

Dytrt, Petr

François Bon: antropologie postmoderního světa

In: Dytrt, Petr. *Modernita v otaznících : tekutá modernita v textech Jeana Rouauda a Françoise Bona*. 1. vyd. Brno: Host, 2013, pp. 88-154

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

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/130107>

Access Date: 10. 03. 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.

François Bon: antropologie postmoderního světa

François Bon je současnou literární kritikou vnímán jako jeden z hlavních představitelů návratu literatury ke skutečnosti. Po desetiletích, kdy se literatura před skutečností uzavírala do implozivního studia svých vlastních mechanismů a kdy tvrdošjně popírala jakoukoli možnost propojení mezi textem jakožto produktem jazyka a hmatatelnou zkušeností s referenční realitou, se tak román opět přiklání k příběhovosti a *mimesis*, jakkoli specifické. Sem se řadí i François Bon. Je paradoxní, ale o to zajímavější, že první texty tohoto autora vycházejí ve stejném vydavatelském domě (Éditions de Minuit)¹ jako romány oné poslední avantgardy, jež upnula pozornost k odlišným dimenzím literárního textu. Knihy Françoise Bona se tak na první pohled tváří stejně jako knihy co do způsobu psaní jemu dosti vzdálených autorů, jako jsou Claude Simon, Alain Robbe-Grillet, Marguerite Durasová či Samuel Beckett. Vzdálenost je to však jen zdánlivá, protože, jak zjistíme dále, François Bon si literárního dědictví těchto předků neváží o nic méně než jeho generační souputníci jako Jean Échenoz či Éric Chevillard, kteří se otevřeně hlásí k odkazu Samuela Becketta či Alaina Robbe-Grilleta. Co však překvapí, je skutečnost, že se tu setkávají dvě naprosto rozdílné koncepce literatury, kdy na jedné straně stojí ryze modernistické přesvědčení, že realistické ambice jsou zcela protichůdné podstatě literatury, neboť ta není ničím jiným než produktem jazyka a jako takovou je nutno ji i chápat, a na straně druhé pojetí literatury jako zobrazení světa pomocí jazyka. S tímto pojetím se setkáváme u Françoise Bona, poněvadž se literatura stává výrazem okolní skutečnosti, jakkoli prostředky k dosažení tohoto úkolu hodného etnologa jsou výrazně

¹ Vydavatelství vzniká během okupace za druhé světové války jako prostředník pro vydávání knih, které by nikdy nevyšly legální cestou. Po válce vydavatelství poskytlo jednak prostor polemickým publikacím a svědectvím z doby okupace a z období alžírské války, jednak se stalo místem, kde se díky šéfredaktoru Jérômu Lindonovi shromažďovala skupinka autorů dávajících francouzskému románu nové impulzy při hledání nových možností a způsobů vyprávění. Šlo o „nový román“, který je neodmyslitelně spjat s Editions de Minuit a s osobou Jérôma Lindona.

odlišné od nástrojů realistického a naturalistického románu. Texty tohoto autora v sobě kříží různé žánry a vyprávěcí strategie jdoucí od reportáže, svědectví, fikčního zpracování příběhu z černé kroniky až po reflexivní a lyrické pasáže pronikající do nitra vyprávěcího subjektu. François Bon píše texty, které jsou na hony vzdálené tradičnímu románu, stejně jako zkoumání možností románové literatury. Jeho „sémantické gesto“ spočívá v zachycování té nejsurovější a mnohdy i nejsurovější reality, která ovšem až do osmdesátých let dvacátého století neměla v literatuře své pevné místo.

Vzhledem ke svému povolání — inženýr v oboru elektronického svařování a absolvent Vysoké školy umění a řemesel² — vstoupil François Bon do literatury v naprosto neobvyklé pozici a s netypickou zkušeností. Jakožto člověk s praxí v oblasti nukleárního a leteckého průmyslu se pohyboval pouze ve světě továren a výrobních hal, kde se setkával s prostředím do té doby literatuře téměř cizím. Jeho zážitky ze slévárny Serseg a ocelárny Longwy byly podle jeho vlastních slov „velkým estetickým i lidským šokem“.³ V jeho textech lze vycítit velice silnou potřebu přiblížit pocity člověka, který se sice během svých pracovních cest po Francii i po celém světě (navštívil mimo jiné i socialistické Československo, kde několik měsíců pracoval pro Motorlet Praha) setkává s velice odlišnou realitou, avšak stroje, které ho zde obklopují, jsou neuvěřitelně podobné a stále stejně nepochopitelné. Odtud cyklický návrat ke dvěma hlavním tematikám, jež se prolínají celým Bonovým dílem. Na jedné straně je to svět továrny a vše, co s ní souvisí: stroje, výrobní haly, technická zařízení a především svět dělníka a jeho práce, přičemž každý z textů přináší svědectví o změnách, které tento svět zaznamenal v průběhu poslední čtvrtiny dvacátého století. A na straně druhé je to téměř etnografická topologie současného města s jeho stavbami, prostory a prostranstvími, které jsou typické svou absencí lidského elementu, jakkoli jsou většinou plné lidí.

Zkušenost, již ve svých knihách tento autor přibližuje, je natolik specifická, že i způsob, jakým to provádí, si vyžaduje specifický přístup ke stavební materii. Ve svých knihách, kterým až na dvě výjimky neříká román, nýbrž text či příběh (*récit*), kombinuje několik literárních přístupů ke skutečnosti. S prvním z nich se setkáváme v knihách jako *Sortie d'usine* (Konec směny, 1982), která je snahou o dokonalé převedení drsné zkušenosti do literárního jazyka. Jde o jakousi estetizaci řeči strojů, oceli, továrny, ale i panelových sídlišť a příměstských zón s nákupními centry a parkovišti. Mnohdy je tato jazyková *mimesis* propojena s útržkovitými promluvami samotných lidí, kteří v těchto prostorách pracují, zdržují se v nich anebo v nich bydlí. Eliptické

² Ecole Nationale Supérieure d'Arts et Métiers, obdoba české Vysoké školy uměleckoprůmyslové.

³ Citujeme z Bonova vlastního životopisu publikovaného na internetových stránkách, které tento autor sám založil. Dostupné na: <http://www.tierslivre.net/bio.html> (10. 11. 2009).

výkřiky dělníků přerušuje hluk strojů, skřípání oceli, řev zraněného muže se střídá s naprostým tichem. Vzniká tak zajímavý konglomerát hluku a ticha, brutálních výlev a eliptického jazyka okleštěného na základní komunikační funkci. Dalším přístupem je pokus o přiblížení zakoušené skutečnosti, tedy takové, jaká je právě prožívána lidmi na okraji společnosti. Jde tu především o popis reality, kterou v monologických projevech zachycených samotnými vykořeněnci tohoto světa na sebe pokřikují herci na jevišti divadla. Jako příklad lze jmenovat knihu *Parking* (Parkoviště, 1996), která v sobě snoubí oba přístupy: první část nazvaná „Parking“ (Parkoviště) je vyprávěním, v němž se mísí monology v přímé řeči se vstupy vševědoucího vypravěče. Druhá část knihy nazvaná „Comment ‚Parking‘ et pourquoi“ (Jak „Parkoviště“ a proč) je autorovým popisem hlavních motivů, které jej vedly k sepsání této knihy, jakož i formy, kterou pro to zvolil, včetně úvahy o schopnosti literatury zobrazovat skutečnost. Třetí část knihy „Version pour trois acteurs“ (Verze pro tři herce) je přepisem příběhu z první části v podobě divadelní hry. François Bon tak vytváří neustále se vyvíjející text, který se vrací zpět a pokouší se doplnit na základě změny výrazových prostředků a formy to, co mohlo uniknout v knihách předchozích.

Text jako dílna

Bonovo dílo čítá třicetku knih různých žánrů. Autor sám považuje za romány v pravém slova smyslu jen tři knihy — *Le Crime de Buzon* (Buzonův zločin, 1986), *Calvaire des chiens* (Psí kalvárie, 1990) a *L'Incendie du Hilton* (Požár v Hiltonu, 2009), nicméně většina knih, jež vyšly ve vydavatelství Minuit, je na přebalu opatřena žánrovou etiketou „román“. Bon je také autorem divadelních her a literárních životopisů, esejů, teoreticko-reflexivních textů a alb vytvořených společně s fotografy a malíři (Christian Boltanski) a též knih pro děti a životopisně laděných textů (*Rolling Stones*, 2002). K tomu je ještě potřeba připočítat nespočet nejrůznějších komentářů, doslovů, recenzí, kritik a rozhovorů, které vyšly převážně časopisecky. Je však zcela zásadní zmínit dva důležité počiny tohoto autora. Od roku 1991 se velice intenzivně věnuje rozvíjení dílen tvůrčího psaní (*Ateliers d'écriture*), a to nejen s publikem z řad studentů, ale především s lidmi, kteří jsou ve svízelné společenské situaci. Roku 2005 mu vychází v nakladatelství Fayard kniha *Tous les mots sont adultes* (Všechna slova jsou dospělá) s podtitulem *Méthode pour l'atelier d'écriture* (Metodika pro dílnu tvůrčího psaní). Na prahu třetího tisíciletí zakládá François Bon dva internetové portály zasvěcené literatuře (remue.net roku 2001 a stránky www.tierslivre.net v roce 2005), které nejsou jen prostorem pro úvahy nad literaturou a literární analýzy, ale i místem pro boj v některých kauzách a pro výraz solidarity — máme

zde na mysli zejména sekci „étonnements, impatiences, colères“ („údivy, neklidy, zlosti“).

Nás budou zajímat především texty, které zachycují paradigmatické změny uvnitř společnosti projevující se proměnou pohledu na pojem modernity, tak jak jsme se je snažili ukázat i v díle Jeana Rouauda. U Françoise Bona jsme tak rovněž svědky snahy o vytvoření obrazu světa, který pomalu, ale jistě opustil prostor vymezený moderním projektem, jak o něm hovoří Jean-François Lyotard. Svými studiemi z oblastí, kterým se literatura obvykle nevěnuje, a díky způsobu, jakým tyto exkurzy provádí, se François Bon dostal do pozice jakéhosi literárního antropologa zvoucího čtenáře do míst, kam se obvykle nedostane. François Bon mapuje určitou část moderní západní civilizace, aby podal svědectví o jejích proměnách a zejména o jejích stránkách, které se pomalu, ale jistě vytrácejí, aniž bychom si to uvědomovali. Stejně tak dává tento autor promluvit postavám, které tento moderní svět po celý svůj život pomáhali stavět a kteří se v tom současném světě ztrácejí, neboť jim již nikdo nenaslouchá. Jejich svědectví je neméně důležité pro pochopení oné proměny, která proběhla mezi koncem šedesátých a počátkem osmdesátých let minulého století, kdy se moderní svět založený na industriální společnosti, dávající naději na vývoj určitým směrem, transformoval v post-industriální informační prostor, v němž přestaly platit veškeré interpretační diskurzy dávající směr dějinám.⁴

Hledání jazyka skutečnosti

JAZYK ROMÁNU

Poté, co byla odmítnuta — podle autorových slov — „úctyhodným zástupcem vydavatelů“ Bonova prvotina *Konec směny*, je přijata Jérômem Lindonem a roku 1982 vychází ve vydavatelství Minuit bez povšimnutí. Ostatně tento specifický text, alespoň co do výrazových prostředků, je uveřejněn bez jakékoli autorovy poznámky o tom, co touto knihou chtěl vlastně říci. Autorský vypravěč, mající celou řadu autobiografických prvků, osciluje mezi první a třetí vyprávěcí osobou, čímž systematicky mate čtenáře, jenž má bezpochyby ztížený úkol ještě tím, že autobiografické zmínky jsou skryty uprostřed popisných pasáží týkajících se jiných postav.

Knih je rozdělena do čtyř týdnů, během nichž vypravěč postupně proniká do jednotlivých dimenzí továrny, stejně jako do různých aspektů ne-života jejích dělníků. Popis rituálů a pracovního rytmu je prokládán líčením

⁴ Jean-François Lyotard: *O postmodernismu*. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993, s. 100. Lyotard zde vychází ze závěrů studie Daniela Bella: *The Coming of Post-Industrial Society*. New York: Basic Books, 1973.

vážných i méně závažných událostí, které jsou spjaty s životem továrny. Pracovní úrazy a jejich trvalé zdravotní následky, ale i psychologické poruchy vyplývající z jednotvárně vykonávaných pracovních gest a fyzicky nesmírně vyčerpávajících úkonů jsou líčeny jazykem, který se pokouší imitovat zvuky typické pro toto místo. Eliptické výpovědi, zbrklé věty končící předložkou, popřípadě bez sloves, anebo s infinitivy, holá slova, opakující se slovní spojení, to vše vytváří dojem nepřetržitého monotónního hluku strojů přerušovaného hlasitějšími vstupy, jako jsou výkřiky, volání o pomoc, ale i smích, hádky a výbuchy vzteku. Jsou tu však i postavy, emblematické bytosti, které zosobňují další „produkty“ továrny. Příběh alkoholika italského původu Ravignaniho, jemuž všichni říkají zkráceně „Le Ravi“, končí na konci prvního týdne vyprávění smrtí způsobenou plicní embolií. Objektivní příčinou smrti je však zjevně továrna. Stejně tak je to i s příběhem hluchého otce Thomase, nejstaršího dělníka, jenž během druhého týdne se svou typickou kšiltovkou a obklopen hejnem motýlů projíždí továrními halami s vozíkem, na němž převáží plastové nádrže na chladicí olej. Tyto smutné postavičky jsou zosobněním prohraného boje s továrním kolosem a je už jedno, zda první byla továrna a pak teprve podlomená vůle a zdraví jako v případě prvně jmenovaného, anebo naopak nedostatek fyzických předpokladů a sociálního zázemí (už Thomasův otec pracoval na stejném místě) pro dosažení lepšího osudu.

Knihu lze ovšem chápat také jako výpověď člověka, který továrnu zažil a který se z vlastní vůle rozhodl toto místo opustit dříve, než jej zcela pohltí a nakonec i zabije. Poté, co tedy skončil směnu a opustil továrnu — neboť především tak lze chápat titul románu —, se vypravěč vrací na místo a z dálky, vně bran továrny, rekapituluje svůj pobyt v jejích útrobách a zvnějšku reflektuje její moc a destruktivní sílu působící na lidskou individualitu. Tato poslední část knihy je zároveň kritickým momentem, kdy vypravěč coby bývalý dělník přemítá nad svým místem v této odcizující mašinérii, která jej vzdálila nejen okolnímu světu, ale především sobě samému. Zároveň na něj však továrna stále působí zvláštním magnetismem a přitahuje jej zpět do svého nitra:

Viděl jsem velice dobře, kde bylo mé bývalé místo, tam přibližně uprostřed nalevo. Nikdy jsem nepracoval jinde než na těchhle pěti metrech. Bod, odkud jsem mlčky řídil veškeré pohyby, postavy a narativní pozice. Jako kdybych nemohl jinak než tam znovu být a tato poloha sama o sobě tak běžná v obklopení strojů, betonu zdí a země. Poloha přesně určená sloupem konstrukce, o nějž se opíral můj ponk, mi byla stejně dobře známá a přitom cizí, jako mi bylo mé tehdejší já.⁵

⁵ François Bon: *Sortie d'usine*. Paris: Minuit, 1982, s. 162. Dále bude označováno jako SDU.

Místo, na něž vypravěč z prostoru za branami továrny pohlíží, je zároveň prostorem, odkud byl nahlížen svět továrny, to znamená zevnitř, zatímco zvenku se tento prostor, který je i prostorem literárního díla, jeví úplně jinak, především však vzdáleně a nepochopitelně. Až teprve zvnějšku si vypravěč, jehož prizmatem jsme až doposud továrnu nahlíželi, uvědomuje nebezpečí odcizení svému okolí, ale i sobě samému, které s sebou nese pobyt v jejím sevření a vpletení do jejích struktur. Ostatně i jazyk této poslední části je jiný. Čtvrtý a poslední týden, kdy se vypravěči již podařilo vymanit se ze sevření továrny, vytratila se i potřeba jazyka imitujícího vnitřní pulzování tohoto ocelovo-betonového organismu, syntax se vrací k obvyklé stavbě věty, eliptický jazyk byl nahrazen souvětími s logickými spoji, vše se jakoby vrací k normálu, to znamená k životu. François Bon sám přirovnává pocity vypravěče k pocitům K. z Kafkova *Zámku*, jehož prožitky ho, jak sám říká, zachránily ze sevření továrny:

Jak dlouho před továrnou a jakou náhodou jsem četl Zámek, aniž bych v něm rozpoznal cokoli z pravdivosti budoucí zkušenosti? Jako kdyby právě to mne později zachránilo ze sevření v této uzavřené realitě, a přitom vyčkávalo s odhalením oné záchrany ještě dlouho poté, když se neznámo ukázalo na světle ve své zachované temnotě, v továrně, která se stala metaforou.⁶

Propojení mezi literárním prožitkem a reálnou zkušeností tak poukazuje na nový rozměr, který François Bon literárnímu textu dává. Potřeba úniku ze spárů továrny podvědomě vyvolaná četbou Kafky otevírá otázku možností literatury. Celá část textu *Konce směny* je totiž inspirována fragmenty z Kafky, jež evokují situaci hrdinů vracejících se ze záhrobí do světa živých. Továrna je tak metaforou tohoto záhrobí, z něž se vypravěč do světa živých navrátil poté, co opustil továrnu. Dominique Viart dokonce poznamenává, že ke Kafkovi ve stejný moment odkazuje i Leslie Kaplanová, která ve stejném roce vydává knihu symptomaticky nazvanou *L'Excès, l'usine* (Krajnost, továrna, 1982).⁷ Obě knihy tak znovu uvádějí továrnu do literárního prostoru, ovšem tento záměr se podstatně liší od snah francouzských levicových intelektuálů, převážně sociologů a filozofů, kteří se v sedmdesátých letech v duchu proletářské levice vzešlé z května 1968 nechávali najímat do francouzských továren a své zkušenosti poté vydávali jako svědectví o dělnické třídě. Jako příklad jmenujme text Roberta Linharty s titulem *L'Etabli* (Nasazený, 1978), publikovaný shodou okolností rovněž ve vydavatelství Minuit. Odkaz ke Kafkovi u Bona a Kaplanové ovšem jasně poukazuje na zcela odlišný záměr

⁶ Tamtéž, s. 164–165.

⁷ Dominique Viart: *François Bon*. Paris: Bordas/SEJER, 2008, s. 16.

obou děl. Ani u Kaplanové, ani u Bona nejde o angažované dílo ani faktografii s politickým podtextem, ale o literární počín se vším všudy, tedy především s literárněkritickým rozměrem. François Bon vidí ve svém textu metaforu továrny, když volně parafrázuje slavnou větu Jeana Ricardoua o tom, že román je méně psaní o dobrodružství jako dobrodružství samotného psaní:⁸ „A tu mi všechno najednou připadalo jako konstrukce: konečně se udál obrat, který převrátil psaní o továrně v továrnu na psaní.“⁹ Fakt, že zde továrna funguje jako prostor literárního textu a zároveň jeho strukturní model, je do jisté míry známkou toho, že Bonovy texty nejsou jen čistým návratem k literatuře skutečnosti v duchu realistické tradice, ale že je v nich přítomna i snaha o hledání nových možností, jak literárně zpracovat tuto skutečnost v souladu s odkazem předchozí generace modernistů, kteří své texty pojímali především jako metafory jistého mechanismu či konstrukce, ať už jde o román-puzzle (Perec) nebo román-stroj (Roussel, Robbe-Grillet, Ricardou).

