeden z nejzávažnějších ústupků ve svém celoživotním postoji připustiv, že nad technickým pokrokem může držet ochrannou ruku jakési nehmatatelné jsoucnou vyššího řádu, jež bylo před více než dvěma staletími odsouzeno jako hanebné, byť by se mohlo zdát, že je to jen z lásky k bližnímu. Je nasnadě, že pro svůj Peugeot je ochoten obětovat mnohé. Každopádně automobil se mu za jeho důvěru patřičně odvděčil, když mu věrně sloužil až do smrti: „Ať už je tomu jak chce, čtyřstátrojka je poctivé auto, které si nevymýšlí a na které se dá spolehnout. Jako on. Budou si rozumět.“⁵⁷

Automobily jsou, a to zejména v případě dvou ústředních mužských postav Rouaudových románů, dvojníky svých majitelů. Dokonce lze říci, že jsou zhmotněním Josephových a Alphonsových povahových rysů. Postoje obou mužů, kteří představují diametrálně odlišné chápání moderního světa, se v těchto neodmyslitelných attributech moderní doby příkladně odrážejí, čímž automobily povyšují na symboly dvou přístupů k modernitě. Jestliže Alphonsovův Citroën 2CV je faktickým popřením technického pokroku a naprostou negací typicky modernistické snahy o neustálou inovaci a zdokonalení, neboť hned zkraje byl sestromen jako náhražka zvířecí síly a po celých více než třicet let výroby (poslední vůz tohoto typu sjel z výrobní linky v roce 1981) nedoznal žádných zásadních změn co do technického charakteru ani designu, v případě Josephových automobilů je tomu naopak. Josephova auta jsou zhmotněním moderních ambic, a pokud technické parametry již pokulhávají za svojí dobou, jako u staršího Peugeotu 203, který byl Josephovým druhým autem, je to právě jeho moderní majitel, kdo se vlastníma rukama pokoušel vůz vylepšit a zajistit mu alespoň relativní technickou konkurenceschopnost.

U konce s dechem

I přes svůj zcela modernistický postoj není ani Joseph ve všech ohledech zcela nekritickým obdivovatelem moderního světa. Ať už byly Josephovy cesty po Bretani čistě obchodního rázu nebo rodinně poznávací, poskytl mu také prostor ke kritickému zamyšlení nad modernitou. Kontrast

⁵⁶ Tamtéž, s. 80–81.

⁵⁷ Tamtéž, s. 81.

mezi starým světem, který právě zaniká, a světem novým, moderním, jenž dusí ten starý, vyniká zejména při Josephově pozorování během toulek po Francii a zejména po její vzpurné a drsné dceři Bretani. Díky Josephovým cestám tak vyniká i jiný protiklad, který proti sobě staví Francii, dceru revoluce a bořitelku všech starých pověr a mýtů na straně jedné, a Bretaň, kolébku tradičních a starodávných rituálů na straně druhé. Je třeba ještě podotknout, že departement Loire-Inférieure je také krajem, kde se částečně zrodilo protirevoluční povstání Vendéeských a Šuanů, jež zdecimovala Konventem sestavená armáda po vleklých bojích v devadesátých letech osmnáctého století. Z tohoto kraje také pocházela většina francouzských členů hnutí papežských zuávů, kteří se pokoušeli zastavit Garibaldiho plány na ovládnutí papežského státu během sjednocování Itálie. V tomto tradičně refraktérském kraji, který se vždy stavěl na stanu starých pořádků, tedy krále a papeže, má katolická církev mnohem silnější slovo než kdekoli jinde ve Francii. Ostatně intenzita křesťanského morálního povědomí, které zde nejspíš řídí životní dráhy dodnes, nepochybně poznamenala i Josephovo zrání, a není se tedy co divit, že jej závan moderní doby a příslib uvolnění ze sevření křesťanské morálky nadchl víc, než by se v dnešní době zdálo únosné. Jean Rouaud připomíná v lehce nadneseném výkladu autorského vypravěče, v čem spočívala „couleur locale“, která nepochybně ovlivnila Josephovy moderní postoje:

A pak, co se týče projevů něžnosti, musíme si také připomenout, že se v Dolní Loire vyvíjíme. Je to kraj, kde jsou milostné praktiky přísně hlídány církví, a navíc — o čemž svědčí příběh doktora, jemuž hrozilo vyhoštění — v jedné z těchto protirevolučních bašt se strohou, zachmuřelou morálkou, která kvůli sebemenšímu poklesku, nečisté myšlence či nemístnému pohledu rozmisťuje svá vojska pod neustálou pohružkou pekelného trestu na doživotí [...].⁵⁸

Jean Rouaud vystavuje tento kraj, věhlasný svým zatvrzelým odmítáním nového, nemilosrdnému postupu modernizace, čemuž s jistou nostalgií přihlíží i Joseph, symbol šíření pokroku a výtobytků moderního světa. První pochybnosti na sebe nedají dlouho čekat. Ono první dítě, které se zcela v souladu s moderní dobou narodilo v porodnici, se nedožilo ani prvního měsíce života, protože z nedbalosti personálu se v nemocnici rozšířila tyfová infekce. Proto se další děti rodí doma na základě Josephova rozhodnutí. Ten se totiž začíná tvářit nedůvěřivě a klade si otázku, zda všechen ten pokrok neubližuje víc, než je zdrávo. Následky tohoto rozhodnutí jsou sice v očích vypravěče hodnoceny jako značně znevýhodňující, neboť „nebylo

jednoduché vysvětlovat těm, co vysvětlení nežádali, že tato volba, jakkoli se zdála anachronická, jen odkazovala ke krutě nezdařenému kousku modernity“,⁵⁹ z Josephova pohledu se však situace mění a on dochází k závěru, že frenetický běh za pokrokem a lepším světem má své hranice a že jednou skončí, tak jako se vyčerpá prvotní revoluční náboj. Poté, co byl díky Josephovým projektům celý klan Rouaudů „vymrštěn na špici pokroku“, začínají Josephovi docházet síly: „Jenže náš spěchající muž chce být všude dřív než ostatní, čímž se vyčerpává. Zašel příliš daleko. Postrkoval čas dopředu a času se mu teď přestane dostávat [...]“⁶⁰ Po Josephově smrti se všechny plány rozplynou a z ironického popisu tohoto rozpadu lze usuzovat, že ani Josephova velikost proti síle času nezmůže zholat nic. Modernistní elán vyprchá a Josephovy atributy budou střezeny jako předměty v mauzoleu, čímž se definitivně propadnou do prostoru muzejních kousků a archiválií, popřípadě poslouží k jiným, mnohem prozaičtějším účelům:

Čas se zastavuje, odmlčí se. Oba projekty budou pohřbeny i s ním. Kameny, které přivezl z Bretaně, se brzy ztratí ve vysoké trávě na konci zahrady a my je odhalili při každém postřiku herbicidem. Architektův náskres bude uložen do skříně s oblečením, jeho rýsovací prkno nám příležitostně poslouží při skládání puzzlů o více než třech stech částech.⁶¹

Tím v podstatě skončily veškeré moderní projekty v Rouaudově rodině. Ti, kteří přežili Josephovu smrt, se vždy projevovali jako konzervativní tradicionalisté a nedůvěřiví přihlížitelé. Tetička Marie, stejně jako Josephova manželka Annick i sám malý Jean, vypravěč celé ságy rodiny Rouaudů, nad Josephovými projekty jen shovívavě pokyvovali hlavou. V postavě Josepha se symbolicky završila jedna vývojová etapa moderních dějin, kterou lze nazvat vírou v moderní projekt. V Rouaudově románovém cyklu je tato etapa vymezena dvěma událostmi, které daly i vzaly život ústřední postavě. Ta je nejen obrazem vypravěčova otce, ale symbolicky i jednou velkou postavou kolektivních dějin moderní doby. Josepha Rouauda totiž nelze chápat jen jako otce vypravěče a ústřední bod rememorativního procesu, jehož hlavním jmenovatelem je smutek, ale také jako magnetický bod, k němuž směřují smutky celého společenství, potažmo celé Francie, která se rozpomíná nad svým někdy zbrklým, jindy příliš váhavým pochodem kupředu během uplynulého století. Svou přítomnou nepřítomností tak Joseph Rouaud zosobňuje jeden z hlavních rysů postmoderního údělu, a tím je právě pocit prázdnoty a vymizení, který za sebou zanechal dějiny dvacátého století. Tato prázdnota, o níž

⁵⁹ PVC, s. 102–103.

⁶⁰ Tamtéž, s. 153.

⁶¹ Tamtéž.

hovoří Gilles Lipovetsky⁶² a kterou literárně ztvárnil Georges Perec ve své knize *La Disparition* (Vymazání, 1969),⁶³ je hlavním zdrojem naší potřeby tázat se po příbězích, které tento uprázdněný prostor kdysi vyplňovaly. A nejde samozřejmě jen o příběhy jednotlivců, kteří byli z povrchu zemského doslova vymazáni, ať už v zákopech první světové války, nebo v plynových komorách druhé světové války, jde totiž také o velké příběhy, takzvaná „legitimizační vyprávění“, která vykládala svět a dávala mu smysl.

Teleoložka a (anti)modernistka — Marie

Postava, která zajímavým způsobem dotváří obraz moderní doby a mnohých, kdo ji nepochopili, a dokonce se jí zuřivě brání, je teta Marie. Tato inkarnace starosvětské pobožnosti a horlivého zápasení s pokrokem je dokonalým protipólem obou předchozích mužských protagonistů. Bigotní vize světa formovaná křesťanskou rigiditou je u ní dokonale vyvážena úsměvnou dětinskostí člověka, který svět, byť moderní, vysvětluje stále po svém. Racionální vysvětlení některých jevů je mnohdy touto postavou odmítáno jako nepřesvědčivé s tím, že jejich pravý důvod je třeba hledat ve vyšších silách čili v panteonu křesťanských svatých, kteří nad tímto světem bdí. Teta Marie symbolicky zosobňuje onu starou generaci, která byla obětována ve jménu křesťanských tradic a rituálů a je nadto pro vlastní nepřizpůsobivost moderní době odsouzena k zániku. Jakožto učitelka v řádové škole byla nucena se vzdát možnosti žít rodinným životem, a tudíž i pocitu mateřství. Jean Rouaud se nesnaží podat realistický portrét osoby, která z pohledu moderní doby nutně budí úsměv, ale spíše na této symbolické postavě ukázat úděl člověka vrženého rozhodnutím rodičů do určitého životního režimu, jež pak naprosto destabilizovaly oba válečné zvraty. Ve své naprosté oddanosti Bohu a učitelskému povolání se teta Marie cítí povinna neustále odmítat jakýkoli kompromis, který by ji přiblížil době, v níž žije. Její život tak lze chápat jako neharmonické propojení dvou rovin. Na jedné straně musí vnímat život biologicky, tedy tak, jak se projevuje v konkrétních situacích a navenek, kdy je konfrontována s nejrůznějšími nesnázemi a příkořími tohoto světa. Na straně druhé jí teologické zázemí dané částečně biblicky a částečně její vlastní interpretací umožňuje zaujímat vůči těmto nesnázím jasné stanovisko a problémy ihned řešit po svém:

Pokud jde o konkrétní potíže, „Střeva“ (bolesti) odkazovaly k svatému Mamertovi, „Zelený zákal“ k svatému Clairovi, „Slepota“ k svaté Lucii, „Sršň“ k svatému Friardovi, „saští piráti“ (pravděpodobně turisté) k svatému

⁶² Gilles Lipovetsky: *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*. Paris: Gallimard, 1983. Česky vyšlo jako *Éra prázdnoty. Úvahy o současném individualismu*. Praha: Prostor, 2008.

⁶³ Georges Perec: *La Disparition*. Paris: Denoël, 1969.

Similienovi, „Vlk“ (setkání s) k svatému Františkovi, „Spravedlnost“ k svatému Yvovi, „Kojenci“ k svaté Nonně, „Sirotci“ k otci Brottierovi, „Bratři“ (souznění mezi nimi) k svatému Donatienovi a svatému Rogatienovi, „Manželství“ k svaté Barboře a „Sucha“ k svatému Viovi, který se v Dolní Loire obvykle nemusel nechávat dlouho prosit.⁶⁴

Jestliže mnoho čtenářů shledává v postavách tety Marie a Alphonse Burghauda stopy vlastní minulosti, vlastních životních příběhů, které nacházejí navěšené na těchto dvou archetypálních postavičkách, jakkoli značně individualizovaných, je tomu tak nepochybně proto, že Jean Rouaud čerpá ze společného kulturního fondu. Michel Lantelme ve své knize o Jeanu Rouaudovi v nich dokonce vidí „typy“ v balzakovském slova smyslu, které lze snadno identifikovat už proto, že oba pocházejí z „našeho“ (rozuměj francouzského) kulturního a literárního dědictví.⁶⁵ Marie, jejíž jméno má pro mnohé biblické konotace, je vzhledem ke své „neposkvrněnosti“ vyplývající z jejího povolání a zároveň k mateřskému poutu, jež ji pojí k Josephovi, zároveň sveticí. Nikdo jí neřekne jinak než „naše Marie“, popřípadě „naše malá Marie“ v protiváze k „velkému Josephovi“. Tato „nejlepší učitelka v departementu Dolní Loira“ je obrazem staré, pověřivé a pobožnůstkářské panny, která s horlivostí a pečlivostí sobě vlastní učí krasopis i pravopis, jako se kdysi vyučovala morálka.

Tyto portréty autorových předků je potřeba rovněž vnímat jako součást Rouaudova vlastního autoportrétu. Skrze tyto postavy nepřímou promlouvá o vlastním zrání a dospívání do věku spisovatele. Teta Marie je figurou, která zosobňuje minulost, přičemž jako jediná byla schopna ve své předsmrtné agonii poukázat na onen „zákon sériových jevů“, jímž se jednotlivé příběhy členů rodiny Rouaudových propojily do jednoho velkého příběhu jedné francouzské rodiny, jednoho z příběhů dvacátého století, jakých znají francouzské dějiny tisíce. Proto z této komické postavičky, jež prošla všemi registry karikatury, dělá autor pilíř svého vyprávění. A tak jako se v jejím příběhu setkávají dva Josephové (vypravěčův otec s otcovým strýcem, jenž byl Mariiným bratrem a zahynul u Yper v roce 1912), setkávají se také dvě epochy, dva světy. A právě přechod z jedné epochy do druhé, jak se zdá, rodina Rouaudových v díle našeho autora ilustruje.

Postava tety Marie rovněž plní funkci ochránkyně a poručnice mladého Jeana, na jehož literární zrání měla zcela zásadní vliv. Celý její život byl totiž provázán s písmem (Písmem) a její zbožné nakládání s perem a inkoustem bylo v představách malého Jeana obrazem středověkého přepisovačského posílání mnichů. Ostatně život tety Marie byl jedním velkým odříkáním a řeholí. Její písařská a pisatelská práce má sice pramálo společného se

⁶⁴ CDH, s. 69.