Román *Konec směny* je programovým načrtnutím estetického záměru autora a na tuto cestu navazují texty se symptomatickými názvy *Temps machine* (Čas stroj, 1993), *Mécanique* (Mechanika, 2001) a *Daewoo* (Daewoo, 2004). Tento záměr lze pojímat jako první krok směrem k jazykovému ztvárnění světa, ke zhmotnění jazyka za účelem výstavby textu-továrny. Následující text *Limite* (Hranice, 1985) je pokračováním hledání literárního výrazu prostoru uvnitř továrny a mimo ni. Titul knihy naznačuje, že tu nejde o nic jiného než o mezní prostor, kdy je člověk stále součástí továrny, jakkoli se fyzicky nachází mimo ni. Továrna, v tomto případě slévárna v Longwy, je nahlížena ve svých negativních dopadech, ať už své obyvatele uzavře, vyvrhne je či jim uzavře své brány. Otázku hranice tohoto prostoru a její faktické neexistence řeší François Bon na příkladu čtyř anonymních postav, jejichž osudy jsou úzce spjaty díky postavě Moniky, jejich společné přítelkyně a milenky: jsou to předměstský rocker, projektant, nezaměstnaný a fotbalista; všem je okolo pětadvaceti let a jsou představeni v jednom z nejkritičtějších momentů svého života. Každý z nich zosobňuje různý rozměr krize kapitalistické postindustriální společnosti osmdesátých let dvacátého století. Nezaměstnanost způsobená zrušením některých odvětví těžkého průmyslu, ztráta smyslu života, pracovní úraz, drogová závislost, sebevraždou končící pocit nenaplněnosti životních cílů, to vše má společného jmenovatele. Tím je prostředí továrny a těžké práce způsobující vyprazdňování osobnosti, které si postupně jednotlivé postavy uvědomují skrze samomluvné monologické projevy prolínající se nahodile jako obrazce kaleidoskopu. Tyto dva determinující pojmy — továrna a práce — jsou středem jejich životů již od dětství a všichni si tuto fatalitu, z níž není možno, krom sebevraždy,

⁸ „Un roman est moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture.“

⁹ SDU, s. 165.

se vyvázat, uvědomují. Dokonce i umění (rokenrol) a sport (fotbal) jsou determinovány tímto prostředím.

Bonův jazyk se i zde přirozeně podílí na zhmotnění prožitků, projevů a pocitů postav. Prázdnota a z ní vyplývající ticho jsou v jazyce ztvárněny pomocí eliptických výpovědí a úspornosti běžného výraziva, stejně jako samota postav, která je umocněna jejich samomluvnými projevy. Také pocity zmatku tváří v tvář civilizačním procesům a vytrženosti z prostředí, do něž postavy od narození patří, se odrážejí v syntaktickém a sémantickém plánu. Vznikají nezvyklá a nelogická spojení bránící smysluplnému pochopení jednotlivých projevů. Jestliže se Bonovi nedá upřít jistá snaha o docílení objektivitu sociologické reportáže, je nutno dodat, že tato objektivita je do značné míry podmíněna estetizujícími jazykovými prostředky. Potřeba co nejvěrněji zachytit skutečnost ve všech jejích aspektech, která je typická pro sociologickou výpověď, se u Françoise Bona přesouvá na úroveň jazyka, čímž se jazyk stává objektivizujícím faktorem a zároveň poetizujícím mechanismem při zachycování antropologicky studovaného materiálu.

Následující román nazvaný *Buzonův zločin* navazuje tematicky na otázku hranice prostředí, v němž člověk nějaký čas existoval. Přesněji řečeno neexistenci této hranice, protože i po opuštění determinujícího prostoru je zřejmé, že toto prostředí i nadále podmiňuje zdánlivě nově započatou životní dráhu. Přesouváme se z továrních hal do vězení. *Buzonův zločin* ukazuje, jak toto ještě více odcizující prostředí nejen trvá i po opuštění prostoru za zdí, ale podmiňuje člověka ještě před tím, než je uzavřen v jeho útroběch. Dvě postavy, spoluvězni z jedné cely, Serge Buzon a Michel Raulx, se po propuštění z vězení zastavují u matky prvního z nich, aby zde ve vnitřních monologech prošli svá životní tajemství a sny a přitom postupně přemítali o důvodech svého pobytu uvnitř. Buzonovým největším zločinem se však nakonec ukazuje být jeho potřeba znovu překonat hranici, tentokrát však stanout na straně těch, kteří se nacházejí na druhé straně barikády, tedy těch, kteří toto uzavření mají na starosti. Serge Buzon se nakonec sám stává bachařem ve věznici v Poissy na pařížském předměstí. Zásadní jsou především výpovědi Michela Raulxe, který je náruživým čtenářem literatury faktu a časopisu *Historia*. Monology této postavy posedlé dějinami rekapitulují zásadní momenty — z hlediska dějin moderní doby — zlomových událostí, jako jsou vyhlazovací tábory, plynové komory a transporty smrti. A čtenář je tak veden k tomu, aby si přirozeně a nenásilně položil otázku, jestli zde nelze nalézt možné paralely mezi světem, který existuje již jen v paměti těch, co přežili, a vězeňským prostředím.

I v tomto díle se François Bon hlásí k literárnímu dědictví zakladatelů moderního románu. Jestliže se zde výslovně evokuje Dostojevskij a jeho *Zločin a trest* pro zjevnou motivickou příbuznost nebo jistý doktor Destouches, kterého další z postav, Brocq, potkal během bombardování Berlína, ani zakladatelé

moderního románu (Rabelais, Cervantes, Sterne, Diderot atd.)¹⁰ se za Bonovým jazykem a způsobem spřádání příběhu nezapřou. Jednooký milovník archeologie, filozof a zároveň Buzonův bratranec a soused Brocq je náruživým čtenářem Cervantese, přesněji řečeno čte stále dokola *Dona Quijota*. Toho mu kdysi v exempláři patřícímu markýzi de Sade svěřil jistý doktor zahynuvší ve vězeňském táboře. Brocq v této knize hledá smysl a podstatu věci:

Brocq říkával, že důležité není číst hodně knih, ale vybírat si ty velké a poté je číst znovu a znovu, až člověk najde. Proto mi četl stále znovu tuto knihu, tu jedinou, kterou měl a kterou mu dal doktor. Potom paměť posoudí a poslouží si knihou, aniž by mohl člověk sám pochopit, jak souvisí vzpomínka na knihu a chvilkové duševní pohnutí. Proč se vydala hledat právě to, co člověk ani netušil, že v hlavě má. Síla knihy je možná právě v téhle nezřetelné námaze, která trvá ještě dlouho po ní...¹¹

Intertextuální vzývání pilířů moderního románu, stejně jako úvahy o poslání literatury, zde navíc pocházející z hlavy bývalých vězňů, lze nepochybně chápat jako jistou potřebu hledání literárního výrazu aplikovatelného na Bonova sociologicko-historická pozorování. Intertextuální propojení s předchůdci hledání nových cest literárního výrazu se projevuje v postupně se vytvářející narativní technice inspirované modernisty dvacátého století, jako byli Joyce a Beckett. Tento literárněkritický rozměr činí z Bonových postav-hlasů experimentální prostor pro hledání vhodného výrazu pro vyprávění příběhu na pomezí reportáže a svědectví. Počínaje románem *Hranice* se profiluje nová technika spočívající v řazení jednotlivých monologických fragmentů, které spolu nejsou zjevně provázány. Titulem každé části textu je jméno postavy, jejíž hlas následuje. Tímto způsobem je každý z hlasů vypravěčem nejen vlastního příběhu, ale fragmentárně tento hlas doplňuje i příběh postavy jiné, o níž hovoří. Postavy-vypravěči tak jsou nahlíženy z různých úhlů pohledu. Tento svébytný vyprávěcí systém tak obráží přesvědčení, podle něž nelze na tento svět nahlížet, vnímat jej a prožívat jinak než subjektivně, skrze různá prizmata.

S touto technikou se lze setkat i v dalším textu nazvaném *Décor ciment* (Betonové kulisy, 1988). Tento text je velice zajímavým počinem, neboť vznikl z popudu Generální rady departementu Seine-Saint-Denis v rámci programu „Spisovatelé v Seine-Saint-Denis“. Po dobu patnácti měsíců žil François Bon spolu s dalšími dvěma spisovateli Didierem Daeninckxem a Bernardem Noëlem v jednom z panelových věžáků v Bobigny na severu

¹⁰ Podle Kunderovy definice jakožto žánru zrozeného z tázání. Srov. Milan Kundera: *L'Art du roman*. Paris: Gallimard, 1986, řada „Folio“, s. 17.

¹¹ François Bon: *Le Crime de Buzon*. Paris: Minuit, 1986, s. 150. Dále bude značováno jako CDB.

pařížské aglomerace, aby sondoval životní podmínky v těchto sídlištních čtvrtích. Z tohoto pobytu, který se uskutečnil v roce 1986, poté vznikl text vystavěný na způsob předchozích dvou románů jako sled monologických fragmentů, vyvolaných smrtí jednoho z obyvatel domu. Hlasy jednotlivých postav, které tráví noc na policejním komisariátu coby svědci či podezřelí poté, co bylo nalezeno mrtvé tělo Jeana Jeudyho, přemítají o vlastním životním údělu, úzce spjatém s prostředím, kde právě žijí. Z postav zaujme samozvaná strážkyně domu a jasnovidka Isa Waertensová i slepý stařec jménem Louis Lambert (jako u Balzaka), který byl přítelem zavražděného. Jako model ho zaměstnává sochař Laurin, jenž obývá opuštěnou čerpací stanici, a je tu i jeho kamarád Goëlle, řidič nákladáku, který má jisté obchody s domovnicí-obchodnicí s nábytkem. Prolog románu tvoří monologická výpověď narkomana, který je během výslechů v cele a o němž se v závěru dovídáme, že Jeudyho zavraždil. Jádrem příběhu tvoří spleť hlasů jednotlivých obyvatel paneláku, podobně jako se splétají podzemní chodby sídliště, kudy Isa Waertensová provází policisty vyšetřující vraždu. V souladu s Bonovou narativní technikou se postupně z fragmentů zdánlivě nesouvisejících výpovědí skládají rysy postav, či spíše postaviček na okraji společnosti, události, ale především kontury prostoru, ony „kulisy“: Jak je u Bona zvykem, převažuje temné ladění zašedlé všednodennosti rozrušované krádežemi aut, policejními raziemi, nájezdy švábů a rasismem, jež jsou typickými nemocemi tohoto prostředí. Protagonistou příběhu se tak stává samotné místo (chtělo by se spíše říci ne-místo), patologické prostředí moderního velkoměsta, kde jsou postavy nuceny existovat. Ostatně ony samy o něm hovoří jako o nemocném organismu: Lambert je přirovnává k prohnilemu zubu: „A pod betonovými kulisami nemocný nerv. Žijeme ve zkaženém zubu, který je po okrajích ještě pevný, ale zevnitř nahlodaný.“¹² Laurin ho připodobňuje zase k nádoru: „Město rozlévající se z břehů do země nikoho už není pro lidi a nutí je, aby žili v mrtvém nádoru.“¹³ Na takto pojaté hledání jazyka velkoměsta a jeho problémů navazují texty *Dehors est la ville* (Město je venku, 1998), *Autoroute* (Dálnice, 1999), *Paysage fer* (Krajina železo, 2000) či *Banlieue n'est plus* (Periferie už není, 2000). Většina těchto textů byla vydána ve vydavatelství Verdier nebo Flohic.

ROMÁN A FILM

Město je také hlavním aktérem románu *Psí kalvárie*, který vznikl během Bonova ročního pobytu v Berlíně v rámci kulturně podpůrného programu pro spisovatele a umělce *Berliner Künstlerprogramm* od dubna 1987

¹² Týž: *Décor ciment*. Paris: Minuit, 1988, s. 150. Dále bude označováno jako DC.

¹³ Tamtéž, s. 197.

do dubna 1988. Ve stejné době vydává i takřka třisetstránkový esej věnovaný genezi Rabelaisova díla: *La Folie Rabelais* (Rabelaisovo bláznovství, 1990) s podtitulem *L'invention du Pantagruel* (Vynález Pantagruela). Tento esej lze chápat i jako teoretický úvod k Bonovým románům, neboť zde vyslovuje tezi o Rabelaisově díle, ale tu lze aplikovat i na jeho vlastní texty. Bon staví do protikladu „románové pokušení“, kterým je „knihy jako sen určená k tomu, aby nahrazovala svět“,¹⁴ a Rabelaisovo chápání literatury jako „nekonečný pochod, který svět pojmenovává“. A to, co tímto „pochodem“ nastává, je jen „smrt fabule“.¹⁵ Znamená to tedy, že jde o proces, kdy se současný autor, podobně jako kdysi Rabelais, snaží oprostít od fabulačního „nánosu“, který definuje román, aby se přiblížil realitě, jejíž vylíčení mu leží na srdci. Pokouší se tak zbavit osvícenského chápání románu jako literárního zpracování jisté filozofie čili *diegesis* a přenést jej zpět do lůna původní *mimesis*, tedy tak, jak tento protiklad vymezil Platón ve třetí knize své *Ústavy*. Rabelaisova „černá kartografie tím, že vrhá slovo do temných základů světa a utkává z nich příběh i přes prázdnotu, kterou tím do knihy přivádí, zůstává přístupnou a novou branou ve sporu, kde jsme všichni prózou a formou“.¹⁶

Lze se domnívat, že Bonovým záměrem bylo i v románě *Psí kalvárie* ukázat možnost, jak se přenést přes teoretické a ideologické problémy románu a přitom nadále zůstávat v jeho neskonale tvárném lůně. Text má dvě roviny: na jedné se skupina filmařů pokouší natočit film o Berlíně během boření známé zdi. Ve stejnou chvíli se ovšem dovídají o existenci vesnice v Cévenách, kde volně žijí psi, jež tam jejich majitelé z nejrůznějších důvodů odložili včetně šeku s malým příspěvkem pro Raymonda, který se o psy „stará“. Původně zamýšlený film si kladl za cíl prostudovat „mentální představu velkoměsta“ (*l'idée mentale d'une grande ville*), které je prodchnuto dějinami a jako takové představuje klíč k pochopení příběhu dvacátého století. Režisér filmu, jistý novinář a domnělý spisovatel Barbin, se ovšem dozvídá o městečku ve francouzských horách a se svým štábem opouští německé hlavní město Berlín, aby mohl provést bližší ohledání vhodných exteriérů ve vylidněné cévennské lokalitě s emblematickým jménem Ribandon.¹⁷ Zde zjišťuje okolnosti a připravuje se na natáčení nového filmu. Ten ovšem světlo světa také nespátří, mimo jiné proto, že francouzská herečka a představitelka hlavní role Monika nevydrží psychický tlak, protože se psy je tu nakládáno podobně jako s lidmi ve vyhlazovacích táborech. Monika se odmítá své role zhostit a bez udání závažnějších důvodů jen křikne, že už má psů plné zuby.

¹⁴ François Bon: *La Folie Rabelais. L'invention du Pantagruel*. Paris: Minuit, 1990, s. 242. Dále bude označováno jako FR.

¹⁵ Tamtéž, s. 242.

¹⁶ François Bon: „Alles en errière“. *Quai Voltaire*, č. 8, jaro 1993, s. 19. Citujeme z téhož textu, který byl publikován na stránkách: <http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article789> (25. 8. 2011).

¹⁷ Ribandon lze vyložit také jaké složeninu ze slov *ribaud* (zhýralec) a *abandon* (zpuštění), tedy zpuštělé město, kde řádí zhýralství.

Příběh filmařského štábu ovšem není první rovinou, nýbrž vloženým příběhem, který vypráví Barbin v kavárně vypravěči románu (Françoisi Bonovi). Barbin je tak režisérem filmu o psech a zároveň vypravěčem příběhu filmu či spíše nedokončeného filmového projektu. Dochází tak k prolínání několika vyprávěcích rovin, kdy vypravěč (potažmo autor) vypráví to, co mu vypráví Barbin, který reprodukuje to, co říkají jiné postavy, popřípadě to, co mu vyprávěl někdo jiný.

Příběh filmu vyprávěný Barbinem tak představuje druhou — metanarativní — rovinu románu především proto, že je prostorem pro kritické zamyšlení nad možnostmi zobrazování skutečnosti. François Bon se tak do jisté míry připojuje k modernistům typu A. Gida nebo J. Fowlese, kteří otevřeli cestu zkoumání vyprávěcího potenciálu románu. Bonova technika jde však mnohem dál. Díky konfrontaci dvou odlišných, jakkoli vnitřně příbuzných narativních umění totiž umožňuje reflektovat vlastní literární postupy skrze jiný vyprávěcí a zobrazovací modus. Kromě příběhu agonizujícího velkoměsta a polodivokých psů tak tento román popisuje i postupy, které zachycení tohoto příběhu mají umožnit. Vypravěč, který se jako jediný objeví v ich-formě na konci románu, kdy se díky Barbinovi dozvídáme, že pracuje na své doktorské práci, reprodukuje to, co mu říká Barbin. Podobně jako François Bon i on strávil v západním Berlíně jistý čas coby stipendista a do svého vyprávění se začlenil jako postava. Stává se tak zároveň postavou i vypravěčem příběhu v druhé rovině.

Hned na začátku textu autorský vypravěč ve třetí osobě poodhalí narativní strukturu románu. Děje se tak paradoxně ve chvíli, kdy se převyprávění budoucího scénáře stává nemožným:

Na jedné straně B.,¹⁸ město a filmař, herci; na druhé, jako dva protilehlé trojúhelníky, které se dotýkají svými vrcholy, řekl Barbin a postavil proti sobě své ruce, prst proti prstu, Cevenny a psi. Právě odjíždím, dodal Barbin, tuhle zeď házou do povětří: povídám ti o městě, které už neexistuje, za jednu jedinou noc se z něj stal bledý sen, na jehož souvislosti a detaily si stěží vzpomeneme.¹⁹

Podobně lze na několika místech v textu nalézt vyprávěcí schéma zviditelňující hranice jednotlivých do sebe zasazených vyprávění: „Jak se ještě před sto lety, tvrdil Andreas, říkal Barbin, mohlo člověku zdát, že je slušností, aby znal pět hlavních měst a ovládal jejich jazyky.“²⁰ Fabule se tedy redukuje jen na popis příprav filmu, potažmo knihy, kterou chce Barbin začít psát

¹⁸ Berlín.

¹⁹ CDC, s. 8.

²⁰ Tamtéž, s. 82.

ve chvíli, kdy je jasné, že z filmu nic nebude. Postupně se přitom stírají jasné obrysy mezi těmito dvěma různými médii: „Barbin řekl: stačily by mi tři týdny na to, abych tohle všechno hodil na papír: příběh beze změn, jen moje poznámky a pak toto hledání exteriérů.“²¹ Symbolicky zde dochází do jisté míry k prolínání mezi textem (písmem) a filmem (obrazy) a filmařská práce slouží k literárněkritickým pozorováním jako „válečná zbraň“ proti příliš úzkoprsému a špatně chápanému realismu.“²² Bonův text pomalu, ale jistě ústí ve zpochybnění, ne-li popření samotného románu. Jeho hlavní charakteristika — fabule a fikce — se stává překážkou v procesu zobrazování světa. Přichází ke slovu očištný proces, kdy tyto dvě složky budou nahrazeny, podobně jako u Annie Ernauxové, jiným narativním postupem. Tím je sbírání útržků, svědectví a přepisů hlasů zachycených v každodenní realitě. Barbin na začátku textu autorskému vypravěči líčí, jakým způsobem sbírá materiál pro svůj film, z něž později bude jen dokumentační popis tohoto postupu a koláž ze sesbíraného materiálu ve formě textu:

Vždycky jsem si vystříhoval a nalepoval články, které jsem náhodně sbíral, řekl Barbin, a ty tohle neděleš: tyhle malé věci, kterým nepřikládáme tolik pozornosti, které se přesto mnohem víc než jiné hodí ke slovům, která je pojmenovávají; něco v nich odráží to, co bychom si nikdy nedovolili udělat, ale instinktivně je součástí stejného úzkého místa, hluboké trhliny, kde uprostřed všedností kráčíme přímo, ale samo o sobě to neexistuje o nic víc [...] A potom přicvaknuté věci v sešitě, pokračoval, které už si znovu nepřečteme, ale které s sebou taháme věrněji než klučina svoji krabičku s poklady: člověk si nemůže s životem dělat, co chce, je příliš velký, řekl.²³

Takto chápaný narativní text se omezuje na soubor zápisků zachycujících skutečnost, která vypravěče-filmaře-spisovatele Barbina obklopovala během příprav natáčení. Při ohledávání terénu pro natáčení si sám Barbin uvědomuje, jaké možnosti tento postup skýtá, poněvadž nejde jen o soubor poznámek s dokumentační hodnotou, jakési osobní archiválie, ale i o samotný způsob, jakým je materiál uspořádán. Hromadí výřezy skutečnosti, které se samy uspořádávají coby střípky kaleidoskopu, a skládají tak dohromady obrazec, který podle Barbinových slov mnohem lépe vypovídá o skutečnosti než románový příběh. V následující citaci Barbin vysvětluje, proč je v jeho očích z hlediska záměru zachycování skutečnosti mnohem přínosnější

²¹ Tamtéž, s. 220.