⁶⁵ Michel Lantelme: *Lire Jean Rouaud*. Paris: Armand Colin, 2009, s. 53.

spisovatelským uměním, nicméně množství textů, které tato starosvětská pedagožka vyplodila v podobě farních věstníků, seznamů předplatitelů farních novin, portrétů, nekrologů a především seriálů o životě svatých, bylo sumou všeho, co zbožný obyvatel Randomu k životu potřeboval. Teta Marie tak vytvářela opěrné body starého světa, jež stačilo znát, aby se člověk zařadil, popřípadě byl zařazen, aniž by si to ovšem uvědomoval:

Otevřela sešit, kde byli sepsáni všichni předplatitelé, podala nám jej a my jsme jeden po druhém četli dlouhé seznamy jmen, která perem přepisovala svým elegantním písmem staré učitelky, s lehkostí a rozmachem. Rozčílila se pokaždé, když jsme byli moc rychlí anebo jsme si nevšimli, že před jménem toho a toho připsala zmínku „zesnulý“ zkrácenou na tři fonetická písmena.⁶⁶

Její seznam předplatitelů farního věstníku, který plnil funkci společenské kroniky, zastupoval matriku, aniž potřeboval moderní metody evidence obyvatelstva. A pro Marii tyto chvíle přepisování byly jedinými momenty štěstí, kdy se jí dařilo utíkat před shonem moderního světa do starých zlatých časů, kdy vše mělo pevný řád: „Tato trudná opisovačská práce byly její Církevní hodinky.“⁶⁷ Krom skutečnosti, že *Les Très Riches Heures* (Přebohaté hodinky) je titul Rouaudovy divadelní hry, není bez zajímavosti, že takto pojmenovali bratři Herman, Jan a Paul z Limburka soupis modliteb pro každou liturgickou hodinu dne, který si objednal kolem roku 1410 vévoda Jan z Berry (*Très Riches Heures du Duc de Berry* [Přebohaté hodinky vévody z Berry]). Funkce a povinnosti, které si vytvořila, dokonale vyplnily její dny touto bohubilou činností.

Podobně Marie představuje paradoxní model spisovatelky, model naruby pro mladého Jeana, z něhož se později stane spisovatel. Její přepisování, které je okolím vnímáno jako něco, co je z hlediska praktického života moderního člověka naprosto nepotřebné, navíc v naprostém protikladu k poetickému psaní, má za následek, že její sešity a registry plné seznamů a kompilovaných vědomostí nutí budoucího spisovatele zamýšlet se nad podstatou literatury, přičemž sám po letech dochází k závěru, že tuto neúnavnou pisatelku a veršotepkyni nikdy nikdo nepovažoval za autorku jejích didaktických básní:

Randomské dívky, které učila, se nejspíš všechny naučily z paměti tuhle básničku a nejspíš ji i předříkávaly svým dětem [...], ale o její autorce nevěděly zhoła nic a nepochybně ji připisovaly onomu území nikoho lidové tvořivosti.⁶⁸

⁶⁶ CDH, s. 80.

⁶⁷ Tamtéž.

⁶⁸ Tamtéž, s. 70.

Nejspíš proto, že to nebyla ani její ambice, ani sen: „Naše teta, která se červenala jako u prvního přijímání, když jí skládali poklony, se bezpochyby domnívala, že pokoru, nejvyšší to ctnost, nelze slučovat s vavříny literární slávy, byť lokálními.“⁶⁹ Ta spočívala především v jejím misionářském a civilizačním snažení. Mariiny „malé syrové básně“, čili čtyřverší s chudým rýmem, jimiž doplnila modlitbu v případě, že invocace svatého nepomohla od potíží, se hodily spíš k memorování pravidel pravopisu a procvičování gramatiky než ke kultivování fantazie a kreativity. Avšak jeden aspekt psaní pojí tetu Marii s jejím synovcem: Texty obou milovníků písma vytvářejí portréty slavných, kteří tak jsou díky jejich psaní povoláváni k životu v našich myslích. U Rouauda jde o laickou a poetickou verzi toho, o částečně usilovala i stará Marie: ustavičně bojovat s nekompromisní erozí paměti pomocí reinkarnace mrtvých v jazykovém prostoru psaného slova. Jestliže pobožná a bigotní Marie věřila v reinkarnaci a sílu Boží vůle, Jean Rouaud věří v poetickou reinkarnaci svých předků.

Tuhé a tekuté paradoxy jednoho osudu

Teta Marie zosobňuje generaci, jež obětovala svůj život nucenému celibátu, protože doba si žádala, aby učitelka byla podobně jako farář plně oddána své profesi. Zároveň ztělesňuje dobu, kdy vše mělo svůj řád a život měl předem dané souřadnice. Tato doba samozřejmě nenávratně minula. Marie je tak posledním pilířem staré doby. Jean Rouaud se za touto dobou ohlíží s určitou dávkou nostalgie, stejně jako za dobou „tuhé“ modernity, jejímž apoštolem byl vypravěčův otec Joseph. Avšak doba, která přišla posléze a kterou naplno prožívá až mladý Jean coby vypravěč příběhu vlastních předků, je dobou tápání a ztráty opěrných existenčních bodů, onou „tuhou“ modernitou, jak ji nazval Zygmunt Bauman. A právě tato vypravěčova současnost jej doslova pohání, aby se vracel do minulosti a hledal kořeny své současnosti. Marie je tak do jisté míry i inkarnací této proměny, která stála u zrodu moderního světa. Již jako mladá byla zbavena své ženskosti, když po smrti bratra Josepha v tourské nemocnici roku 1916 přestala menstruuovat a z jejího těla se stala průsvitná šlachovitá skořápka. Její život byl nedlouhou poutí dvacátým stoletím poznamenanou těmi největšími katastrofami, jaké toto století přineslo. V Rouaudových románech je sice Marie pro svou bigotnost a dobromyslnou úzkoprsost lehce karikována, ale její životní dráha je jedním tragickým sledem událostí, z nichž není jiné únikové cesty než v neotřesitelné víře v Boží milosrdenství a nadpřirozenou moc jejích pobožných vynálezů umožňujících vyžrát nad nástrahami tohoto světa. Marie je tak bezesporu ze všech postav rouaudovského panoptika tou, která nejvíce odráží ve svých