²² Dominique Viart: „Théâtre d'images'. L'esthétique de François Bon d'après *Calvaire des chiens*“. In: Bernard Alluin — Paul Renard (eds.): *Roman et Cinéma*. Lille: Roman 20–50, 1996, s. 103–123. Dostupné na: http://www.tierslivre.net/univ/X2000_Viart_CdC.pdf. (26. 8. 2011).

²³ CDC, s. 15–16.

reprodukce slov jedné z „reálných“ postav, kterou bude ve filmu zastupovat herec (Psí král). Ten, o kom hovoří, ovšem v Bonově textu představuje literární postavu Étiennea Hoziera:

Přesto hlas Étiennea Hoziera, jeho dlouhé věty plné zvrátů ještě lepší než ty, které jsme si přáli pro našeho Psího krále, byl natolik propojený s oněmi pěti dny, během nichž jsme ohledávali terén, že nikoli, nemohl jsem o tom vyprávět jinak než tímto zapadáním do sebe, kde se vše samo od sebe vrstвило, řekl Babin, a jako kdyby povodeň třetího dne překryla a obklopila celou cestu, stejně jako řeka, do níž se potopilo dolní město.²⁴

Psí kalvárie podobně jako následující román *Un fait divers* (Událost z černé kroniky, 1993) se tak prostřednictvím filmového média postupně stává úvahou nad možnostmi zobrazování skutečnosti nejen v literatuře, ale především ve filmu. Bonovy texty ovšem nikdy nerezignují na příběh, proto nejsou jen bohapustým a narcisistním počinem, tak jak se to stalo celé řadě modernistů experimentujících s literárním médiem v předchozí generaci. *Psí kalvárie* však není ani tak ukázkou analogií mezi produktem sedmého umění a literárním textem jako obnažením filmařské práce, jež si klade za cíl vytvářet iluzi skutečnosti. Zcela zásadní jsou v textu momenty, kdy dochází k prolínání mezi popisy skutečných situací během ohledávání terénu a scénami, které jsou uměle navozovány v „továrně na iluze“, jinými slovy ve filmových ateliérech v Berlíně–Spandau. Vznikají tak scény, jež si v mnohém nezadají s fantastickou literaturou, kde iluze má reálné kontury, a předčí tak skutečnost. Tyto scény schválně míchají realitou i její iluzí a jsou mnohdy postavami stavěny do protikladu ke skutečnosti, která, zdá se, mnohdy předčí fantazii: „Skutečné jevy představují v náhodách života vše, co z života ta nejpłodnější představivost může vytvořit.“²⁵ Andreas Barbin, jehož lze také chápat jako metaforu spisovatele samotného, ve svém vyprávění odkrývá mechanismus vytváření zdání skutečnosti. Tímto mechanismem totiž paradoxně není detailní popis výřezu reality mající přesvědčit čtenáře, že poznání fikčního světa do nejmenších podrobností vyžaduje i umožňuje, aby se k tomuto světu přistupovalo jako k světu reálnému.²⁶ Pro Barbina mechanismus navozování reality spočívá právě v odhalování postupů, které tento svět zprostředkovávají, ať už ve formě filmu nebo románu. To znamená, že podstatou

²⁴ Tamtéž, s. 87.

²⁵ Tamtéž, s. 77.

²⁶ Roland Barthes hovoří o „zbytečném realistickém detailu“ (*détail réaliste inutile*), který v realistickém románu nemá jinou funkci než navození „účinku skutečnosti“ (*l'effet de réel*) pomocí „referenční iluze“ (*l'illusion référentielle*). Srov. Roland Barthes: „L'effet de réel“. In: týž — Leo Bersani — Philippe Hamon — Michael Riffaterre — Ian Watt: *Littérature et réalité*. Paris: Seuil, 1982, s. 89.

realistického umění je otevřeně ukazovat a systematicky připomínat, že to, co se nám prostřednictvím literatury či filmu předkládá, není skutečnost, ale její modelace uměleckým médiem:

[...] schopnost, která v tom byla, nechat se unášet pomalou přípravou na iluzi stejně jako na samotný film (anebo také jako kniha, tam kde naráží na novou konvenci své iluze, by se mohla rozhodnout, že přímo vystaví do nového světla svůj mechanismus a vytvoří novou iluzi, že toto nehodlá překonávat).²⁷

Psí kalvárii lze chápat i jako určitý program, v němž autor kombinuje a zároveň kriticky reflektuje dva přístupy k literatuře, jež přinesla moderní próza. Na jedné straně je to přístup realistický, který se po vzoru Honoré de Balzaka a dalších realistů snaží věrně a co možná neobjektivněji kopírovat skutečnost, aniž by ji idealizoval, zatímco modernistický přístup první poloviny dvacátého století se oprostuje od realisticko-naturalistické doktríny, aby ukázal, že podstatou literatury je poznávání jejích vlastních funkčních mechanismů v rámci uměleckého textu. Tyto dva krajní přístupy François Bon navzájem konfrontuje, aby ukázal, že literární text v době, kdy se všeobecná nedůvěra k ideologiím a metanarativním diskurzům ospravedlňujícím výkyvy zmocňuje i literárního prostoru, kde je vše znovu povoleno, tedy i existence autora samotného, se otevírá aktualizaci a hledání prostředků k zobrazování každodenní skutečnosti a přitom si uchovává specifickou literatury ve formě kritického uvažování o svých vlastních mechanismech.

Filmové médium zprostředkované literárním textem autorovi umožňuje jednak odhalovat vyprávěcí postupy tohoto média a přitom vyprávět příběh, jehož nositelem je toto médium. Tím se kritická reflexe vlastních vyprávěcích mechanismů přesouvá do oblasti filmového narativu, jakkoli zde film nepředstavuje hlavní složku vyprávění, podobně jako u Andrého Gida není příběh penězokazů ústředním tématem stejnojmenného románu. Filmové prizma nicméně umožňuje jisté srovnání mezi možnostmi filmu a literatury a jejich „iluzemi“, jak bylo řečeno v předchozí citaci. Vzhledem k problematičnosti obsahu (reportáž o odložených psech, které kontumují pacienti psychiatrické léčebny a jejichž pozůstatky jsou předmětem obchodu) a značně metaforickému obsahu (na mnoha místech cítíme snahu navodit souvislost mezi zacházením se psy a zacházením s lidmi v koncentračních táborech během druhé světové války) je tato mediace vyprávění prostředkem, jak také získat od příběhu odstup. Tento kritický odstup (vyprávím příběh o natáčení filmu) je dostatečný pro to, aby se autor mohl plně soustředit nejen na otázky týkající se zobrazování skutečnosti ve fikci, ale

i na kritické zkoumání percepce reality samotné. Ta je totiž nahlížena hned dvakrát: poprvé samotnými postavami Bonova románu, které jsou však zároveň reálnými osobami, vystupujícími jako herci v Barbinově filmu, kde figurují do jisté míry jako postavy na druhou (viz výše situace postavy-herce Étienna Hoziera). Jde tedy o postavy, které hrají postavy, přičemž je automaticky jejich vnímání okolní skutečnosti deformováno dvakrát. Tato dvojitá deformace je nejlépe patrná na postavě herečky Moniky, která komentuje možnosti filmového zpracování skutečnosti, a to ve chvíli, kdy je oblast, kde štáb hledá exteriéry pro natáčení, stižena záplavou. Postavy-herci a Barbin se dívají na obraz zkázy, přičemž vyjadřují své pocity, neboť město jednomu z nich připomíná moderní Benátky: „[...] celé město vypadalo, jako by se ponořilo do svého snu o vodě, která vše zakryla. Takové obrazy — řekla herečka Monika —, které může film jen neobratně napodobit, padělat v zúžené podobě.“²⁸ Barbin pak otevřeně přiznává, že byť jde o autentické záběry, jejich obraz na filmovém plátně bude divákem vnímán jako iluze na hony vzdálená skutečnosti:

Obrazy, jež zachytil filmař, by se možná mohly hodit k posunům, kterými se zaobíral, kdy se ze skutečného života ve filmu stával výraz hrubého snu, zatímco ze života, který vyrábíme, na chvíli přijímaná existence — úspěch filmu, poznamenal Barbin, plyne z vnímání světa naruby, který vám ulehčuje od vašeho světa.²⁹

Tento postřeh, který shrnuje postoj k otázce *mimesis* ve fikci, vyjadřuje zásadní zvrat ve vnímání procesu zobrazování skutečnosti v literatuře poznamenané postmoderní nedůvěrou v metanarativní příběhy. Film se stává médiem, které do jisté míry supluje skutečnost, protože ta je natolik nesnesitelná, že se stává neskutečnou, jak tvrdí tvůrce filmového světa Barbin. Chápání filmu jako prostředku k produkování skutečnosti, jež se zdá být nejen dokonalou, ale ještě uvěřitelnější náhražkou reality díky své vizuální přesnosti, mu přiznává vlastnosti skutečnosti. Specifičnost filmového umění ve srovnání s literaturou však zabraňuje jakékoli snaze pokoušet se o totéž v oblasti románového psaní. Bonův vypravěč tak filmaři připomíná, že romantické chápání tvůrce jako solitéra oproštěného od věcí z tohoto světa, které lze ještě přiřknout spisovateli, v jeho případě nepřichází v úvahu vzhledem ke kolektivním podmínkám filmové práce. Film tak do značné míry ztrácí oproti literatuře, neboť klade menší nároky na divákovou obrazotvornost. Sám Barbin dokonce odsuzuje stav, kam se dostalo filmové umění, pro nějž požaduje ambicióznější cíle:

²⁸ Tamtéž, s. 75.

²⁹ Tamtéž.

„Adepti tohoto snadno stravitelného filmu, kde se iluze skutečnosti chce zakládat na citované všednosti, v tomto dojmu dobře vyplátného, jež za-
těžuje jejich bezdeché ambice,“ řekl Barbin o tom, kam se podle jeho ná-
zoru dostal obyčejný film, a pronesl tento výraz: „Lidé, kteří nerostou.“³⁰

Barbinovými ústy formuluje François Bon nároky, jež je potřeba klást na fil-
mové umění a potažmo i na literaturu. Ty se totiž mají oprostít od laciného
popisného realismu a pokoušet se postihnout vnitřní napětí, které pulzu-
je za zobrazovaným světem. Postava filmaře³¹ si vzápětí vyměňuje prostor
za slovy, který má pomocí obrazů vystihnout toto napětí pod povrchem sku-
tečnosti: „Pouze jeho obrazům bude náležet, aby vyjádřily její rezonanci.“³²

Ostatně postava filmaře (*cinéaste*) představuje pojítko mezi filmem a li-
teraturou, neboť systematicky vztahuje situace z natáčení a úvahy o filmař-
ském počínu k fantastickým novelám E. T. A. Hoffmanna: „No ovšem, jsme
ve městě velkého Hoffmanna,“ uzavřel Andreas.“³³ Evokace tohoto autora
jistě není náhodná, zejména pokud si uvědomíme, že Hoffmann je pova-
žován za jednoho z největších autorů fantastické literatury německého ro-
mantismu. Jeho povídky byly zvláštní právě svým realistickým přístupem
ke skutečnosti a prolínáním realismu s fantastickým. Jeho hlavním postavám
se daří najít štěstí až teprve ve chvíli, kdy se oprostují od prosté skutečnosti.
Typickým příkladem je student Anselm v povídce „Der goldene Topf“ (Zlatá
váza) ze sbírky *Fantasiestücke in Callots Manier* (Fantastické povídky po Callo-
tově způsobu, 1814–1815). V Anselmových očích zosobňuje nesnesitelnou
realitu postava Heerbranda, jež ostatně nacházíme také u Françoise Bona.
Hoffmannův Heerbrand je soudním zapisovatelem a jeho plochý racionalis-
mus jej hermeticky uzavírá před veškerým poznáním z oblasti nadpřirozené-
ho. Bonův Peer Heerbrand je naopak psychicky nemocný člověk, který jen
zdánlivě ostře kontrastuje s romantickou představou racionalisty. Klíčová je
pro něj schopnost pohybovat se mimo realitu, a proto si jej také režisér Bar-
bin později vybral za představitele „Psího krále“, který se sžívá se psy a stává
se de facto jejich vůdcem, když vyšlo najevo, že Hozier se zbláznil. Je totiž
schopen vžít se do jejich světa. Filmový štáb několikrát navštíví Heerbranda
v jedné z berlínských psychiatrických léčeben:

Andreas řekl Peeru Heerbrandovi, aby jej upozornil na nelehkost jeho
role, co od něj filmař očekává:
„Blázni, zničení lidé...“

³⁰ Tamtéž, s. 30–31.

³¹ Ten si také nese přízvisko GmbH vzhledem ke svému německému původu a z hlediska příběhu vyprávěného Barbinem je
reálnou postavou, avšak v příběhu Françoise Bona je samozřejmě postavou literární.

³² CDC, s. 31.

³³ Tamtéž.

A na jeden z papírků, které měl stále u sebe, herec Heerbrand odpověděl: „Vyhnanci... Strindberg, Pirand., konec Franze K., Hoffmann. Všichni B., sídlo, přechodný pobyt.“³⁴

Tato slova filmaře rozesmávají, protože herec tím dal najevo úctu k představitelům literatury, kteří krom toho, že pobývali v Berlíně, mají jeden společný jmenovatel: „Vynález fantastična.“³⁵ Prostřednictvím postavy Peera Heerbranda vzniká pojítka mezi německým romantikem a Barbinem, potažmo mezi E. T. A. Hoffmannem a Françoisem Bonem. Poetika Hoffmannových fantastických próz je v Bonově románu několikrát zmiňována a bez nadsázky lze říci, že jde v podstatě o charakteristiku nejen Hoffmannovy tvorby, ale i většiny Bonových textů:

Starý zákon fantastična, tak jak jej zavedl Hoffmann, řekl Barbin, nevstupovat do uvyklého normativu slov, ale pokoušet se je přinutit do přeloženého světa, a vyvolat tak nepokoj, který se až příliš blíží snu na to, abychom věděli, jak se mu bránit.

V tomto monologu Barbin napovídá autorovi, jak postupovat, pokud chce sám pochopit podstatu nejen Hoffmannovy tvorby, ale i jeho filmovou estetiku: „Světy v co největší blízkosti našemu světu a jejich síla v tom, že jsou ještě rozpoznatelné, pokus se to pochopit a uvidíš, řekl Barbin.“³⁶ Tento intertextový mechanismus tak posouvá realistický rozměr textu do oblasti vnitřně textové reflexe nejen o vlastních mechanismech, ale i o inspiraci, která tyto mechanismy přinesla. Barbin, který — jak jsme již konstatovali — představuje metaforu autora, je zároveň tím, kdo hledá zdroje inspirace nejen pro utváření estetiky svých filmů, ale i intertextový palimpsest Bonových próz. Z toho pohledu je do určité míry možno chápat *Psí kalvárii* i jako odmítání jistého druhu realismu, který byl typický pro prózu devatenáctého století. François Bon v této knize pokládá otázku statutu umělecké formy, na níž se zakládá účinek realistického postoje v literatuře. Bonův text je totiž svým způsobem antirománem, jinými slovy textem, který po vzoru kunderovských zakladatelů moderního románu, jakými byli Cervantes, Lawrence Sterne nebo François Rabelais, ve svém nitru obsahuje mechanismus, který odkrývá principy fungování románového žánru, a tím pádem jde proti nim.³⁷ Těmto uměleckým snahám o imitaci reality nešlo ani tak o stvrzení opravdovosti této zobrazované skutečnosti jako spíš o vylíčení reálné existence knihy, která usiluje o to tuto skutečnost vylíčit. Jinými slovy, šlo vždy

³⁴ Tamtéž, s. 47.

³⁵ Tamtéž.

³⁶ Tamtéž, s. 165.

³⁷ Srov. Milan Kundera: „L'héritage décrié de Cervantes“. In: týž: *L'Art du roman*, cit. dílo, s. 15–35.

spíš o to ukázat, že jde o líčení „opravdové“ skutečnosti, neboť je zachyceno její líčení. Jak jinak chápat Barbinova slova, která parafrázuji princip fantastična u E. T. A. Hoffmanna:

Náš nejvšednější svět, ale posunutý tam, kde už si nejsme úplně jisti, jak se mluví, a s tímto pocitem odlišené důvěrnosti jít proti všemu proudu vyhrěznutých instinktů, a tím vším lze strávit celý život, ale podívej se, jaké knížky jsou na konci.³⁸

Jde tedy o svět, do nějž se noříme, přitom je nám stále připomínáno, že jde o knihy, v nichž se nám umožňuje na chvíli existovat. Otázka legitimacy literárního aktu, stejně jako problém legitimacy filmového díla se tu posouvá. Již nebereme za skutečné to, co je zobrazeno, ale to, o čem víme, že je nám dáváno skrze skutečné literární nebo filmové médium. Autor nám tak neustále připomíná, že obraz skutečnosti má určitý rám, kterým je zde syžet příběhu. Abychom jej přijali za přirozený, je skutečnost zarámování připomínána i v každém z menších rámců, do nichž jsou zasazeny fragmentární a monologické promluvy postav. Těm vždy předchází zmínka charakterizující jednotlivé postavy, jejich úhel pohledu je k nim vždy vztažen alespoň osobním zájmem. Tuto techniku zarámování jednotlivých vidění skutečnosti, která je typickým rysem většiny textů Françoise Bona (kromě *Psí kalvárie* srov. romány *Hranice*, *Událost z černé kroniky* a *Betonové kulisy*), tedy nelze chápat jako potřebu ukázat, že každé realistické dílo je výřezem skutečnosti, ale že jako každé vidění světa je vždy vymezeno určitým rámem. Tak jako fotografie není jakýmkoli výřezem, ale určitým výřezem, jemuž je propůjčeno určité zarámování v podobě výběru prostoru k zobrazení, jeho velikosti, zaostření atd., a je tu i osoba, která je na druhé straně objektivu, tak i vidění světa v literatuře je vymezeno tím, kdo se dívá.

Z tohoto pohledu je Bonova strategie zarámování příběhu psů ve filmu, který tvoří příběh druhého stupně v příběhu o natáčení filmu o Berlíně a psech kdesi v Cévennách, velice účinná a z naratologického hlediska značně působivá, protože umožňuje kritické zamyšlení nad funkcí a účinností zobrazovacích metod v literatuře. Tento způsob kritické reflexe vyprávěcího aktu rovněž představuje jistý posun vzhledem k modernistickým postulátům, které svéhlavě popírají jakýkoli vztah mezi literárním textem a referenční realitou. V Bonových fikcích tato realita není již ukazována přímo, anebo alespoň s minimálním zdáním mediace, tak jak by ji zprostředkoval román devatenáctého století, nýbrž v otevřeném procesu této mediace, podobně jako jsme tomu uvyklí u předmětů, které nás obklopují v každodenním životě a jejichž mechanismy fungování jsou

naplno odhalovány a exponovány (průhledné obaly telefonů, hodin, strojeven výtahů atp.).