⁶⁹ Tamtéž, s. 71.

vnitřních pochodech proměny a zvraty okolního světa. Po celém dolním toku Loiry byla tou největší a nejváženější šířitelkou křesťanské víry, byť v její primitivní podobě, tak jako ji kdysi šířili merovejští králové, a přitom vynikala pedagogickými schopnostmi, poháněna pozitivistickou vírou ve schopnosti moderních výukových metod:

Na druhé straně bylo zakázáno cokoli žádat po svatém Kolumbanovi, kterého někteří vzývají, aby dodali záblesk inteligence pomalejším duchům, neboť teta se spoléhala především na své znamenité metody, jimiž zaplňovala mezery ve vzdělání. To byla její osvícenecká stránka.⁷⁰

Mariin profil je na jedné straně směsicí vlastností svěťice, bez níž se neobejde žádná zásadní událost v rodině ani v Randomu, a na druhé straně je tato postava obrazem osobní tragédie v životě moderní ženy. Její veškeré snahy jsou zasvěceny církvi, přičemž však její chápání víry a katolictví mají značně nekonvenční kontury. V příbytku, který jí kdysi vystavěl její bratr a Josephův otec Pierre na zahradě za svým domem, vede starosvětský život sběratelky sošek, jimž přiřkla rozličné ochranné funkce. Pomocí staré asimilační metody *interpretatio* známé z dob, kdy Keltové a Římané tavili nový spirituální *modus vivendi* dvou různých věr, vytvořila i Marie svůj vlastní pohansko-křesťanský pantheon, jímž se zaručovala zajistit hladké plynutí života nejen Rouaudovy rodiny, ale celého Randomu. Marie je tak paradoxně nejen hlasatelkou jediné a neotřesitelné víry, evangelizátorkou v kraji, kde si pokrok a civilizace dávaly po dlouhou dobu na čas, ale i věrnou služebnicí moderní občanské společnosti, šířitelkou jejích republikánských hodnot včetně pozitivní víry v poznání a vědění. Byla tak nejen služebnicí Boha a církve, ale i Republiky. Všechny disciplíny, které vyučovala s urputností generála napoleonské armády, byly odrazem moderních hodnot, jež se po dlouhou dobu zdály být jediným prostředkem, jak se oprostit od starosvětského tmářství a dosáhnout lepších a spravedlivějších zítřků:

Trvala na tom, že za své zázraky vděčí pouze a jen katolické římské a apoštolské církvi, nikoli jakýmsi vtělením v podobě Belena a Gargan, tak řečeným keltským bohům. Tatínek ji rád škádlil, když říkával: „Nadzvedněte svatého Michala, a najdete Merkura.“ Opovržlivě krčila rameny, ale cítili jsme, že jí tyhle směsice trochu vadí.⁷¹

Její zarputilé odmítání pokroku z ní ovšem činí antimodernistku *par excellence*. Jakkoli je její chápání významu vzdělání moderní a pokrokové,

⁷⁰ Tamtéž, s. 70.

⁷¹ Tamtéž, s. 69–70.

v mnohých postojích zůstává neoblomně konzervativní. Rouaud ji ve svých textech, kde tato postava vystupuje, vykresluje s notnou dávkou humoru, mnohdy hraničícího s karikaturou, a tento aspekt vystupuje do popředí zejména v situacích, kdy je konfrontována s atributy moderní doby a společnosti. Scéna, kdy se Marie pře se svým synovcem, velkým Josephem, o to, zda je lepší psát inkoustovým perem, anebo propiskou s kuličkovou náplní, je v tomto směru zcela emblematická. Dochází tu totiž ke sváru mezi moderním a tradičním přístupem k psaní. Jestliže pro Marii je psaní cosi posvátného, k čemu je třeba přistupovat s rituální bází a smyslem pro uvyklá gesta, Joseph je chápe utilitárně a prakticky s minimálním pochopením pro rituální rozměr, který je v Mariině případě přímou úměrou postoje ke vzdělání, z něhož se rovněž stal rituál: „Když dokončila práci, okapala zbytek inkoustu do kalamáře, vyleštila pero a obalila je čtverečkem jemného plátna, aby se špička pera neotupila o dřevěnou stěnu pouzdra.“⁷² S takovým přístupem je samozřejmě naprosto nemyslitelné vyměnit klasické pero za novodobý vynález konzumní společnosti, který degraduje psací obřad na pouhou potřebu srovnatelnou s mytím rukou. Pro Josepha je kuličkové pero dalším z důkazů, že lidstvo kráčí dobrým směrem a že pokrok v moderním slova smyslu usnadňuje život:

Viděl v tom určité osvobození, pokrok, který zase jednou otrásl nevolnickým jhem. Byl konec s pery, jejichž inkoust vytékal do vnitřních kapes jeho sak, dělal fleky na manžetách jeho košil. Obchodní zástupci, tito nositelé modernity, sázeli na inovaci.⁷³