Podobným způsobem přistupuje k problematice zobrazování skutečnosti pomocí filmu uvnitř románu i *Událost z černé kroniky*. Plynule navazuje na předchozí zkoumání, přičemž do popředí Bonových textů se dostává ještě více jejich kriticko-teoretický rozměr, aniž by však nějakým zásadním způsobem upozadil problémy zobrazované skutečnosti. Předposlední z textů vydaných ve vydavatelství Minuit lze chápat opět jako úvodní rozpravu k zamýšlenému filmovému zpracování příběhu šestadvacetiletého Arne Franka, který byl odsouzen za nedobrovolné držení v zajetí a vraždu muže, jenž doprovázel jeho vlastní manželku a její přítelkyni, u níž se ukrývala. Podobně jako v předchozím textu si čtenář z vnitřních monologů postupně vytváří obrazec událostí na základě lineárně podaných informací, jejichž přesné místo v kaleidoskopicky komponovaném příběhu je však nutno hledat. Role čtenáře je tak čím dál náročnější, neboť výsledný obraz se skládá až v jeho vědomí a s odstupem od přečteného textu. Zajímavé je, že François Bon se zde pokusil dát slovo člověku obviněnému z vraždy, který slovo tehdy, když se to stalo, nedostal. Základní linii tvoří propletenec vnitřních monologů Arne Franka a jeho ženy Sylvie, skrze něž se pomalu rýsuje obraz jejich vnitřního života před tragickou událostí. K nim se postupně přidávají monology postav, které byly nějakým způsobem do vyšetřování a do následného přelíčení zapojeny, jako například soudní lékař, policejní vyšetřovatelé, psychiatr, advokát atd.

V tomto kontextu funguje film jako prostředek zdvojující skutečnost. Již realistická próza devatenáctého století znala románový a povídkový žánr inspirovaný příběhem z černé kroniky (máme na mysli zejména Flauberta a Maupassanta), avšak narativní technika a především vyprávěcí perspektiva nahlížela na příběh obvykle z jednoho úhlu pohledu, nejčastěji z pohledu vševědoucího vypravěče. Bonova technika jde směrem k subjektivizaci a fragmentaci vyprávěcí perspektivy, kdy je daná událost nahlížena z úhlu pohledu několika postav, ve zlomcích a navíc jako něco, co se děje na filmovém plátně. Ve většině případů jde o vnitřní zaostření, protože každá postava reflektuje své niterné pochody a pohnutky, jež ji vedly k určitým krokům a jejichž dopad si jako čtenáři domýšlíme. Samotné vyprávění událostí tak ustupuje do pozadí, to nejdůležitější se zdá být ukryto právě ve vnitřní zpovědi, která zejména u protagonisty nabývá rozměr psychologické autoanamnézy: „Jak se bude chtít, protože člověku už nezbyvá nic jiného než stáhnout ze sebe vlastní kůži, vyvrhnout vlastní vnitřnosti nebo si ve finále udělat díru do hlavy, aby někdo jiný poznal pravdu o sobě samém [...]“³⁹ To vše je zasazeno do rámce zamýšleného filmu, který má být natočen

³⁹ François Bon: *Un fait divers*. Paris: Minuit, 1994, s. 24–25. Dále bude označováno jako UFD.

na základě tohoto scénáře složeného z monologických výpovědí. Máme tedy opět co do činění s příběhem v příběhu, přičemž postavami příběhu v druhém stupni jsou herci a režisér, kteří rozvažují nad realizací filmu, ale i nad postoji herců. Bonova technika zdvojení vytváří postavy a jejich obraz. Na jedné straně tu jsou aktéři fiktivního příběhu vycházejícího z černé kroniky a na straně druhé herci, kteří je budou hrát v zamýšleném filmu. Tato technika je však jen zdánlivě podobná zrcadlové technice odrážející vyprávěný příběh nebo jeho část uvnitř sebe samotné, nejčastěji pomocí postavy spisovatele, který zamýšlí napsat stejnojmennou knihu. Nejde tu totiž o stejné postavy, nýbrž o postavy, které bude ve vloženém příběhu druhého stupně někdo ztvárňovat, přičemž v první rovině příběhu tyto postavy figurují coby postavy herců, kteří hrají „sami sebe“. Tak se tedy stane, že skutečnosti Arneho činu jsou sice ty stejné, ale rozhodně to již nejsou ty činy, které se odehrály v reálném světě, jak je reprodukuje příběh v první rovině. Každá z postav má svůj vlastní způsob, jak přistupovat k Arneho zoufalému a brutálnímu činu. Jediné, co zůstává vždy totožné, jsou pouze fakta známá ze soudního spisu. Pročež jistě není nadsázkou se domnívat, že tu máme co do činění s obzvlášť osobitým uchopením problému, jak ukázat, že „pravda je pouze ta, s níž se každý z nás vměšuje do dobrodružství druhého“.⁴⁰

Film a jeho uplatnění v textu románu, tak jak to činí François Bon, skýtá také jistou reflexi o podstatě procesu interpretace. François Bon zde sice zobrazuje společenskou realitu z několika úhlů pohledu, ovšem zprostředkovaně, v určité vzdálenosti, která problematizuje jakékoli srovnávání s referenční realitou. Tím nejen uniká pasti, do níž nepochybně upadly veškeré texty, které se snažily skutečný příběh podat co nejrealističtěji, ale také zobrazuje proces, kterým se tato skutečnost deformuje v myslí těch, kdo na ni nahlížejí, popřípadě ji interpretují. Ostatně již v roce 1984 v textu nazvaném „Haute autorité“ (Vyšší autorita),⁴¹ který rovněž čerpá z černé kroniky, se autor zamýšlí nad tím, jakým způsobem my, čtenáři, přijímáme tyto příběhy zprostředkované médií. Média totiž nepochybně takový příběh skutečnosti vzdálila, nebo jej dokonce pokroutila, protože realitu nutně podala jen jako určitou výseč toho, co ulpělo v poznámkovém bloku novináře. Interpretovat tak neznamená pouze porozumět, jinými slovy opatřit nahlížené události významem, ale také ukázat fungování toho, kdo interpretuje. Veškeré zobrazování skutečnosti prochází filtrem, jehož jsem já, který se tuto skutečnost snažím pochopit, nositelem i dějištěm.⁴² Jinými slovy, určitou situaci mohou pochopit jedině za předpokladu, že si ji v duchu sám prožiji.

⁴⁰ Dominique Viart: „Théâtre d'images“, cit. dílo, s. 110.

⁴¹ François Bon: „Haute autorité“. *Diagraphie*, č. 34, 1984.

⁴² „Veškeré zobrazování světa prochází tímto druhým jevištěm, jež je umístěno ve mně.“ Dominique Viart: „Théâtre d'images“, cit. dílo, s. 111. Zvýraznil autor.

Na rozdíl od literatury však film umožňuje toto vnitřní prožití lépe realizovat zvnějšku, protože přímo do mysli diváka promítá toto vnitřní dějiště. Neboli film dovoluje toto vnitřní prožívání přesunout na vnější plátno. Proto také v Bonových knihách vystupuje film jako prostředek mediace mezi skutečností a prožitkem z ní. Literární postavy jsou tím pádem dvojího druhu: jedny prožívají, byť fiktivně (Arne Franck, jeho žena Sylvie Maillardová, její přítelkyně Catherine Charlesová, postižený Joël Maindreau a policejní inspektor), a druhé se stávají dějištěm jejich prožitků na filmovém plátně (herci Muž, Žena a další). *Událost z černé kroniky* stejně jako *Psí kalvárie* v podstatě zdvojují vnímání skutečnosti, přičemž druhé, filmové, vidění je logicky obrazem odrazu skutečnosti, jež formuje hercova mysl a režisérovo usměřňování. Tím se přímo v textu románu znázorňuje vztah mezi realitou a její transpozicí v uměleckém díle. François Bon tímto způsobem posouvá otázku realismu ještě dále od snah realistů devatenáctého století toužících po co nejpřímější a nejbezprostřednější mediaci skutečnosti. Iluze skutečnosti se stává iluzí mediace skutečnosti prostřednictvím uměleckého díla. Tato iluze na sebe již nebere formu typickou pro moderní román v podobě knihy o knize, popřípadě spisovateli, který píše knihu o stejnojmenné knize, ale je v Bonových textech posunuta do vyšší roviny, kdy iluzi skutečnosti knihy autor nahrazuje iluzí skutečnosti filmu v knize. Skutečnost tak není tím, co je v knize popsáno jako skutečnost, ale obrazem, který si herec vytváří ve své mysli o této skutečnosti a tento obraz pak přenáší na filmové plátno. Filmová postava, kterou v knize zastává postava herce, je v Bonově románu mentální transpozicí určitého scénáře.

Scéna, kdy Monika, herečka v *Psí kalvárii*, přestává používat třetí osobu, když hovoří o dívce, jejíž osud ve filmu ztvárňuje, a začíná říkat „já“, je obráceným, a také lehce zvráceným, projevem této techniky zobrazení vnímání skutečnosti. Ta pak je do značné míry transpozicí fenomenologického postulátu, podle něž máme sami k sobě přístup pouze skrze druhé:⁴³ „Když Monika začala říkat já a přitom mluvila o té dívce, která přivedla Raymonda do Ribandonu a následně jej opustila, já sám jsem si toho nevšiml, řekl Barbin, a chvíli byl vyvedený z míry.“⁴⁴ Je zajisté zcela legitimní považovat toto sblížení za jeden z hlavních předpokladů hercovy práce, ovšem tady nejspíš dochází k něčemu jinému: k tomu, že se jedinec přelévá do jiné osobnosti,

⁴³ Je to podobné jako v Sartrově hře *Huis clos* (S vyloučením veřejnosti, 1944), když Inès, jedna ze tří postav uzavřených v hotelovém pokoji představujícím Peklo, kam se všichni tři dostali za závažný prohřešek, který spáchali, navrhuje druhé ženské postavě Estelle, že jí poslouží jako zrcadlo, neboť se chce nalíčit a zrcátko jí bylo odebráno po soudním procesu. Estelle se tak může vidět pomocí svého obrazu, který vidí v očích Inès. Estelle ovšem konstatuje, že si tak ublíží, zatímco Inès ji ujišťuje, že naopak Estelle ublíží jí samotné. Zatímco Sartre své dvě postavy splynout ještě nenechal, jakkoli mezi nimi existovalo lesbické pouto, François Bon zajímavým způsobem nechává pronikat představitelku role do postavy, s níž se v podstatě ztotožnila.

⁴⁴ CDC, s. 119.

kteřou mu vnucuje společnost nebo jeho vlastní touha. Bonův text pomocí tohoto nebezpečného „slévání“, jež v podstatě obrací naruby představu o práci herce naruby, skýtá zamyšlení nad nesnáze této práce a odhaluje její fungování:

Jako když se člověku občas nedaří odlišit svůj vnitřní život od toho, který vede pro druhé, řekl herečce Raymond, opakovala mi, říkal Barbin, život, který se někdy před námi završí se šklebením zuřivé zvěře v její kleci (kleci, v níž jsme sami chyceni, dodávala, a přesto zbyteček temných obav, neznámých pocitů, které se vám namanou).⁴⁵

Podobně, jako když se v některých Borgesových fikcích nebo v Pirandellových dramatech skutečnost přizpůsobuje fikci, zde dochází k procesu, kdy se život herce mění podle prožitků jím zobrazované předlohy. Raymond — reálná předloha toho, co má herec interpretovat — obrací zmíněný princip hereckého umění naruby, protože z osudu předlohy hercova výkonu dělá zdroj potíží v jeho soukromém životě.

Tyto příklady však nejsou jen metaliterárními, popřípadě metafilmovými úvahami o mimetických technikách a jejich fungování, dokládají také, že texty Françoise Bona jdou ještě dále, protože de facto objasňují i naše modely chování: ty totiž v podstatě kopírují právě ony modely chování, které ve svých knihách popisuje. Film se tak stává studijním materiálem, kde se spíše z jeho fungování než z jeho obsahu dozvídáme o sobě samých a především o našem vlastním přístupu k druhým, a tedy i k sobě samým.

ROMÁN A DRAMA

Z tohoto hlediska je zcela zásadní text *Parkoviště*. Tento text měl být původně scénářem pro francouzsko-německou televizní stanici ARTE, jež požadovala šestadvacetiminutový monolog pro televizi, v němž se setkají autor, filmař a herec. Po třech letech se François Bon rozhodl tento krátký text vydat, neboť, jak sám tvrdí na přebalu knihy, cítil potřebu „[v]ysvětlit ten pocit, že není na výběr, jak a proč určité téma zpracoval, když se vám vnucuje jeden příběh. Jak dělat literaturu o co nejspíšejší okrajovosti obrazů našich měst?“⁴⁶ Text nakonec vyšel knižně jako vyprávění příběhu převedeného do divadelní hry. Ve třetí části nazvané „verze pro tři herce“ se střídají monology svědka, matky a dcery, rozmlouvajících o „něm“, manželovi dcery, který ji opustil. Máme tu co do činění s trojím zpracováním téže materie: příběh muže, který se nezhostil své role, protože jako dělník a sociálně znevýhodněný člověk

⁴⁵ Tamtéž, s. 139.

⁴⁶ François Bon: *Parking*. Paris: Minuit, 1996, poslední strana přebalu. Dále bude označováno jako P.

nedokázal uspokojivě uživit svoji rodinu — manželku a dvě děti. To jej přivedlo k alkoholismu a úniku z domova, neboť nesnesl napětí, které tam vládlo večer, kdy se unavený vrátil z práce s pocitem vlastní nedostatečnosti. Nakonec se usazuje jako noční hlídač podzemního parkoviště v jednom velkém francouzském městě, kam jej přichází navštívit dívčina matka a vystavuje jej výčitkám a žádostem o vysvětlení. Toto velmi originální zpracování sociální otázky, kterou François Bon otevírá v různých obměnách v každé ze svých knih, kombinuje dvě různé vyprávěcí strategie, potažmo žánry: první část knihy představuje vnitřní monology matky a dcery o osudu a pohnutkách muže, který ji opustil. Totéž se opakuje ve třetí části (verze pro tři herce), kde rozmlouvá matka, dcera a svědek formou tří střídajících se monologů.

Z našeho pohledu je nejzajímavější prostřední, metaliterární část, kde autor popisuje genezi textu a rozvažuje o důvodech, jež ho vedly k dvojímu zpracování téhož příběhu. Formou poznámkového sešitu, kde mimo jiné popisuje svůj pracovní rytmus, François Bon odhaluje prameny, jimiž se před započítím samotného psaní nechává ovlivnit. Podobně jako vznikají dokumentární filmy o filmech, kde režisér, herci, producent a další rozmlouvají o filmu, jež právě natočili, i François Bon popisuje své spisovatelské kroky a osvětluje proč a jak. Ostatně tato část *Parkoviště* je symptomaticky nazvána „Jak ‚Parking‘ a proč“. François Bon tímto názvem parafrázuje titul básně Francise Pongea „Comment une figue de parole et pourquoi“ (Jak ze slova fík a proč), v níž tento básník vysvětluje vlastní postupy při psaní textu nazvaného „Une figue sèche“ (Suchý fík). I François Bon popisuje, co vše stálo u zrodu trojího monologu pro televizi, přičemž většinu postupů vztahuje k předchozím osobním zkušenostem.

Otázka potřeby člověka zobrazovat skutečnost a především sebe sama je nastolena jako jedna z nejožehavějších, protože právě ta se line celým dílem tohoto autora jako červená nit:

Nejde o to „zobrazovat“ okraje nebo hranice, anebo tiseň či nový urbanismus a co přináší, jako svědectví o odloučeném světě, ale zkoumat samotnou potřebu zobrazovat tím, že jej budeme promítat do toho, čemu jsme nejbližší, v tomto zúženém poli našich obvyklých gest, tam, kam jsme všichni byli vrženi.⁴⁷

François Bon parafrázuje tázání sahající až k Aristotelovi (ovšem větu mylně vkládá do úst Sofoklových): „Co žene lidi k tomu, aby zobrazovali sebe sama?“⁴⁸ Tak totiž dospívá k problému podstaty zobrazování skutečnosti a na tuto otázku navazuje problematikou techniky tohoto zobrazování nejen

⁴⁷ Tamtéž, s. 42.

⁴⁸ Tamtéž.

v literatuře, ale i ve filmu. Postupně se tak dostáváme k jádru problému, který se François Bon ve svých textech pokouší rozřešit. Nejde totiž o to, co bude zobrazováno, tedy to, co je obsahem zobrazené výseče, nýbrž o to, co nás nutí k tomu, abychom zobrazovali to, k čemu máme v každodenním životě blízko. Aristotelovu (v textu Sofoklovu) otázku pak přeformuloval následujícím způsobem:

Tuto větu lze číst přímo: jak nalézt pro vyjádření této potřeby ve světě, v němž existujeme a který se nám může na povrchu zdát oslabený či rozptýlený, anebo méně hodný estetického zájmu, pro něho vhodné technické kategorie zobrazování?⁴⁹

S takto formulovaným fenomenologickým problémem přirozeně souvisí i otázka, jak si vlastně představujeme sami sebe a jak se tyto představy odrážejí v tom, co o sobě říkáme, podobně jako to, co si z této představy bere okolí a jakým způsobem nás toto okolí vnímá: „Jakých symbolických představ se dovolávají, aby si vybudovali určité zdání o sobě samotných, které je naprosto mimo — zdá se — stávající svět představ, jenž stojí v základu toho, čemu říkáme kultura?“⁵⁰ Patrně jediné vodítko pro hledání odpovědi na tuto otázku, která je svým způsobem paradox, protože sebe samy si v podstatě nemůžeme nikdy reálně představit, lze najít pouze prostřednictvím hledání mimo reálný svět:

Člověk je už jen poslední kůží mezi dvěma hledáními, která se k sobě přibližují. Na jedné straně je to dědictví, kdy se v myšlenkách vracíme ke světu, abychom jej vyřkli, a na straně druhé představa, která si vybírá a zveličuje, až před sebou vidíme halucinaci, která nahrazuje skutečnost samotnou blízkostí.⁵¹

V této souvislosti zmiňuje François Bon autory klasické řecké tragédie, neboť nám vnukli představu člověka o sobě samém, aniž se jednalo o filozofii subjektu. Tímto návratem k řeckým tragikům se mu daří odhalit v samotném pojmu „skutečno“ (*le réel*) jiný prostor („jiné a mocné fantastično“),⁵² k němuž bychom měli přístup pouze za předpokladu, že se zbavíme příliš pohodlného pojmu „fikce“. Toto „skutečno“, jinými slovy to, co reálně existuje, ale k čemu nemáme přístup, protože nejsme schopni je vnímat jinak než pomocí „mentálního obrazu“ filtrovaného naší myslí, lze však zobrazit i jinak než prostřednictvím „zobrazování“ (*représentation*) skutečnosti, která je jen mentálním

49 Tamtéž.

50 Tamtéž, s. 44.

51 Tamtéž, s. 52.

52 Tamtéž, s. 56.

obrazem skutečného. Fantastično je tu chápáno jako jeden z mnohých způsobů, jak ukázat, že skutečnost je jen určitý obraz, který je stejně nereálný jako jakýkoli jiný obraz skutečného. Fantastično je obecně vnímáno v protikladu ke skutečnosti, avšak u Françoise Bona má stejný status, neboť jde pouze o jiný přístup k tématu. Obsah je stále stejný, jde stále o skutečno, mění se však způsob ztvárnění. A právě tento způsob ztvárnění je jediným možným prostorem literárního díla, který můžeme definovat jako skutečný, reálný. Vše ostatní je jen obraz. Odtud plyne potřeba autora zobrazovat ve svých textech spíše tento způsob ztvárnění než to, co je jeho obsahem.

Základním problémem zobrazování skutečnosti tedy není to, co je jeho předmětem, jak jsme konstatovali ostatně i výše v případě *Události z černé kroniky*, nýbrž způsob, jímž je to prováděno. Důležité tedy není to, co se obrazí ve Saint-Réalově, potažmo Stendhalově pomyslném zrcadle (s nímž se spisovatel prochází podél cesty), ale toto zrcadlo samotné: to však nemá nic společného s modernistickým zrcadlem nastavovaným autorovi a jeho textu. Ostatně řečtí klasikové, alespoň tak, jak je chápe François Bon, jsou zajímaví z dnešního pohledu právě tím, jak nechávají veškerý příběh stranou, protože je všem dobře známý, a obrací svoji pozornost ke slovu a jeho vyznění:

Každá vypravěčská lest je neudržitelná, protože vše je odhaleno. Jediné, co má význam, je způsob, jak udržet promluvu ve výši nad vyprávěním a jak jí bušit do všech odstínů slovní zásoby člověka, jenž zápasí se silnějším, než je on sám.⁵³

Cítíme zde potřebu zbavit se zbytečného umělého nánosu, který byl po dlouhá léta chápán jako místo zprostředkovávání skutečnosti. Divadlo se zdá být vhodným prostorem, jak se tohoto nánosu — totiž románového vyprávěcího aktu — zbavit, neboť nechává promlouvat pouze skutečné hlasy a jednat skutečné osoby.

Avšak ve chvíli, kdy je *Parkoviště* inscenováno, klade si François Bon otázku, čím se z přítomnosti hlasu na scéně stává fikce? Na tomto místě stojí nepochybně za zmínku Bonův doprovodný text k inscenaci jeho vlastní divadelní hry nazvané *Quatre avec le mort* (Čtyři s mrtvým, 2000), jež byla roku 2002 uvedena ve Studio Théâtre de la Comédie Française Charlesem Tordjmanem. François Bon v tomto komentáři parafrázuje Jeana Giraudouxa, který ve svém eseji o literatuře v roce 1941 prohlásil: „Na divadle není autora.“⁵⁴ Tuto větu pak dává do souvislosti s prací režiséra s herci a dochází k závěru, že aby mohlo vznikat z textu divadlo, je nutno, aby se autorův prostor naprosto uvolnil. Vychází tak nepochybně ze zásady, již formuloval

⁵³ Tamtéž, s. 52.

⁵⁴ Dostupné na: <http://www.tierslivre.net/arch/THquatre.html#j1> (17. 3. 2012).

i Giraudoux ve svém eseji. Ve chvíli, kdy autor nechává svoji divadelní hru přenést na scénu, její text mu již nepatří, protože jedině tak může režisér přímo zasahovat do textu a uzpůsobovat jej potřebám inscenace. Zní to jako samozřejmost, ovšem pro autora hry je to velice bolestný moment, zejména pokud se režisér rozhodne, anebo je vnějšími podmínkami donucen, v této hře činit úpravy, či dokonce škrtnat. Tento celkem samozřejmý poznatek je však potřeba dát do souvislosti s vývojem Bonových textů. Jestliže ještě v komentáři k *Parkovišti* François Bon přiznává, že se neodvažoval ani v nejmenším zúčastnit se natáčení verze pro tři herce, a když tuto inscenaci viděl, byl upřímně konsternován, protože režisér Romain Goupil postavám propůjčil tělo a hlas, potom následující hry jsou dílem autora, který se snaží předjímat, pokud ne rovnou zastupovat práci režiséra pomocí metatextových vstupů, které jsou tradičně nazývány didaskaliemi. V Bonových dramatech však zdaleka nejde jen o scénické poznámky, ale o celé reflexivní pasáže, jež rozvažují o možnostech dramatu a jeho potenciálu překonávat román.

OD MODERNÍHO ROMÁNU PO SOCIÁLNĚ ANGAŽOVANÝ ROMÁN?

Podobným směrem jako *Parkoviště* se ubírá i *Impatience* (Netrpělivost, 1998), která je zároveň poslední knihou vydanou ve vydavatelství Minuit. Tento text se ještě úplně neoprostil od románové popisnosti, jakkoli do svého středu staví divadelní matérii. Jestliže *Parkoviště*, původně zamýšlené jako scénář pro televizi, nabízí dvě různá zpracování téže látky, *Netrpělivost* představuje poslední krok na cestě Françoise Bona od románu k dramatickému žánru. Kombinuje totiž narativní text s úvahami o divadelním zpracování skutečnosti formou prolínajících se hlasů. Vypravěč opět monologickou formou vypráví ve fragmentech o autorově práci v divadle v Nancy a toto vyprávění prokládá kurzivou psanými úvahovými scénickými poznámkami o možnostech textu přesahujícího potenciál románu díky „hře hlasů, jež neříkají město, ale zlost a nedostatek“.⁵⁵

Tento relativně krátký text experimentuje se zvláštním narativním prostorem, jež Bonovi poskytlo právě divadelní prostředí, kde se nejen přímo účastnil scénických příprav své divadelní hry, ale kde také píše tento text, který lze rovněž interpretovat jako metadramatickou prózu. Záměrně nepoužíváme slovo román, protože autor se uprostřed svých poznámek o vznikajícím dramatu vyslovuje proti románu:

Ne, už nikdy román, ale sbírat na tvrdé kůře střeptiny, jež přesahují a kladou odpor, ne, už ne příběh, který tyto drobtý, jež oni sami nesou a jako s bolestí protřepávají, aniž se jich někdy zbaví, už žádný obraz, který

⁵⁵ François Bon: *Impatience*. Paris: Minuit, 1998, s. 18. Dále bude označováno jako IMP.

sjednocuje a spojuje, ale v černé sestavě nechávat zaznít rozptýlené črty obrazů a zvuků, zvětšeniny zničených obličejů a vše, o co sami zakopáváme, abychom řekli...⁵⁶

Po takto radikálním prohlášení se přirozeně nabízí otázka, co přijde místo románu? Ze všech těchto hlasů, zvuků, střepin a črtů skutečnosti, s nimiž si město dělá, co chce, by nepochybně bylo možno vykresat román za předpokladu, že „mluvit ještě umíme, vyprávět bychom ještě mohli, že román by byl ještě možný“.⁵⁷ Ovšem román by zvuky a obrazy města přetransformoval do uspořádaných forem, jež jsou městu vzdálené a ostatně město samo si je drží v patřičné vzdálenosti. Proměnit hlasy a zvuky v psaná slova, potažmo vyprávění by znamenalo je opět vzdálit tomuto reálnému světu „kde kráčíme a tvrdošijně lpíme na psaných slovech a skládáme si mechanismus, který je soustřeďuje ve městě, už ne román, ale“.⁵⁸

Zdá se, že román není vhodný prostředek pro vyjádření toho, co chce autor reprodukovat. Potřeba maximální „skutečnosti“ toho, co okolní svět produkuje, nutí autora, aby volil literární formu, která eliminuje veškerou „zprostředkovanost“ a naopak vyjádří surovost okolního světa, a to především prostřednictvím co nejvyšší orality: „Již ne román, ale samotná sestava hlasů, které jmenují město a pokoušejí se jej zmocnit, již ne román, nikdy, ale tuto samotnou jakoby organickou sílu, kterou v sobě nechal vyrůst...“⁵⁹ V tu chvíli se ovšem vnučuje otázka statutu literatury. Je totiž nutno si položit otázku, kde se nachází hranice mezi literaturou jakožto uměním a pouhým přepisem promluv a zvuků, popřípadě fragmentárním popisem okolního světa. Potřeba neustále revidovat tuto hranici a přitom se ujišťovat o reálnosti autorského gesta se u Françoise Bona projevuje právě v podobě metatextových pasáží, jež ukotvují text v literárním prostoru. *Monology v Události z černé kroniky* byly ještě příliš zatížené literárně-transformační činností vypravěče, protože tento text ještě vnímáme jako román, jenž rozebírá naše společenské představy, stejně jako se kriticky dívá na nemístné nakládání s obyčejnými a přitom tragickými lidskými příběhy v médiích. Nutkání přenášet slova mnohdy získaná v literárních dílnách, které François Bon často vedl ve vězeních či psychiatrických léčebnách, proto nutí autora k tomu, aby se uchýlil ke scénické formě, jak jsme viděli v *Parkovišti*. V *Netrpělivosti* se nicméně čím dál více prosazuje nutkání vyrovnat se s románovou formou. Tento žánr se zdá být v době, kdy panuje všeobecná nedůvěra v legitimizační příběhy, nemožným. Přesto dává François Bon najevo potřebu se s románem porovnat. Sice se pokouší uniknout románovosti, ale daří se mu to do stejné

⁵⁶ Tamtéž, s. 67.

⁵⁷ Tamtéž, s. 68.

⁵⁸ Tamtéž, s. 69.

⁵⁹ Tamtéž, s. 42–43.

míry, jako z něj dokáže udělat drama. Text, který se tváří jako scénický záznam hlasů herců, je vzdálen divadelnímu útvaru: „Toto není divadlo, i když dbáme na jeho rituál.“⁶⁰ François Bon totiž rozrušuje základní předpoklad divadla, kterým je přímočarost mezi dialogem postav a jeho recepcí u diváka. Tím, jak vstupuje do řeči postav a vměšuje do ní svůj hlas vypravěče, ruší rovnováhu mezi hercem a divákem. Navíc tato slova „vytržená“ z úst živoucí masy města ani nejsou zprvu nikomu adresována: „[...] izolovaná a oddělená od města, rezonují tam, dělají z něj tento prázdný objem, jenž by se úplně nesmířil s tím, že bude naprosto oddělen nebo izolován od okolní lidské masy, již říkáme město.“⁶¹

Tímto způsobem je text do značné míry oddramatizován: jestliže zde v podstatě není ani herce, protože pouhý hlas musí vyjádřit „řev města“, potom tu není ani divadelní hra a veškerá dramatická napětí se přesouvají do roviny vztahu mezi autorským vypravěčem, který systematicky vstupuje mezi hlasy, aby je korigoval a dovysvětloval jejich rezonanci, a jeho textem. Z Bonovy knihy se tak stává dramatický příběh slov, protože už nejde ani o monology, ale o skupiny slov, které François Bon pojmenovává termínem „mechanismy“, popřípadě „zařízení“ (*dispositifs*), lepšího termínu nemaje. Z tohoto úhlu pohledu lze *Netrpělivost* chápat jako metadramatický příběh hlasů bez herců. Následující román, symptomaticky pojmenovaný podle místa, kde se hlasy a jejich příběhy kříží, jde stejnou cestou, přičemž však navazuje na Bonův první text nazvaný *Konec směny*.

Jak již bylo řečeno, román *Daewoo* představuje po období, kdy autor zanevřel na román, návrat k této formě a jejímu způsobu vyprávění příběhu. Děje se tak ovšem nikoli pro rehabilitaci tohoto postupně odmítaného žánru, ale proto, aby autor mohl znovu se vši vehemencí redefinovat jeho podstatu i obrysy. A je zcela přirozené, že se tak děje opět pomocí dramatického žánru, z něhož si François Bon půjčuje „přítomnost umění těla a hlasu“.⁶² Knihu lze chápat jako svým způsobem sociologický průzkum místa, které utrpělo velkou újmu ve chvíli, kdy zde byly uzavřeny tři továrny firmy Daewoo na trase Metz — Thionville — Luxemburg via Longwy,⁶³ čímž se naprosto rozložila ekonomická a sociální síť, která propojovala několik městeček na francouzském východě. Nadto, jak jsme na to u Bona zvyklí, se zde pracuje v narativní rovině se scénickou prezentací monologů jednotlivých aktérů této společenské katastrofy, přirozeně formou syrových úloмок promluv, tak aby budily zdání, že jsou zde reprodukovány bez jakýchkoli úprav ze strany vypravěče. Románové postavy se podobají hercům, kteří na sebe na jevišti pokřikují určitá svědectví, obvinění, nářky hraničící se stavem naprosté rezignace.

⁶⁰ Tamtéž, s. 17.

⁶¹ Tamtéž, s. 9.

⁶² Dominique Viart: *François Bon*, cit. dílo, s. 114.

⁶³ IMP, s. 14.

Ostatně kniha měla určitou divadelní předfázi, kdy se s totožným názvem v červenci 2004, tedy ještě před vydáním románu s tímto titulem, dočkala inscenace na divadelním festivalu v Avignonu v režii Charlesa Tordjmana.

Jde tedy o román. Ovšem toto žánrové označení je do značné míry pouze trpěnou nálepkou. François Bon totiž sám zcela příznačně v rozhovoru pro časopis *Lire* hned na první otázku, zda považuje *Daewoo* za román, odpovídá: „Na rozdíl od svých předchozích knih, u nichž jsem raději žánrovou charakteristiku vypouštěl, jsem na přebal vskutku napsal ‚román‘. Byla to však spíš provokace.“⁶⁴ Ostatně i vypravěč v textu medituje nad tímto konvenčním označením, když se ptá, proč musí být kniha žánrově zařazena, jakkoli autor chce, aby vzbudil, jak praví na první straně, z oné tak udivující přítomnosti všech věcí. Tento požadavek ostatně Bonovy texty přibližuje robbe-grilletovskému objektálnímu románu, jenž do jisté míry dělá z věcí samotné postavy. Román se tedy zdá být pouze náhražkou, která se skutečností nic nezmuže, přesněji řečeno, román je pro Françoise Bona pouhým zaznamenáním stavu věcí v určité chvíli bez jakéhokoli dopadu na skutečnost. Ve srovnání s novorománovou koncepcí románu, kdy je literárnímu textu upírán jakýkoli vztah s realitou, jde Bonovo chápání trochu dál, neboť text zde skutečnost odráží, nemá však žádný prostředek, jak ji dále formovat, natožpak ji měnit či napravovat. Proto je tu ona neustálá potřeba text románu převádět do dramatické formy, anebo se jí alespoň přizpůsobovat, protože tato forma je nejspíš schopna mnohem účinněji působit na skutečnost díky své konkrétní, fyzické realizaci. Vnitřní napětí, jež z Bonových textů prostřednictvím těchto metatextových vsuvek sálá, ale nevyovídá jen o neutuchajícím hledání literárního výrazu pro Bonovo vnímání reality a její krutosti, nýbrž i o snaze nově nalézt pro literaturu její angažovanost, a to především v sociální rovině. V jeho případě nelze ovšem hovořit o snaze navázat na politickou angažovanost románu čtyřicátých a padesátých let minulého století po Aragonově či Malrauxově vzoru, ale o čisté sociální angažovanost zabývající se výhradně ekonomicky a sociálně marginalizovanými jevy. François Bon hledá pro román novou cestu, jež by mu umožnila vyjít z netečnosti modernistického románu, a zároveň se snaží mu vnuknout nový náboj, jenž bude zároveň jeho novou funkcí i nástrojem, jak působit na realitu. Jak jinak totiž chápat zastesknutí vypravěče hned v úvodu románu na liknavost tradičně připisovanou románové literatuře:

Věřit, že staré kouzlo tkvící ve vyprávění příběhů, pokud to nemění nic na tom, co nadále zůstává na druhé straně brány nehybné a nezvratné a napříště přehlížené všemi nákladními auty světa, který si také z románů vůbec nic nedělá, by vám umožnilo ctít až potud ono prastaré napětí

⁶⁴ Jean-Baptiste Liger: „*Daewoo*. Entretien“. *Lire*, 1. 9. 2004. Dostupné na: http://www.lexpress.fr/culture/livre/italique-daewoo-italique_809347.html (16. 3. 2012).

ve věcech, které mlčí, a slovech, která je hledají, zatímco vy byste rádi, kvůli sobě, aby z nich opět vzešla trocha odolnosti či smyslu?⁶⁵

Tradiční chápání románu, alespoň tak, jak jej definoval Stendhal, je zde částečně přetransformováno do podoby, kdy román není pouze obraz toho, co se zračí na spisovatelově sítnici, ale to, co tuto okolní skutečnost, jež nám je společná, opatřuje významem:

Konečně román se říká knize, protože se člověk jednoho rána prošel po této hale, kde vše — kostra, podlaha, linie — se znovu kdysi stalo čistou geometrií [...] a území, kterým jsme prošli, obličej a hlasy, tvořit je, je tento román.⁶⁶

Nejde tedy jen o pouhou reprodukci stavu věcí za účelem podání určitého svědectví, nýbrž o potřebu tuto skutečnost produkovat. Jinými slovy, spisovatel se snaží působit na skutečnost prostřednictvím nových významotvorných spojů, které umožní tuto skutečnost pochopit nebo alespoň lépe uchopit. Angažovanost Bonova románu tedy částečně spočívá právě v tomto aktivním působení na vnímání okolního světa, jehož smysl není očividný a je potřeba jej hledat pomocí nových významových spojení. A právě toto hledání je funkcí spisovatele, jenž pouze nehledá a neupozorňuje na neduhy postindustriální společnosti, ale pokouší se i vnuknout určitý význam tomu, co se vinou překotného vývoje, příliš rychlých změn i zrychlujícího se tempa lidského života vytratilo. Románový způsob uchopení skutečnosti prostřednictvím vyprávění čili skrze propojování jednotlivin do určitého obrazce, který se v čase vyvíjí, se najednou zdá být vhodným prostředkem pro Bonův spisovatelský záměr. Skutečnost neskýtá souvislosti mezi svými jednotlivými prvky a články. Vyprávění však tyto spoje umožňuje vytvářet a navíc zanechávat stopu po tom, co už nejspíš není:

Říkají tomu vyprávění, protože skutečnost sama již nevytváří vazby, musí se překonat podráždění a zdrženlivost v hlase, vypravit se hledat křestní jméno, které někdo jen tak vyslovil [...]. Jména těch, kteří již nejsou, stejně jako volání ze tmy. Masa, kterou si člověk musel představit, rekonstruovat: není literatury bez uchovaného tajemství.⁶⁷

Román je tudíž nejen hledáním smyslu v tom, co je, ale zároveň připomínáním toho, co už není, anebo brzy nebude. A právě to, co už není, je také

⁶⁵ François Bon: *Daewoo*. Paris, Fayard, 2004, s. 18. Dále bude označováno jako DW.

⁶⁶ Tamtéž, s. 13.

⁶⁷ Tamtéž.

nedílnou součástí smyslu dnešní skutečnosti. Ostatně *incipit*, který se pak jako červená nit line Bonovým románem, lze chápat jako programové prohlášení jdoucí v tomto smyslu: „Odmítat. Čelit mizení samotnému.“⁶⁸ Tato věta, která se v textu několikrát opakuje a až na drobné modifikace funguje jako heslo ve formě refrénu, dává románu nové poslání, kterým je právě ono svědectví o tom, o čem se již nemluví. Jestliže ve chvíli, kdy byly továrny Daewoo uzavírány a kdy docházelo k propouštění, byla média plná těchto událostí, pár měsíců anebo let poté se již nikdo nezabývá tím, co se na místě těchto tragédií odehrává nyní ani co se děje s lidmi, kteří tehdy stávkovali a nakonec přišli o práci. Byli totiž nahrazeni jinou přítomností. Výraz „stírání“ (*effacement*, což by šlo přeložit také jako „smazávání“, „mizení“) je jako hrozba, které musí román čelit. Tradiční imaginace tak musí ustoupit mnohem naléhavějšímu úkolu, a tím je potřeba postavit čtenáře čelem k zapomenuté či postupně zapomínané skutečnosti. O této problematice bude ostatně řeč v následující kapitole věnované obrazu postindustriálního věku.