Joseph se pokoušel Marii přesvědčit, že je třeba vzdát se starých zaběhaných rituálů a jít s dobou, neboť i od seříznutého husího brku bylo upuštěno ve prospěch kovového inkoustového pera, které s původním perem již nemělo zhola nic společného. Dokonce si dovolil argumentovat, že i její žákyně raději doma píše propiskou, avšak marně, Marie trvala na svém. Kuličkové pero pro ni bylo synonymem úpadku, který jednou skončí zjednodušením gramatiky: upuštěním od shody přísudku s podmětem, od souslednosti časové, od psaní cirkumflexu a jiných pravopisných výjimek, které, jak pravila, jsou kořením jazyka a zdrojem pocitu opojení: „Kuličkové pero bylo Trojským koněm, v jehož trupu dleli čtyři apokalyptičtí jezdcí, jakási konečná fáze Babylonu, kde se rozplyne jazyk i svět.“⁷⁴ Tato sice úsměvná, avšak výmluvná příhoda je do velké míry odrazem napětí, které je v Rouaudových románech patrné hned od prvního z nich. Je zde totiž cítit snaha zachytit momenty, kdy

⁷² Tamtéž, s. 80–81.

⁷³ Tamtéž, s. 81.

⁷⁴ Tamtéž.

francouzská společnost, ale nejen ona, procházela dramatickou proměnou, která za sebou zanechala prázdná místa zbavená člověčenství: „Úděl lidstva držel v rovnováze na špičce pera Sergent-major.“⁷⁵

Obětované ženství a dějiny

Tato v mnohém úsměvná, přesto spíše tragická postavička je ovšem také zosobněním traumatických momentů v dějinách dvacátého století. Do jejích obrysů se totiž nesmazatelně vryly události, které stály u zrodu moderní Evropy dvacátého století. Jde o osud dvojnásob tragický, protože celá Rouaudova rodina stejně jako čtenář musí dospět až na konec rodinné ságy, aby během líčení Mariiny agonie na konci textu pochopili, co vše formovalo její život a nepochybně i přispělo k jejímu podivínství. Ve chvíli, kdy upadá v závěrečné delirium, Mariin rozum zbavený všech ochranných hradeb jejími vlastními ústy vypouští celou pravdu o okolnostech, na nichž byl vystaven celý její život. Marie se totiž dožaduje Josepha, avšak jak již bylo řečeno, šlo o jejího bratra, nikoli o nedávno zesnulého synovce — vypravěčova otce. Ve chvíli, kdy její švagrová Mathilde odkrývá celou záhadu a uvádí vše na pravou míru, včetně shody jmen v Mariině příběhu, všem začíná docházet, že její pobožnost a především posedlost vzděláváním a výchovou nebyla její osobní volbou, nýbrž nutností vyplývající z rány, kterou utrpěla před 47 lety. Pokusila se totiž milovaného bratra Josepha otráveného yperitem v zákopěch roku 1915 vymámit z okovů smrti ve vojenské nemocnici v Tours. Marie byla odhodlána bojovat se smrtí stůj co stůj a během krátké agonie, kdy se dokonce Joseph na malou chvíli jakoby vracel k životu, vydala všanc vše, co měla. Během tohoto krátkého momentu, který však nebyl ničím jiným než posledním předsmrtným vzednutím života, se Marie pokusila o nemožné: „Joseph nezemře. Jeho sestra Marie podnikla cestu z Randomu do Tours se zásobou pietních medailí, které ihned, jakmile dorazila, strčila pod polštář svého bratra a jeho společníků v neštěstí.“⁷⁶ Ve chvíli, kdy je již jasné, že Joseph svým zraněním podlehne, Marie hledá způsob, jak zvrátit osud: „Výměnou hledá, co by mohla dát, protože má jen sebe samu, a tak dává onu touhu, která v noci zaplavuje její útroby. Dává svou ženskou krev. Krev za krev, to je čestný obchod.“⁷⁷ Avšak osud, v tuto chvíli řízený dějinami, se zachová více než nepřátelsky a její obchod odmítá, alespoň pokud jde o umírajícího Josepha. Od té chvíle se Marie hrouží do stavu nepřítomnosti v sobě samé. Její tělo vyslyšelo přání vyměnit ženskost za Josephův život a rezignovalo na reprodukční funkci:

⁷⁵ Tamtéž, s. 82.

⁷⁶ Tamtéž, s. 160.

⁷⁷ Tamtéž, s. 161.

Jak nám Marie — možná u příležitosti Nininých prvních měsíčků, protože to ona vypráví — oznámila, že ty její zabraly v jejím životě osmiletou vsuvku — od osmnácti (což nepředstavovalo nijak významnou vyspělost) do dvaceti šesti. Příroda zbloudila v tomto neduživém těle, jako kdyby chtěla dát méně prostoru milostným vzplanutím, a Marie se od té chvíle plně oddala následování svatých a výuce dětí. Na dva tisíce malých dívek během padesáti let, tři generace a toliko republik, dvě světové války, a to se ještě svými žákyněmi modlila za mír v Alžírsku.⁷⁸