Lze si tedy položit otázku, jak charakterizovat Bonův text z hlediska žánrového. Jde o svědectví, anebo o potřebu podat kritický pohled na realitu? Je to výraz sociální angažovanosti, kde je fikční složka výrazně potlačena, anebo je naopak vše pouhá smyšlenka, která má ovšem reálné kontury? Autor sám má k pojmu angažovanost lehký odstup, protože v souladu s chápáním tohoto termínu by pak šlo dělit literaturu na vznešenou a utilitární, přičemž autora druhého typu by pak všichni shovívavě pro jeho militantní angažovanost omlouvali ve jménu ušlechtilosti.⁶⁹ Ať tak či onak, François Bon ve všech svých textech, a nejinak je tomu i v případě *Daewoo*, pracuje s hlasy, s orální podobou textu, která podobně jako u Nathalie Sarrautové umožňuje „nechat vystoupit skutečno tam, kde již není svědka“.⁷⁰ Ostatně François Bon se na dědictví Nathalie Sarrautové odvolává, když přiznává, že mu nejde o pouhé svědectví, protože „skutečnost je již předokumentována“,⁷¹ ale o rekonstrukci skutečnosti pomocí fikce, kdy se slova pokoušejí říci i to, co je předmětem mlčení, říci ticho, vypovědět o pohledech, když se zraky odvracejí, hluk města, který k člověku proniká otevřeným oknem.⁷² Bonova metoda tedy spočívá v pečlivém ohledání „Bohem zapomenutých“ míst a především v zaznamenávání slov a zvuků, které ohledané doprovázejí. Mnohdy jej však účastníci dialogu prosí, aby nezmiňoval jméno místa, ba ani jejich křestní jméno, což autor respektuje, protože, jak sám říká, nejde mu o přesný přepis slov, tak jak byla vyřčena. Ostatně má je zaznamenaná v počítači, ale v této podobě nevypovídají nijak o tom, co se mezi ním a dotčenou

68 Tamtéž, s. 9.

69 Srov. Jean-Baptiste Liger: „*Daewoo*. Entretien“, cit. dílo.

70 Dopis Françoise Bona Dominiqu Viartovi. Dominique Viart: *François Bon*, cit. dílo, s. 115.

71 Tamtéž.

72 Srov. DW, s. 42.

osobou, která odpovídala na jeho otázky, odehrávalo. Podobně jako Nathalii Sarrautové, ani jemu se tedy nejedná o obsah sdělení, ale spíše o jeho formu a průvodní okolnosti konverzace, jež mnohem lépe vypovídají o stavu mysli, úzkosti a každodenních existenčních obavách. Tyto obavy v obsahu sdělení ostatně nejsou výslovně obsaženy, nebo alespoň ne ve své pravé intenzitě: „Rozhovor vás rázem vnese do otevřené perspektivy, vše, co se zmiňuje na koncích vět, oněmí ve chvíli, kdy se člověk spokojí s pouhým přepisem.“⁷³ Do jisté míry tak *Daewoo* navazuje na *Netrpělivost*, kde šlo o podobný proces, avšak dramatickou formou. *Daewoo* posouvá autorovu snahu o zachycení do románové podoby toho, co holá slova nepřenášejí. Svým způsobem jde tedy opět o román o vznikajícím dramatu, kde autorský vypravěč nedává číst jen slova dialogu, ale i to, co dialog neumožňuje vypovědět, protože jde o poselství beze slov. Jsou tu však také pasáže, kdy toto *alter ego* samotného autora uvažuje, co vše by bylo možno s tímto materiálem dělat. V textu se tak rozvíjí určitá polemika se samotným režisérem inscenací Bonových textů Charlesem Tordjmanem:

[...] přijít sem s našimi čtyřmi herečkami, do těchto sálů, jimž se říká více-účelové, to je to, co jsem chtěl. Říct, anebo křičet, co znamená zlost, prázdné továrny, co tohle znamená pro naši myšlenku lidstva, již sdílíme, to je to, co jsem chtěl. Pátrání, vyprávění je moje. Nerozhodl jsem se předem, že o nich budu vypovídat. Psaní přišlo na pořad až po odmontování nápisu. Až po tomto slově na nebi a tomto W zavěšeném na jeřábu. Až po těchto třech obrysech mužů v modrožlutém na mlčenlivé střeše.⁷⁴

Román se tímto způsobem stává dějištěm příprav inscenace, ale i autorových představ o samotné režii. Hra se totiž měla hrát v takzvané černé „sestavě“ (*dispositif noir*), o níž se v románu několikrát hovoří. François Bon tím myslí v ideálním případě delokalizací vyprázdňenou tovární halu, kde se herci (v případě *Daewoo* čtyři bosé herečky) pohybují po holém betonu bez jakýchkoli úprav scény či kulis. Jejich hlasy pak pronášejí slova, která v románu figurují jako čtyři tetralogy ženských postav (Ada, Tsilla, Naama a Sarai). Tyto postavy se pak mají přímo obracet k publiku, avšak nejde o improvizaci, protože jejich text je předem dán. Jde o příběh čtyř hereček, které hovoří o tom, co je přivedlo na toto místo a jaké měly původní plány: „Ráda bych si tu, v divadle, zahrála Aischylovy *Prosebnice*, hru, kde hrají jenom ženy.“⁷⁵ A táž herečka následně připomíná, že se po řadě zamítavých oficiálních vyjádření dostaly do továrny násilím, stejně jako jejich předchůdkyně, které uvnitř

⁷³ Tamtéž.

⁷⁴ Tamtéž, s. 82.

⁷⁵ Tamtéž, s. 99.

tovární haly uvěznilы svého nadřízeného, když se dozvěděly, že továrna bude uzavřena a výroba přesunuta na východ. Ostatně herečky několikrát tento svůj sen hrát v továrně zmiňují, čímž do značné míry připomínají autorovo propojení s brechtovským dramatem, stejně jako s francouzskou angažovanou scénou šedesátých a sedmdesátých let minulého století.⁷⁶ A především pak znovu podtrhují, že François Bon navazuje na nové divadlo, jež se přesouvá z divadelních jevišť na veřejná prostranství, popřípadě do továrních hal, tak jako například v případě Théâtre du Soleil. Tato divadelní skupina založená Ariane Mnouchkinovou v roce 1964 se usídlila ve staré opuštěné továrně na náboje ve Vincennes, kde dnes sídlí i další divadelní ansámby. Ostatně prvotním posláním tohoto divadla bylo jednak vymezit se vůči buržoazní scéně a jednak kolektivní prací navázat nový kontakt s publikem, a vytvořit tak „kvalitní lidové divadlo“.⁷⁷ Sama režisérka, která je neustále ve hře přítomna a vstupuje do ní obvykle z hlediště, obracejíc se se svými dotazy a povely i na publikum, dává svým hercům volné pole působnosti, nechává je vybrat si postavu i nastavení role. V této koncepci „společného“ divadla nejde o duševní pohnutky, nýbrž o studium stavů a situací.⁷⁸

Snaha navázat na tento druh angažovaného divadla je patrná i u Françoise Bona, a to jak v románech, tak divadelních hrách. Je tu patrná stopa brechtovského didaktického pojetí dramatu projevující se snahou o rozrušení divadelní iluze pomocí apelů na diváka, jež ho mají přimět k přemýšlení o podstatě divadla. U našeho autora jde také o potřebu podtrhnout, že divadlo není určeno ke ztotožňování s postavami, ale k tomu, aby diváka přimělo ke kritické reflexi a soudu. Proto také herečky v *Daewoo* připomínají, že neztělesňují, nýbrž pouze vyprávějí příběh. Ostatně jména hereček připomínají jejich hebrejský původ a lze je chápat i jako biblické echo. Avšak je tu i možnost vidět za nimi symbolické pozadí, jako například jméno Tsilla, jež může odkazovat ke Tsille Cheltonové, herečce a profesorce dramatického umění, která mimo jiné ztvárnila několik postav v Loneskových, ale i Brechtových dramatech (například ve hře *Mann ist Mann* [Muž jako muž, 1926]). Nemělo by asi smysl hledat intertextovou motivaci jmen Bonových postav, neboť určitou propojenost lze vždy nalézt, mnohdy i navzdory autorovu záměru, nicméně jedna z postav přináší v tomto směru určité vysvětlení: „Na divadelní scéně nejsou jména zapotřebí: neoslovujeme se jmény. Máme je však. Ada, Tsilla, Naama jsou první ženská jména v Bibli, hned v první knize, v Genesi. Jména bez předků, která Z nebe padlí nacházejí na bezbožné zemi.“⁷⁹ Mnohem důležitější je fakt, že tyto postavy nabývají stejné symboličnosti jako všechny ostatní Bonovy postavy, jež mají jasně upozorňovat na to,

⁷⁶ Srov. Dominique Viart: *François Bon*, cit. dílo, s. 116.

⁷⁷ Josette Féral: *Trajectoire du Soleil autour d'Ariane Mnouchkine*. Paris: Éditions Théâtrales, 1998, s. 83.

⁷⁸ Fabienne Pascaud: *L'Art du présent*. Paris: Éditions Plon, 1995, s. 125.

⁷⁹ DW, s. 98.

že se jakožto diváci či čtenáři nesmíme nechat ukolébat na vlně *mimesis* a že musíme mít stále na paměti, že tu jde o širší význam individuální zkušenosti. Stejně tak samotný román *Daewoo*, který sice nese konkrétní jméno, představuje však v obecné rovině jakoukoli jinou továrnu stíženou zničující delokalizací (tak jako tomu bylo v Bonově prvním románu *Konec směny*). V této úvaze by šlo ostatně pokračovat, neboť tyto čtyři postavy mají ztělesňovat čtyři ženské úděly, s nimiž je možno se setkat kdekoli jinde na světě, stejně jako *Daewoo* ztělesňuje jisté těžko léčitelné choroby provázející pozdní kapitalismus a postindustriální společnost.

Román je tak znovu možným, neboť se stává dějištěm divadla. Ovšem nikoli divadla, jež pracuje s iluzí skutečnosti, ale divadla, jež vzniká a svou vlastní podobu teprve hledá. Román tedy vypráví příběh divadla, které už není místem imaginace a zobrazování skutečnosti, nýbrž místem, kde se toto zobrazování skutečnosti utváří a krystalizuje. Postavy hereček jsou smyšlené stejně jako jejich role. Jediné, co je reálné, je místo, přesněji řečeno tovární hala, kde se divadlo odehrává. Proto také postavy, jakkoli má iluze jejich reálnosti silný základ, tak jako ve všech Bonových textech, jsou výplodem fikce, pročež jim autor do úst klade slova z jiných literárních děl. Proto tu je onen kontrast mezi postavami z divadelní hry (Ada, Tsilla, Naama a Sarai) a postavami hereček s reálnými jmény (Sylvia, Maryse P., Valérie, jméno čtvrté není známo). Stejně tak je tomu s předlohou v reálných osobách, s nimiž se François Bon setkal a jejichž životní zkušenost stojí na pozadí jejich divadelního ztvárnění herečkami Tordjmanova ansámblu. Tímto způsobem dochází u postav v *Daewoo* k zajímavému oddělení, jež v předchozích románech ještě nebylo zcela patrné: na jedné straně tu jsou postavy s reálným čili realistickým základem a na straně druhé postavy, jež tyto reálné reálné mají ztvárňovat v zamýšlené divadelní inscenaci. François Bon tyto dva rozměry svých postav doposud neodděloval. Ostatně tak je tomu u většiny románových postav, přičemž François Bon do popisované zkušenosti promítá i svou vlastní zkušenost autora. François Bon v rozhovoru s Dominiqueem Viartem přiznává, že jeho postavy jsou do značné míry odrazem i jeho vlastních prožitků:

Jediná reálná osoba, z níž se stává pole vyprávění, je člověk sám, to, jak člověk pracuje na sobě samém. Vzpomínka na skutečnou osobu tu byla jen proto, aby změřila utrpení, aby zachovala, tváří v tvář větě, míru správnosti. Vyslovuje [rozuměj postava] věty, které jsou Michauxovy, rozmlouvá s bytostmi, které žily šedesát kilometrů od ní a s nimiž se nikdy nesešla.⁸⁰

⁸⁰ Rozhovor z roku 1999, jenž nese v titulu citaci R. Barthesa „On écrit avec de soi“, otištěný v časopise *Revue des Sciences Humaines*, zvláštní číslo věnované autobiografické literatuře, ročník 2002. Text rozhovoru je dostupný na internetovém portálu Françoise Bona: http://www.tierslivre.net/arch/itw_Viart99.html (27. 7. 2012).

Autor tu hovoří o postavě z románu *C'était toute une vie* (To byl celý život, 1995) a i zde je jeho způsob koncipování postav stejný jako ve všech jeho textech až po *Daewoo*, tedy i v románu *Prison* (Vězení, 1997), jež přichází hned po románu *To byl celý život*. Zde François Bon, jak sám přiznává ve zmíněném rozhovoru, opět pracuje se svou subjektivní recepcí krajních situací, nadto však přidává práci se symbolikou situací, jež posouvají naše uvyklé body umožňující orientaci v realitě, avšak ještě nepatří do utvářeného prostoru vyprávění. Každá z postav ve vyprávění v sobě přirozeně skrývá několik prolínajících se vrstev, kde se mísí osobní zkušenost s literárním zpracováním zobrazované skutečnosti. Čili opravdové hlasy a obličejy jsou nutně konfrontovány s problematikou výpovědního aktu. Přímá citace výpovědí reálných osob, tak jak si je autor poznamenal, nepochybně přispívají k ještě intenzivnějšímu navozování iluze skutečnosti. Nicméně François Bon zdůrazňuje, že se k těmto citacím utíká, poněvadž podle něj „dílčím způsobem posunuly něco z onoho místa divadla, jež vyprávění vynalézá mezi skutečností a mlouvou“.⁸¹ Odtud tedy pramení potřeba utvářet uvnitř fikce dvojí postavy, jejichž předlohou byla skutečná bytost zobrazená tak, jak ji autor vnímal, a vedle toho postava, divadelní, která symbolicky ztvárňuje její osud v rámci příběhu, taktéž symbolického, jímž je divadlo. V porovnání s *Psí kalvárií* zde tedy dochází k posunu v tom smyslu, že divadelní postava, na rozdíl od té filmové z *Psí kalvárie*, již nehraje v zamýšlené inscenaci to, co se postavě s reálným základem skutečně stalo, nýbrž pouze pomocí jejích slov symbolicky odkazuje k jejímu příběhu, avšak v příběhu úplně jiném, který nicméně reflektuje zkušenost postav z příběhu prvního řádu. V případě románu *Daewoo* jako předobraz revoltujících žen nepochybně fungují Aischylovy *Prosebnice*.

Tak jako má město symbolickou platnost v celém Bonově díle, i továrna *Daewoo* se stává symbolickou referencí pro sociální a ekonomické zvraty postindustriálního věku. Tím, že do svých útrob pojímá divadlo reflektující vztah a napětí mezi skutečností a jejím jazykovým zpracováním čili proces fikcionalizace skutečnosti, román nachází cestu, aby se stal místem rezistence vůči procesu historické eroze a zapomínání skutečnosti. Stává se z něj to, čemu sám autor říká „odlišené divadlo subjektu“.⁸² Bonovo románové dílo, a nejen ono, tak hledá cestu, jak promlouvat o stavu současného světa, a přitom neupadat do snadného kritického realismu. Už v *Netrpělivosti* zazněl hlas lidí, kteří mají potřebu vypovědět svoje zklamání i zlost z bytí na tomto světě. A jejich netrpělivost se vyslovuje právě proti životu v dehumanizovaných prostorách velkoměst, stejně jako proti nesmlouvavé ekonomické racionálnosti továren. V čem tedy tkví angažovanost

⁸¹ François Bon — Dominique Viart: „On écrit avec de soi“, cit. dílo. Dostupné na: http://www.tierslivre.net/arch/itw_Viart99.html (27. 7. 2012).

⁸² Tamtéž.

Bonových románů? Nepochybně ve snaze poukázat na jistý stav tohoto světa a především na každodenní násilí a nespravedlnost, jež stíhá ty, které nechrání před tvrdým pádem v podobě polštáře z blahobytu. *Daewoo* však přináší navíc potřebu otevřeně říkat to, co média podsouvají jen nepřímou a v náznacích, čímž se text románu přibližuje publicistickým žánrům, jako je reportáž, popřípadě literatury faktu, tak jak ji známe z textů Didiera Daeninckxe. Ostatně tento autor a jeho technika je v textu evokován coby určitý vzor románového realismu:

To se hodilo, *Libération* mne požádala o krátký text o Didieru Daeninckxovi a náhoda tomu chtěla, že to bylo ve stejný den a já měl takový text u sebe. Přesněji řečeno šlo Daeninckxův způsob obývání skutečna, o němž chtěl psát, k čemuž si pronajal venkovskou noclehárnu, a tam bedlivě pročetl místní tisk, přitom si chodil na nákup do místního Inter-marché, než nakonec vše zaznamenal ve své knize, kde si vymyslel celé divadlo ze slov a činů.⁸³

Podobně jako se u Daeninckxe skrze policejní zápletku dočítáme o promlčených zločinech minulého století — jako příklad uvedme alespoň jeho nejznámější román *Meurtres pour mémoire* (Vraždy pro úplnost, 1984, č. 1994), kde se odhalují temné stránky francouzských, tehdy ještě tabuizovaných dějin —, tak v Bonově románu se dočteme o podivných praktikách bývalého generálního ředitele společnosti Daewoo Kima Woo-choonga, který po krachu společnosti v roce 1999 prchá před spravedlností a je stíhán Interpolem. Útočiště pak našel právě ve Francii, kde mu vláda Alaina Juppého nejen udělila už roku 1996 titul komandéra Čestné legie, ale dokonce jej přijala pod svou ochranu, když mu pak udělila francouzské občanství, a dodnes jej platí jako poradce společnosti Lohr. Stejně tak v textu nalezneme celou řadu dalších jevů a událostí, které uzavření tří továren v údolí řeky Fensch provázely. Prostřednictvím hlasu tří ženských postav, jejichž slova jsou přepsána z nahrávek na diktafon, když s nimi autor osobně hovořil, anebo pomocí hereček zamýšlené inscenace román tlumočí projevy nespokojenosti se stavem francouzské politické scény.

Angažovaný román čtyřicátých a padesátých let minulého století pracoval převážně s určitou ideologií, vkládajíc ji do úst svým postavám a podmiňujíc jí jejich chování. Ideologicky formativní funkce literatury spjatá s tezovitostí (*le roman à thèse*) je typickou vlastností ždanovismu,⁸⁴ ale do značné míry je to i rys literatury, jíž dal teoretický základ Jean-Paul Sartre. Nově definovaná funkce literatury formulovaná v eseji *Qu'est-ce que la littérature?* (Co je to

⁸³ DW, s. 71.

⁸⁴ S nímž ovšem nemají texty Françoise Bona přirozeně vůbec nic společného.

literatura?, 1948)⁸⁵ počítá s tím, že se spisovatel plně podílí na utváření sociálního světa, jehož je nedílnou součástí. Jeho povinností je tedy především vstupovat svým dílem do politických debat formujících přítomnost. Tím dochází k určitému napětí mezi uměleckou nezávislostí literárního tvůrce a jeho účastí na politickém a sociálním programu. Sartrova angažovanost spočívala především v přesvědčení, že literatura, a zejména pak próza, je ve své podstatě komunikací a výměnou mezi čtenářem a osobou spisovatele. Psaní se pro angažovaného spisovatele stává veřejným počinem, jímž dává všanc svou veškerou odpovědnost nejen za své činy, ale především za stav společnosti. Tím se tedy z psaní stává otázka odpovědnosti: odpovědnosti za tento svět, protože spisovatel se může angažovat pouze ve své přítomnosti, tedy v tomto světě. Jazyku je přiřítána funkce nástroje, přičemž to, že se spisovatel zmocňuje slova, mu umožňuje konat a jednat. Spisovatel tedy koná činy, za něž přebírá plnou zodpovědnost, protože se zmocňuje slova a píše. Psát znamená tedy jednat a říkat věci znamená chtít je změnit. Zodpovědnost spisovatele tedy vyplývá z potřeby odhalovat a měnit.⁸⁶

Na tomto místě je ovšem dlužno dodat, že se François Bon několikrát vyslovil proti pojmu angažovanost z důvodu „dvojitě nedorozumění“, neboť jedni považují sociální aspekt za jediný možný cíl literatury, zatímco pro druhé je literatura na hony vzdálena problémům tohoto světa a vystačí si v idylickém světě, který si sama vytvořila. Když byl na svůj vztah k tomuto pojmu dotázán levicovým a ekologicky zaměřeným časopisem *Politis* v rámci speciálního čísla nazvaného „Littérature. L'engagement aujourd'hui“ (Literatura. Dnešní angažovanost),⁸⁷ zareagoval François Bon tak, jak by se dalo očekávat od spisovatele, který naprosto odmítá jakoukoli politizaci literatury, navíc v době, kdy byly Sartrovy postuláty vnímány již s odstupem. V tomto textu nazvaném „Volonté“ (Vůle) se od pojmu angažovanosti distancuje a staví se „na stranu těch, kteří zkrátka hájí jalovost cesty angažovanosti v literatuře“.⁸⁸

Nejedná se ovšem jen o angažovanost Sartrova či Malrauxova ražení, tedy o angažovanost typickou pro polovinu dvacátého století. Přesto je u Françoise Bona silně patrná snaha psát o tomto přítomném světě. Ostatně jeho vlastní profesní zkušenosti v oblasti ocelářství mu umožnily proniknout do světa továrny a osudů zaměstnanců mnohem hlouběji než komukoli jinému. Popisované osudy žen i dokonalé přepisy jejich vlastních slov včetně specifického vyjadřování typického pro tuto společenskou vrstvu dokládají potřebu pojmut jejich osudy nanejvýš zevrubně. Sociální problémy

85 Nejdříve vyšel časopisecky v *Les Temps Modernes*, později knižně jako součást souboru esejů nazvaná *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1948.

86 Jean-Paul Sartre: *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1948, s. 29.

87 Speciální číslo připravené Christophem Kantcheffem: „Littérature. L'engagement aujourd'hui“. *Politis*, č. 642, 15.–21. března 2001.

88 Dostupné na: <http://www.argec.it/description.php?id=102> (15. 8. 2012).

vyplývající z ekonomických turbulencí, jež postihly a stále stíhají západní Evropu, jsou nepochybně v popředí autorova zájmu. A právě proto k tomu François Bon potřebuje rovněž pracovat na způsobu vyjádření pomocí slov. O Bonově specifickém realismu, který je úplně jiný než realismus coby estetická doktrína devatenáctého století, již byla několikrát řeč. Stejně tak byla řeč o jeho snaze zachycovat to, co přesahuje prostý jazyk sdělení. Právě tento specifický druh zachycování skutečnosti ho do značné míry vzdaluje angažované literatuře. A je nám to také systematicky připomínáno: to, co se děje v tomto světě, se zde mění v divadelní hru a ta je zrcadlem skutečných událostí, jež tyto události transformuje, aby mohlo zaznít, co je obvykle za slovy anebo bývá nevyřknutelné. K tomu právě napomáhá dramatický žánr, neboť umožňuje vyjadřovat to, co lze v písmu zachytit jen nepřesně. Drama má mimo to v textu ještě jinou funkci, která Françoisi Bonovi dovoluje uniknout z pasti naivního realismu a přitom pracovat s výřezy skutečnosti v reportážním modu. Tak jako je skutečnost, kterou my vnímáme, jen odrazem toho, co se děje v reálu, i čtenářovo vnímání skutečnosti, jež prošla autorovým filtrem, je zákonitě jiné, než byly události, prožitky a pocity postav ve skutečnosti. Iluze reality je tedy rozrušena její transformací v divadelní inscenaci, jež se odehrála v reálu. Dochází tak k zajímavému napětí mezi odmítáním iluze skutečnosti a potřebou dokumentovat slova postav i své vlastní poznámky s takřka archivářskou přesností, kdy jsou citována slova politiků z rozhovorů v tisku, popřípadě zprávy hasičů či policie (dech beroucí je například záznam z hlášení velitele hasičského sboru v den požáru továrny na zářivky v Mont-Saint-Martin). Toto systematicky udržované napětí ovšem svědčí spíše o snaze hledat novou formu pro vyjádření nové skutečnosti než o potřebě na ni aktivně působit prostřednictvím románového jazyka. Tento jazyk a jeho různé rozměry jsou v popředí zájmu autora již od prvního románu mnohem více než to, co tento jazyk zachycuje.

Román *Daewoo* se z tohoto pohledu stává prostorem divadla, které je dějištěm toho, co slova nezachycují. Na jednu stranu autor vytváří realistický dojem autentičnosti postav, když doslovně přepisuje jejich projev včetně jazykových chyb, aby si podle nich mohl čtenář sestavit portrét protagonistek. Podobně jako Balzac, Zola nebo Céline autor buduje sociální status svých postav především na základě jejich vyjadřovacích schopností. Na straně druhé však zachycuje zvuky, posunky a vše, co slova přepisovaná ze záznamu na magnetofonový pásek zamlčují, aby se pomocí těchto zvuků, které jsou rovněž předmětem úvah o podstatě literárního aktu, vymanil z realistického rámce a mohl se věnovat metatextovým experimentům. Tento metatextový prostor se samozřejmě odehrává v úplně jiném jazyce, než je mluva dělnic. A právě tento způsob zachycení jen podtrhuje snahu autora vyjádřit nevyřčené, jež sebestpřesnější přepis nahrávky nikdy nezachytí. Prvotním předmětem zájmu tedy není skutečnost, již je třeba měnit, pokud bychom se

pohybovali v intencích angažované literatury, ale hledání způsobu, jakým lze o této skutečnosti hovořit, aniž bychom upadli do laciného realismu à la Michel Houellebecq. Ostatně to je pravděpodobně také jeden z důvodů, proč v knize několikrát narážíme na literární texty, jejichž ústředním tématem jsou podobné sociální problémy:

Někde to trochu vyvede z míry, ne, sto padesát let po *Bídnicích* (říkám to, protože o tom mluvili), a nic se nezměnilo: na jedné straně hladce oholený tvářičky, co se narodily v přepychu a jsou skálopevně rozhodnutý tam zůstat, a my, co jsme ty ostatní.⁸⁹

Tato intertextová připomenutí, která však do značné míry naplňují i realistický záměr boje proti nespravedlivému rozdělení bohatství, nás nepochybně upozorňují na fakt, že literární angažovanost je jen literárním bojem, byť by byl sebeurputnější, a jako takový bude mít na celkový vývoj společnosti pramalý dopad.

Angažovanost Bonova snažení tedy netkví pouze v neustálém připomínání skutečnosti a její nespravedlnosti, ale i v tom, že svou angažovanost vymezuje vůči literárním bojům minulým. Houellebecqovu i Bonovu tvorbu lze nepochybně označit za realistickou, protože zkoumá příčiny a důsledky určitého vývoje, společenských či genetických predispozic atd. Rozdíl mezi těmito autory a Zolou ovšem spočívá v tom, že jim nejde jako Zolovi o vědeckost (ostatně vůči naturalistické doktríně se nikdy nevyjádřil) ani o sociologický rozměr textu, tak jak je tomu například u autorů jako Annie Ernauxová či Jean-Paul Goux, který v rozsáhlém textu *Mémoire de l'enclave* (Paměti enklávy, 1986) zachycuje vzpomínky dělníků z automobilky Peugeot na východě Francie. U Zoly, stejně jako u realistických a naturalistických autorů devatenáctého století cítíme na pozadí textu určitou ideologii, která dává návod, jak ji uchopit a jak k ní přistupovat. U Françoise Bona je tomu právě naopak: skutečnost je pro něho zdrojem fascinace a opojení, ať už estetického nebo citového, neboť u autora vyvolává, jak sám píše, estetické prožitky, jež musí být zachyceny, aby nezmizely jednou provždy s demonstrovánými továrními halami. Stejně tak vyvolává citové reakce nutící vcítit se do situace postav, jež autor sám vyslyšel a nechal je promluvit v textu. A v tom lze právě shledávat jasný rozdíl mezi angažovaným a ideologizujícím realismem devatenáctého století a tvorbou našeho autora. Doba, kdy se autor stavěl do role toho, kdo dává určitá rozřešení, protože má schopnost vidět víc než ostatní, a tím může usměrňovat tok dějin, je dávno pryč a současný autor si je toho patřičně vědom. Balzakův realismus by se nepochybně nespokojil s jediným rozměrem sociální skutečnosti, usiloval by nejspíš

o ucelený pohled na celou společenskou vrstvu s ambicí pochopit problém a interpretovat jej přesvědčivým jazykem. Françoise Bona však zajímá něco úplně jiného už proto, že jazyk, kterým je text psán, není převážně jazykem Bonovým, ale jazykem jeho postav. V Bonově případě bychom tedy měli hovořit spíše o realismu jazykovém, na rozdíl od realismu společenského, který je typický pro tvorbu již zmiňovaného Michela Houellebecqa.

Bonovi vydědění postindustriální doby jsou fascinující a zároveň politováníhodní v tom, jak se jejich vyjadřovací schopnost zredukovala vlivem životních podmínek vymezených továrnou, popřípadě nikdy nerozvinula vinou společenského prostředí, odkud tito lidé vzešli. Jeho postavy nejsou s to souvisle hovořit, jejich slovní zásoba se redukuje na několik slov, jež jsou nepochybně špatně vyslovována, a proto jsou také doprovázena zvuky, posunky a mimickými projevy, které ve slovech nejsou. O to větší je však jejich potřeba hovořit, chrlít ze sebe slova, která však mnohdy donekonečna opakují a omílají tentýž sémantický obsah. Ostatně ten autora příliš nezajímá: ze všech rozhovorů s propuštěnými dělnicemi, které jsou v textu reprodukovány, číší potřeba sdělit především pozorování a vlastní dojmy adresáta promluvy. Na některých místech dokonce dochází ke zdvojení tohoto meta-jazykového pozorování: autorský vypravěč reprodukuje slova jedné z dělnic, Valérie Aumontové, která se sama stala pozorovatelkou a popsala, jak probíhal projev odborové zástupkyně dělnic při vyjednávání, Sylvie H., jež si nakonec vzala život:

Takhle, zády ke mně a proti světlu, jen matně si vzpomínám na její obličej, zatímco jsem si dělal poznámky do svého černého sešitu.

„Odbory, ty začaly vrčet, řekla postava stojící proti světlu před oknem. [...] Sylvia byl hlavně někdo, kdo naslouchal. Když jsme věděly, že má mluvit ona, protože ona bude mluvit za nás, já jsem se dívala na koutky jejích rtů: tam jí totiž zbělela kůže, natáhla se a trochu se chvěla. Nikdo to nemohl vidět, nikdo si toho nevšiml. Ale já, v koutku, já viděla, jak se to chvěje...“ A protože mluvila o Sylviiných ústech, já jsem pozoroval její ústa, Valeriina ústa, detail drobné trhlinky na rtu a napětí, které na tomhle místě natahuje kůži a dalo by se říct, že ji zjemňuje, anebo ji dělá bledší, tam, kde to zapadá do sebe a pootevírá, aby mohl člověk mluvit.⁹⁰

Autora zjevně zajímají vnější okolnosti mluvního aktu přinejmenším do stejné míry, ne-li víc než jeho sémantická náplň. Stejně tak se autor zabývá i problematikou grafického zaznamenávání mimoslovního sdělení. François Bon přiznává, že je velkým obdivovatelem románů Nathalie Sarrautové. Není divu, že se k ní hlásí ve chvíli, kdy dojde na otázku interpunkce:

⁹⁰ Tamtéž, s. 85.

Marine S. se postavila za mne: „Podívejte se na ten otazník, nevložila jej na konec věty. Napsala ho pod ni.“ Odpověděl jsem, že to je pěkné, jako kdyby to napsala Nathalie Sarrautová, a ve zkratce jí řekl, kdo to byl a proč je pro mne tak důležitá, Nathalie Sarrautová.⁹¹

Autor se tak pokouší oživit a opatřovat smyslem gesta, posunky a mlčení pomocí kontextualizace.

Z románu se tak opět stává hledání vztahu mezi jazykem a tím, co jej přesahuje, na straně jedné a tímto jazykem s jeho přesahy a skutečností na straně druhé. Pouhé konstatování faktů a čísel či přepis slov lidí stížených pohromou anebo historický přehled událostí, jež uzavření továren doprovázely, včetně novinových zpráv odhalujících těžko omluvitelné praktiky politiků z textu literaturu rozhodně nedělají. Literární rozměr přichází až teprve s literárním zpracováním. Tato nadstavba je u Françoise Bona tvořena hledáním literárních paralel a metaforickým znázorňováním vztahů převedených do jiných médií, nejčastěji divadla nebo filmu. Otázka vztahu mezi skutečností a jejím uměleckým zpracováním je v textu několikrát otevřena pomocí metafory města a jeho literárního obrazu: „Člověku v hlavě utkví jako vzpomínka na opravdové město Kafkova schodiště a půdy, Balzakovy salony s výhledem do zahrady.“⁹² Literatura tak má moc do jisté míry suplovat skutečnost: zdá se, že to, co člověku utkví v paměti z určitého místa, je právě jeho literární obraz, nikoli skutečný předobraz. Zaslouhou iluze, díky níž nám připadá, že to, co jsme si uchovali z knihy, je „mnohem živější, mnohem zřetelnější než opravdový svět“,⁹³ si tak literatura do jisté míry činí nárok na to, aby mohla konstruovat obraz skutečnosti v naší mysli a dost možná ji i překonávat. François Bon ale ihned dodává jednu podmínku, která je však zcela směrodatná pro literárnost textu: „Za předpokladu, že tam, v našich skutečných procházkách, jsme hledali pouze knihu, jako by skutečnost, o níž hovoří, byla jen jejím pokračováním.“ Bonovu literární činnost tak lze chápat jako určité postmoderní pokračování tohoto budování literárního předobrazu světa pomocí symbolických míst, ovšem s tím, že místa, jež jej tvoří, se mění na dehumanizovaná místa typická pro naši dobu. Z jeho továrních hal, parkovišť, nádraží, dálnic, ale i dalších prostor, pro něž se vžil termín Marka Augého „ne-místa“, se tímto způsobem v Bonových textech stávají symbolické metafory, jimiž si mapujeme určitou část současného světa: „A místa popsaná v knize, pokud slova vykreslí jejich perspektivu za nimi samotnými, nechávají čas obrazům a v hlavě si znovu vytváříme jejich plastičnost.“⁹⁴ Čtenář si tedy vytváří obraz míst, která se mu uchovávají v paměti, a z obrazu pak vyvstává určitá abstraktní představa daného místa.

⁹¹ Tamtéž, s. 236.

⁹² Tamtéž, s. 101.

⁹³ Tamtéž.

⁹⁴ Tamtéž.

François Bon se tímto způsobem angažuje hned na dvou frontách. Jednak je to boj proti postupnému fyzickému stírání míst z povrchu zemského, o němž byla řeč hned v úvodu této podkapitoly, a jednak je to hledání funkce románu jakožto svébytného prostředku literární mediace skutečnosti. Politická a společenská událost je tu jen výchozím bodem nejen pro její rozvíjení a zařazování do širších souvislostí, ale především pro další hledání možností, jak tuto skutečnost zprostředkovat tak, aby se stala součástí určitého obrazu světa ještě předtím, než z něj bude úplně vymazána:

Viděl jsem těch dvě stě padesát ženských siluet, které tu osm let pracovaly jakoby ve výčnělku nad městem. I když odstranili budovy, domy, i když tu nechali jen kresbu ulic na zemi, a ony tu přece byly, nehybné, možná usvědčující.⁹⁵

Pojem „stírání“ však v sobě neskrývá pouze proces zapomínání, ať už na lidské osudy nebo politické události, ale také fyzické odstraňování továrních hal, které propůjčovaly krajině tvář:

Poznal jsem, a je tomu už dávno, velké ocelárny v Longwy, když se nebe v noci zbarvovalo do červena a člověk neúnavně obdivoval ohromné homole ocele, jak v protisvětle modrají. Dnes, když tam projíždíte autem, uvidíte pole, která se navrátila zeleni [...].⁹⁶

Svět, který je zde tímto způsobem vylíčen a vyobrazen, už tu vlastně není, protože stále se zrychlující tempo dnešní doby neumožňuje, aby se obraz zachycený na sítnici vryl do paměti tak, aby bylo možno si jej uchovat. V tu chvíli nastupuje román, který má právě takový obraz světa zachovat.

Bonův text tedy není ani tak vyprávění o osudu lidí, kteří v důsledku ekonomických a geopolitických otřesů přišli o zaměstnání. Takových příběhů známe mnoho a dokážeme si představit, jaké budou mít asi vyústění, byť jde o příběhy individuální, které jsou neopakovatelné ve své jedinečnosti. Bonův román jde mnohem dále v tom, jak dává nahlédnout do vnitřního napětí, do hloubky prožitků, ale především v tom, jak nechává promlouvat nevyřknutelné, ale i nepopsatelné, protože zbavené veškerého života a poezie:⁹⁷ „Zdejší svět, s dálnicí z jedné strany a budovami z druhé, nezavdává k poezii ani k vytváření fantastických světů.“⁹⁸ Nicméně v tom tkví podstata Bonova umění: „Avšak právě to bylo nutno odtud vymámit: tato záhada, jež pojí určité místo s lidským tajemstvím, se občas obejde beze stop. A poetické napětí v próze

⁹⁵ Tamtéž, s. 104.

⁹⁶ Tamtéž, s. 101–102.

⁹⁷ Roger Godard: *Itinéraires du roman contemporain*. Paris: Armand Colin, 2006, s. 232.

⁹⁸ DW, s. 102.

je toto hnutí, jímž máme ze skutečnosti onen pocit přítomnosti.⁹⁹ A nejde jen o přítomnost žen, o nichž se tu hovoří, ale o přítomnost celé společnosti, uvnitř které se hodnoty nevyjadřují slovy, protože jde o individualizovanou společnost, jež tíhne k absenci slov. Jde také o její vztah k zemi, v tomto případě k lotrinskému kraji, a k té její složce, která po dlouhá léta tvořila její páteř i srdce, ač z pohledu současnosti se zdá být již nepotřebná. Ostatně komickou a zároveň smutnou historku s demontáží nápisu Daewoo nad vchodem do továrny, z něž zbylo pouhé W a i to se nakonec pohupovalo na háku jeřábu jako kus těla naporcovaného zvířete nad městem, lze také chápat jako připomenutí jiného „stírání“, z něž se stala jedna z nejčernějších kapitol moderních dějin a které alegoricky vypočetl Georges Perec ve svém poloautobiografickém románu *W aneb Vzpomínka z dětství*.