V této postavě se individuální příběh brutálně propojil s velkým Příběhem čili kolektivními dějinami, jež jednoho dne roku 1916 způsobily nenapravitelné škody. Jean Rouaud tu využívá homonymie mezi dvěma Josephy, aby propojil smrt mladého vojáka s přerušením biologického cyklu symbolizujícího ženství. První světová válka se tak dostává do popředí příběhu Marie a celé Rouaudovy rodiny. Jejich příběh byl až do této chvíle, tedy do tří čtvrtin románu *Pole cti*, lehce nostalgickým a zároveň úsměvným vyprávěním o strastech jedné průměrné bretaňské rodiny obchodníka s domácími potřebami. Ovšem od tohoto momentu, kdy dochází k propojení mezi historickými událostmi a tragickými momenty v životě těchto obyčejných lidí, se obzor příběhu zatemňuje a dostává se na obecnou rovinu. Dějinná data a klíčové momenty jsou provázány s konkrétními příběhy a jejich vyznění se stává mnohem tíživějším v porovnání s historickými pracemi. Autor, který si je přirozeně vědom důležitosti tohoto momentu, však nijak nepodtrhuje jeho závažnost, dokonce s jistou nadsázkou odvrací pozornost od yperské hrůzy k ekonomickému aspektu této zásadní proměny v průběhu a způsobu vedení války: „Účet se stále prodražoval. Zaslouhou malého chemika se to však změnilo: kilogram výbušnin stojí 2 marky 40, zatímco stejný objem chloru a mnohem větší zkáza pouhých 18 feniků.“⁷⁹ V takovém kontextu zmínka „Nikdy jsme opravdu nenaslouchali těmto šestadvacetiletým starcům, jejichž svědectví by nám pomohlo stoupat vzhůru po cestě hrůzy,“⁸⁰ pronesená vypravěčem jakoby mimoděk, vyznívá mnohem závažněji v kontrastu s odlehčeným laděním této digrese. V tu chvíli si totiž s daleko větším důrazem uvědomujeme, jakou erozí prošla kolektivní paměť, již dnes zhmotňují pamětní desky a sloupy věnované „obětem války“. Postupem času se totiž palčivost hrůzných scén otupila a kolektivní diskurz nás postupně ukolébá v jakémisi hřejivém pocitu vítězství nad zlem, které samozřejmě přineslo nutné oběti, ale s nimi jsme se hravě vypořádali v podobě již zmiňovaných pomníků, které tak snadno dovolují nezapomenout v zapomnění:

⁷⁸ Tamtéž, s. 146.

⁷⁹ Tamtéž, s. 154.

⁸⁰ Tamtéž, s. 156.

Marie, tehdy mladá učitelka, která ztratila dva bratry v příběhu (oficiálním, který se pro tentokrát kříží s naším příběhem, tím zapomenutým), připsala za okraj, neboť tu je místo jen na jméno, a to ještě nesmí být moc dlouhé (je to jen formulář pro neurozené, pro pěšáky, ležící na pomnících padlým, které byly vytesány jako nějaké svědecké výpovědi a tyto sloupce se jmény omračují určitou republikánskou představou spásy): „Ve věku 21 let, raněný v Belgii, zesnulý v Tours 26. května 1916.“ A tato krátká vysvětlivka zachrání Josepha z dlouhé noci bez paměti.⁸¹

Pomocí tohoto historického paradoxu, na němž je založeno naše chápání vlastní národní minulosti, autor ukazuje, do jaké míry se stáváme obětí kolektivního vnímání, jež z individuálních příběhů vytvořilo jeden slitý velký příběh s předem vymyšleným šťastným koncem. Rouaud tu vlastně navazuje na nový proud, který se v osmdesátých letech dvacátého století rozšířil v historiografii zásluhou školy Annales. Ta totiž s publikacemi jako *Montaillou, village occitan de 1294 à 1324* (Montaillou, okciténská vesnice v letech 1294–1324, 1975) Emmanuela Le Roy Ladurie a dalšími otevírá zcela nový pohled na dějiny a na přístup k nim. Historik je totiž mnohem citlivější k vnímání individuálních příběhů, a tak jako se až doposud zabýval příběhy velkých, do stejné míry se od této chvíle zabývá i příběhy obyčejných lidí. Rouaudovy romány lze tedy chápat i jako literární podobu tohoto nového pohledu na naši kolektivní minulost. Ta je zde zobrazována skrze individuální příběhy, jež byly kdysi doslova skartovány na pomnících věnovaných obětem válek či povstání.

V tu chvíli je zcela zřejmé to, co se nám snaží autor svými romány připomenout a co v sobě nese postava Marie i její zcela symptomatické jméno. Všechna neštěstí, která Rouaudovu rodinu stihla, se propojila v jednu dlouhou červenou nit: ta má svůj počátek v hrůzách první světové války a konec na Vánoce roku 1963, kdy skončil druhý Joseph, Mariin synovec. Mariin život byl tedy touto červenou nití, jejíž emblematická barva Marii připomíná, čeho se jako žena vzdala, aby alespoň v jejím vnitřním světě mohl její tragicky zesnulý bratr i nadále žít. Synovec Joseph je tak pro Marii nepochybně převtělením tohoto milovaného bratra, s nímž nadále komunikuje ve svém nitru a jež opatruje, jako kdyby byl jejím synem. Jeho náhlou smrt však Marie už unést nedokáže a v tu chvíli přichází i konec oné pomyslné červené nitě. Postava Marie je tak nejen úsměvně zarputilou bojovnicí proti paradoxům moderní doby, které jsou v jejích očích nástrojem ďablovým, ale i ztělesněním tragických momentů stojících u zrodu dvacátého století a zásadním způsobem formujících životy několika generací. A právě s odchodem těchto očitých svědků, kteří o těchto událostech mnohdy ani nehovořili, odchází i kus naší společné minulosti. Zapomenout na ni by pro nás mohlo mít zcela katastrofální následky.

⁸¹ Tamtéž, s. 163.

V době, kdy poslední pamětníci událostí, jejichž pozůstatky dodneška nepřestávají rozdělovat svět, odcházejí jednou provždy, vystává víc než kdy jindy naléhavá potřeba klást otázky naší paměti. Na mnoha místech sice ještě váháme, zda tu či onu stránku dějin otočit, anebo ji raději prozatím přeskočit, avšak úkoly současné historie jsou naprosto jasné: zabránit amnézii, jež by nás opět uvrhla, jako již tolikrát v minulosti, do temna, abychom byli znovu nuceni se z těchto temnot vymaňovat, tak jako absurdní antický hrdina, který je bohy odsouzen k nekonečnému vynášení kusu skály na pahorek. Jean Rouaud ve svých románech přechází po „pahorcích otázek, které nepřestávají rozdělovat francouzskou společnost“.⁸² Jestliže celé Rouaudovo románové dílo krouží okolo postavy vypravěčova otce Josepha a jeho náhlého odchodu, kterým se zakončila série tragických událostí započatých v průběhu první světové války, lze tu nicméně také vycítit zřejmou snahu vystoupit z rodinného rámce a příběhům vlastních předků dát symbolický význam. Tento význam by se dal shrnout slovem mizení. Pro jedny je to mizení starého světa, jeho nenávratné propadání pod tíhou moderní doby (Marie a Joseph mladší), pro jiné je to nenápadné mizení velkých příběhů — o pokroku, o spravedlivější společnosti, o smyslu dějin či nutnosti boje za lepší zítřky. Tyto příběhy, jež měly dát světu zdůvodnění jeho vývoje určitým směrem, byly, jak praví Lyotard, zrazeny a podvedeny během obou válečných konfliktů, kdy byla lidská vynalézavost zneužita proti samotnému lidstvu. Čtenář je tak v Rouaudových románech systematicky upozorňován, že věřit v technický pokrok, stejně jako v Boha, je přinejmenším úsměvné, pokud ne rovnou dětinsky prosté, poté co více než čtvrtina rodiny a s ní i celého národa byla zdecimována v zákopech první světové války a na ty, co přežili, čekala nová pohroma v podobě plynových komor. Je tu systematicky zpochybněna víra v příchod lepší společnosti bez tříd a nerovností, poté co se komunismus ukázal být zdegenerovanou chimérou. S tím vším se postupně vytrácí i představa určité Francie, která vládla světu až do první poloviny dvacátého století. Jak vidno, Francie přestává mít postavení šířitelky osvícenských myšlenek a zásad, dnes ji už málokdo vnímá jako zemi práv člověka a občana. A všechny tyto zásadní proměny se odehrály právě v rozmezí života Rouaudových protagonistů. Jejich životní příběhy jsou jakousi metaforou tohoto mizení moderního světa, jenž se postupně přelévá do své „tekuté“ fáze, v níž právě žijeme.

Když se Michel Lantelme Jeana Rouauda otázal, zda se cítí být modernistou, nebo zastáncem starosvětců,⁸³ odpověděl, že by se nejspíš přiřadil

⁸² Michel Lantelme: *Lire Jean Rouaud*, cit. dílo, s. 5.

⁸³ Spor o funkci literatury, který rozdělil francouzskou Akademii a otrásl francouzským literárním i kulturním světem na konci sedmnáctého století. Spor byl veden o to, zda má literární tvorba napodobovat antické modely (zastáncem tohoto proudu klasiků či starosvětců byl především Nicolas Boileau des Préaux), které představovaly vrchol estetické dokonalosti a krásy, anebo zda mají být estetické ideály shledávány v současné tvorbě u autorů působících v době Ludvíka XIV., kteří

k těm druhým, čímž v podstatě jen stvrdil svoji oblibu v autorech dob dávno minulých.⁸⁴ Ostatně jeho až příslovečné odmítání novorománového chápání literatury z něj učinilo v devadesátých letech paradoxní postavu na francouzském literárním poli, která na jedné straně publikuje ve vydavatelském domě, jehož věhlas spočívá především v tom, že jsou zde vydáváni autoři posledních francouzských literárních avantgard, jako je „nový román“ a hnutí okolo časopisu *Tel Quel*, a na straně druhé zarputile odmítá jejich estetické principy a představy o funkci literatury, kterou jí tyto avantgardy přičly. A nejde jen o otázky poetiky. Jean Rouaud ve svých románech soustavně zpochybňuje i moderní vidění dějin v jejich teleologickém rozměru tím, jak téměř každým gestem svých postav odmítá nebo alespoň v ironickém odstupu zkoumá jakýkoli projev náklonnosti k modernímu projektu. Z jeho románů číší jasné vystřízlivění z nadšení pro filozofické systémy a jejich metapříběhy, jež se snažily opatřit dějiny určitým smyslem.

jíž nevěří v nepřekonatelnost antických vzorů. Tito takzvaní modernisté v čele s Charlesem Perraultem zastávali názor, že je naopak nutno zavádět nové postupy a estetické principy, jež budou schopny přizpůsobit literární i uměleckou tvorbu současné době.

84 Michel Lantelme: *Lire Jean Rouaud*, cit. dílo, s. 8.