Angažovanost u Bona je tedy nutno chápat v jiném smyslu, než jak je zvykem ji vidět u autorů angažované literatury devatenáctého a druhé poloviny dvacátého století. Její míra je přímo závislá na funkci literatury, kterou jí připisuje společnost, především pak na její schopnosti aktivně zasahovat do společenského dění, popřípadě je ovlivňovat a formovat. Román *Daewoo* není angažovaný v politickém slova smyslu. Jeho dopad na stav věcí a jejich další společenský vývoj nelze určit, ostatně takový ani není autorův záměr. Ten spočívá především ve snaze navázat kontakt mezi ním samotným a jeho čtenářem a tuto vzájemnou interakci nadále udržovat. To se děje především systematickým začleňováním obou instancí, jak autorské, tak čtenářské, do textu, čímž se vytváří prostor pro reflexi nad recepcí textu.¹⁰⁰ To ovšem neznamená, že jej lze vnímat jako prostor formování čtenáře. Sartrův předpoklad, že tím, k jakému publiku se autor obrací, volí si zároveň své téma,¹⁰¹ zde neplatí už proto, že Bonovy texty nevycházejí jako literatura určená lidem, kteří se jeho postavám podobají. François Bon v žádném případě nepíše literaturu určenou masám, ale nelze ho označit ani za autora elitářského, vzhledem k jeho aktivitám, jako jsou autorská čtení a především dílny tvůrčího psaní v sociálně marginalizovaných prostředích, včetně vězeňského. V tomto bodě dochází k rozporu mezi Sartrovou definicí angažované literatury a Bonovými intencemi. Bonova angažovanost spočívá v jeho neutuchající snaze hledat přístup ke skutečnosti pomocí boje proti jejímu nedostatečnému vnímání a zobrazování:

Píšu proti své nedostatečné představě, anebo proto, že současný svět ve svých geometriích, ve svých symbolických řádech, ve svém rozpadu pojmu subjekt, k čemuž mne nutí, mi brání v přístupu k představě, jež

⁹⁹ Tamtéž.

¹⁰⁰ Srov. Benoît Denis: *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*. Paris: Seuil, 2000, s. 58.

¹⁰¹ Jean-Paul Sartre: *Qu'est-ce que la littérature?*, cit. dílo, s. 92.

by mi trocha působení na něj samotný umožnilo znovu nalézt. To opakuji v každé dílně tvůrčího psaní, kterou vedu, určitý pakt, kde já zcela jistě dostávám víc, než dávám, protože najednou nacházím přístup k řádům skutečnosti obsahující jazyk, který tyto řády pojmenovává. Nacházím tak tok řeči mluvčího, který je provázán s určitou vrstvou skutečnosti, k níž bych se nedokázal přiblížit, anebo vůči níž by můj vlastní řád představ zůstal přinejmenším navždy vnější.¹⁰²

Angažovanost je tedy otázkou hledání cesty ke skutečnosti a jejím různým řádům, otázkou snahy pochopit ji v její komplexnosti. Nejde tedy o její restituci ani o modelové kritické formování čtenáře, ale o práci na dalším trvání literatury jakožto specifické cesty k realitě: „Jediným záměrem zůstává literatura, která nemůže přežít jinak, než že bude provozována, pokud se ovšem nechceme odsoudit k tomu, abychom za svou knihovnou v odhlučněné místnosti zavřeli dveře.“¹⁰³ Jestliže má angažovaný spisovatel podle Sartra jediný úkol: konat tak, aby nikdo nemohl nepoznat svět a aby nikdo nemohl říci, že je nevinný,¹⁰⁴ pak je to v případě Bonova snažení především urgentní potřeba udržet literaturu při životě. A pokud Sartre říká, že literatura má čtenáře vést ke svobodě a že psát znamená chtít svobodu,¹⁰⁵ což má být jediný smysl spisovatelova snažení, potom se s ním François Bon rozchází v tom smyslu, že mu jde především o svobodu literatury. To znamená, že pokud je podmínkou existence literatury její poslání coby informátorky o tomto světě, pak to není z důvodu emancipace čtenáře a jeho boje za svobodu, ale naopak z důvodu prosazování jí samotné. Literatura coby prostor svobody tedy není, podobně jako u Sartra, jen prostředkem, ale samotným cílem. Protože jen tak bude literatura opět možná.

Zdálo se, že román již nemá budoucnost, neboť jeho tradiční vyprávěcí prostor byl pohlcen světem konzumních obrazů a promítacích ploch, stejně jako čtverylkami humanitních věd. V době, kdy svět pohlíží s nedůvěrou na příběhy, je i role románu v podstatě přebytečná, protože jeho funkce výplně mezi světem a jazykem, který svět označuje, byla obětována. V tu chvíli se musí „fikce představit jako jeho protějšek [rozuměj opak tohoto světa], aby si vytvořila svůj vlastní herní prostor“.¹⁰⁶ Na jedné straně jde tedy o co největší oproštění od všeho, co by mohlo promluvu postavy proměnit ve vyprávění, potažmo román, a na straně druhé je tu cítit potřeba dát

102 François Bon — Dominique Viart: „On écrit avec de soi“, cit. dílo. Dostupné na: http://www.tierslivre.net/arch/itw_Viart99.html (27. 7. 2012).

103 Tamtéž.

104 Srov. Jean-Paul Sartre: *Qu'est-ce que la littérature?*, cit. dílo, s. 31.

105 Srov. tamtéž, s. 82.

106 P, s. 60.

textu reálné kontury zpřítomněním autorova tvůrčího aktu v metatextovém prostoru: „O textu, který se bude rodit, nevíme zhora nic, víme o něm jen to, jak promlouvá. V tu chvíli jsme nepochybně připraveni k práci a tato práce vylučuje čtení [...]“¹⁰⁷

Mezi antropologií a historií: cesta z modernity

Pokud přijmeme hypotézu, že literatura je odrazem doby, v níž vzniká, a že časoprostor, který obklopuje autora, se do velké míry odráží v jeho díle, pak autor, který se ve svých dílech zabývá právě studiem této doby, lidí, jejich každodenních úkonů a zvyklostí, se stává částečně i antropologem. A François Bon vzhledem ke svému chápání literatury takovým antropologem je. Jeho texty představují pozorování současnosti subjektem, reflektují pozici a vidění druhého. Ten jej fascinuje právě tím, jak se odlišuje, stejně jako prostor, v němž se pohybuje a v němž žije. Tato místa, jeví se mnohdy jako exotická, spolu s odlišným společenským subjektem vytvářejí systém rozdílů, vůči němuž se definuje pozorující subjekt — antropolog. U Françoise Bona jsou těmito místy jednak svět továrny, svět nápravných zařízení a prostor velkoměsta. Systém vztahů založených na pohlavní, společenské, jazykové, politické, ekonomické a jiné rozdílnosti mezi pozorujícím subjektem a předmětem pozorování umožňuje tomuto subjektu přisuzovat místa jednotlivých objektů v rámci obecně přijaté hierarchie vztahů.¹⁰⁸ Současný svět, který se vyznačuje čím dál více se zrychlujícími transformacemi, si žádá i nový pohled antropologa, jehož úkolem je nabídnout metodickou reflexi kategorie jinačnosti. Ve chvíli, kdy se nám svět neustále odcizuje a vzdaluje našemu chápání, je přirozeně úkolem antropologa hledat interpretační klíče k jeho pochopení. Současný spisovatel, jehož posláním je také zobrazovat tento svět, zmíněnou potřebu cítí neméně, obzvlášť je-li to autor, jehož životní zkušenost je tak úzce spjata s prostředím z hlediska většinové společnosti nanejvýš odcizeným. Potřeba detailně studovat místa a prostory, které se vymykají naší identifikaci a našemu chápání, jakkoli se v těchto prostorech mnohdy pohybujeme, se zdá být u Françoise Bona nadmíru naléhavá. Svět továrny a velkoměsta je pro nás totiž natolik vzdálený, že je potřeba položit si otázku, zda jej samotná skutečnost systematicky neukrývá před našimi zraky. Jde také o místa, kde ekonomická, a tedy i společenská transformace proběhla rychleji, než jsme si stačili všimnout. A protože tyto zrychlující se proměny systematicky stírají naši paměť, pokud jde o doby nedávno minulé, jsou literární počiny našeho antropologa zároveň počiny historika zabývajícího se soudobými dějinami.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 51.

¹⁰⁸ Srov. Marc Augé: *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil, 1992, s. 28–29.

Ostatně, jak říká již dříve citovaný Marc Augé, „tyto dvě disciplíny jsou si díky [...] svému objektu blízké: je-li předmětem antropologie prostor, je to historický prostor, a je-li surovinou, s níž pracuje historie, čas, pak je to čas lokalizovaný, a v tomto smyslu tedy antropologický“.¹⁰⁹

Současná literatura si všímá okolního světa a pokouší se situovat dnešek v logice dějinného vývoje. Tuto snahu jsme viděli už u Jeana Rouauda, který při rekapitulaci hlavních přeryvů a proměn Francie během dvacátého století šel proti toku času a na rodinném modelu ukázal průběh hlavních etap transformace francouzské společnosti. Individuální model se tak stal předobrazem kolektivního, celospolečenského vývoje. Postup Françoise Bona je krom způsobu ztvárnění odlišný hlavně v tom, že tento autor nejde proti proudu času, nýbrž postupuje s časem. Tedy jestliže Rouaud hledal kořeny a příčiny stavu současné francouzské společnosti v minulosti, Bon tyto příčiny hledá převážně v dnešku, jakkoli mnohé exkurzy do minulosti poukazují rovněž na potřebu diachronního přístupu při hledání širších souvislostí. Bezesporu platí, že naše současnost je dědičkou minulosti a že rušné dvacáté století se svými celosvětovými válečnými konflikty, revolučními společensko-hospodářskými a kulturními zvraty je jednou z příčin antropologických tázání a zamyšlení, kterými žijí texty současných autorů. Během necelého jednoho století se zcela změnila tvář nejen celé Francie, ale i celé moderní západní civilizace. A mnohdy byla pod tlakem pokroku vykořeněna i tradice přežívající po celá staletí, již nezdolala ani Velká francouzská revoluce. Často se tvář krajiny anebo městské aglomerace proměnila tak zásadním způsobem, že mnohá místa byla nadobro vymazána z paměti, pokud se je ze zapomnění nepokusila vyvolat literatura na základě fragmentárního impulzu v podobě nalezené fotografie či hlasového záznamu. Podobně zásadním způsobem prošel proměnou i vztah člověka k práci, a to především kvůli vymizení řemesel způsobenému industrializací. I jednotlivé formy práce a vztahy, které během této činnosti vznikají, doznávají změn. Hlavní proměnou v oblasti práce je fakt, že fyzická námaha typická pro práci během industriálních let se proměnila v námahu „mozkovou“. Jestliže ještě v šedesátých letech dvacátého století se člověk utkával se surovinou, kterou proměňoval dodáním vlastní energie v něco jiného a kdy se utkával s přírodními silami, od sedmdesátých let minulého století svoji energii vyvíjí k činnostem zapadajícím do komplexní technické organizace, jako jsou stroje, továrny, městské celky. Tento vývoj samozřejmě pokračuje a dnešní situace je opět diametrálně odlišná. Tento základní vývoj typický pro dvacáté století lze tedy shrnout slovy Jeana Fourastiéa: „[...] včera byl kontakt *ruky s přírodní hmotou* zásadní, dnes je to kontakt *mozku s informací*“.¹¹⁰

¹⁰⁹ Týž: *Antropologie současných světů*. Brno: Atlantis, 1999, s. 11.

¹¹⁰ Jean Fourastié: *Les Trente glorieuses*. Paris: Fayard, 1979, s. 84. Zvýraznil autor.

Takový vývoj se přirozeně odráží i v textech autora, který prostorem továrních hal a práce v nich prošel. Ovšem realita, kterou Bonovy texty zprostředkovávají, není pouhým zaznamenáním toho, co lze vidět. Z jeho textů prosvítá především to, co viditelná a hmatatelná skutečnost neukazuje, nebo lépe zastírá, pokud rovnou nezapomíná. François Bon tuto skrytou realitu ve svých textech vyvolává na povrch, studuje ji a pokouší se jejím prostřednictvím nalézt výklad naší současnosti. Autorovy vlastní zkušenosti s proměnami světa tvoří autobiografický rozměr jeho děl. Technologický pokrok a rozvoj ekonomických systémů měly přirozeně dopad i na Bonovo vnímání světa a lze říci, že tento autor nemá text, z něž by potřeba zkoumat a kriticky reflektovat tuto zkušenost nebyla cítit. Civilizační zvrát, který historici kladou do rozmezí let 1950–1960, prožil François Bon jako desetiletý chlapec v autoopravně svého dědečka a podobně jako Jean Rouaud byl jeho přímým svědkem, byť jako dítě. K tomuto zvrátu se pak v pozdějším věku oba vracejí jako k určitému bodu nula, odkud vše vychází, tedy to dobré i to zlé. V této době totiž radikálně změnila svoji tvář celá Francie, venkovská i městská. Jestliže na venkově se v tomto období scelují pole a mnohdy velice drsnými metodami stírají přirozené hranice mezi pozemky, staví se silniční a železniční síť, jež vytváří nové nepřekonatelné předěly a hranice, město mění svoji tvář vlivem ještě překotnějšího nárůstu průmyslu a hromadného automobilismu. Byl to Charles de Gaulle a jeho nástupce Georges Pompidou, kdo razili myšlenku, že město se musí přizpůsobit automobilu, protože si ho už může dovolit téměř každá francouzská rodina.¹¹¹ V tomto výčtu by šlo samozřejmě pokračovat dále, nicméně z našeho pohledu je zásadní to, jakým způsobem se tyto proměny odrazily ve způsobu ztvárnění takto se proměňujícího světa v textech námi vybraného autora.

OBRAZ POSTINDUSTRIÁLNÍHO TEKUTÉHO VĚKU

François Bon, který prošel několika továrnami, a tudíž byl dlouhodobě tímto prostředím formován, nemohl vstoupit do literatury příznačnějším způsobem, než je román *Konec směny*. Knihu, která je minuciózním pozorováním světa továrny a dělníka, o němž se do té doby nehovořilo, lze chápat jako prolog k antropologickému projektu mapujícímu některé aspekty postindustriálního věku. Jedním z jevů industriálního věku, jak jej ztvárnil už v roce 1936 Charlie Chaplin ve filmu *Moderní doba*, bylo odcizení způsobené zotročující prací v továrně. Hlavní postavou Bonovy tvorby je od prvního textu továrna a její zaměstnanci. A François Bon toto prostředí mapuje ve své prvotině ve chvíli, kdy výše zmíněná transformace

¹¹¹ Srov. Philippe Poirrier: *Société et culture en France depuis 1945*. Paris: Seuil, 1998, s. 49–50.

hlavních odvětví průmyslu byla teprve na počátku. Následující tituly už podávají jiný obraz o továrním světě. Podobně jako Fourastiéův koncept „Třiceti slavných“ naznačuje konec industriálního věku, i následující texty Françoise Bona dokumentují důsledky série hospodářských krizí vyvolaných první (1973) a zejména druhou ropnou krizí (1981), kterou rozdmýchal konflikt mezi Íránem a Írákem a následná válka v Perském zálivu. Na konci přibližně třicetiletého poválečného období takřka nepřetržitého růstu dochází v důsledku krize k hloubkové transformaci hospodářských struktur projevující se zhroucením tradičních hnacích motorů západních ekonomik. Sociální dopady týkající se především těch vrstev společnosti, které byly na nejvíce postižených odvětvích průmyslu závislé, na sebe přirozeně nenechaly dlouho čekat.

Krajina a železo

Nejlepším příkladem literárního zpracování výše zmiňovaného procesu změn je bezesporu text nazvaný *Paysage fer* (Krajina železo, 2000). Svým výčtem věcí viděných z okna vlaku Paris–Nancy, jímž autor každý týden dojíždí do práce a vrací se zpět, se tento text podobá literárním seznamům à la Georges Perec (máme na mysli především knihu nazvanou *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* [Pokus o vyčerpávající popis jednoho pařížského místa, 1975],¹¹² v níž se Perec pokusil zaznamenat vše, co se odehrálo během jedné hodiny po tři podzimní dny roku 1974 na pařížském náměstí Saint-Sulpice). Ostatně podobné pokusy jsou známé i z filmu: snímek *Smoke* (Kouř) Waynea Wanga, v němž protagonista každý den fotografuje stále stejnou ulici a z těchto obrázků pak skládá celá alba, je Bonovu textu rovněž blízký, neboť Bon ke své knize vytvořil i fotografickou dokumentaci během natáčení filmu, který podle této knihy realizovali Jean-Pierre Bloc a Fabrice Cazeneuve.¹¹³ Vypravěč vystupující v podobě francouzského neurčitého zájmena „on“ popisuje tuto techniku hned zkraje: „Návraty a opakování: každý týden, ve stejnou minutu, náhle se vynořuje týž obraz příliš krátký na to, aby si ho šlo zapamatovat. Ale jako tahle lidská kůže jedné země, často navštěvovaný, sestavený obraz.“¹¹⁴ V rámci popisného vyprávění vypravěč v metatextové rovině zpřesňuje a rozvíjí svoji techniku spočívající v pravidelném opakování imitujícím jízdu vlaku: v takřka stejných intervalech se tak objevují a opět vytrácejí stále tytéž obrazy, které po několika opakováních vypravěč začíná automaticky předjímat. Na základě bezprostředně zaznamenaných obrazů vznikají

¹¹² Georges Perec: *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Paris: Christian Bourgois, 1990.

¹¹³ Dostupné na: <http://www.tierslivre.net/livres/paysfer.html> (12. 2. 2009).

¹¹⁴ François Bon: *Paysage fer*. Lagrasse: Verdier, 2000, s. 9. Dále bude označováno jako PF.

[v]ariace vyprávění o skutečnosti opakované stále stejným způsobem, a to dovést do konce, a nic jiného, nebo do vyprávění tyto ubohé obrazy, ulice, která jde za zatačkou dál, zase tyhle příliš pravouhlé domy, zase dílna a budovy a zase tento způsob, jímž země nechává ty z vlaku, aby se na ni dívali zezadu [...] Donutit se psát ve stejný moment, kdy vidíme, a tedy nevracet se, donutit vyprávění, aby samo zvítězilo nad opakující se skutečností, to, co je a co jde jen těžko vidět, a právě proto, že přestává tak brzy, donutit se v tu chvíli ztuhnout vizuální vztah, který s ní udržujeme.¹¹⁵

Přitom si zde vypravěč klade omezení, jež připomíná surrealistické automatické psaní zaznamenávající sny. I navzdory této bezprostřednosti však musí vypravěč skutečnost rekonstruovat a přes všechna omezení a zásady je to jen realita zprostředkovaná, tudíž interpretovaná. Ona zmiňovaná „lidská kůže jedné země“ poukazuje na to, že tu jde o antropologické pozorování skutečnosti v jejích transformacích, a to nejen momentálních, ale i historických, protože, jak vypravěč upozorňuje, se snažil najít „obrazy z dějin měst, obrazy z dějin továren, obrazy z dějin vody, kanálů, plavebních komor, řemesel“.¹¹⁶ Ovšem výsledek historického bádání je tristní: „Nic z toho není. Zřejmě to nezajímá kolektivní paměť.“¹¹⁷ Zaznamenané obrazy tak nahrazují ty, které v paměti chybějí, a vypravěč se je svým komentářem historika-antropologa pokouší zařadit do rámce historických proměn místa na základě rekonstrukce lidské činnosti, která se časem stala neviditelnou.¹¹⁸

Bonův text se bez jakéhokoli patosu a nostalgie vrací do míst, kde kdysi bujel život, zatímco dnes tato místa zejí prázdnotou a pomalu upadají v zapomnění. Na základě stop, které interpretuje a vřazuje do širšího kontextu doby, se tak pokouší načrtnout to, co bylo, a zároveň se pokouší říci, proč už to není. Popis vylidněné krajiny s domy z červených cihel, které chátrají a jejichž střechy se propadají, protože je léta nikdo neobývá, je tím, co zbylo z dob, kdy průmyslové oblasti byly konglomerátem továren a obydlí vystavěných — na východě a severu Francie, ale i v okolí Paříže — příznačně z červených cihel pro dělníky, kteří zde pracovali, podobně jako kdysi Baťa nechal postavit ve Zlíně celou dělnickou čtvrť, taktéž z červených cihel, a po celém tehdejší Československu rozesel čtvercové domky pro prodavače bot. Při výjezdu z Châlons-en-Champagne (dříve Châlons-sur-Marne) je evokován následující obraz:

115 Tamtéž, s. 49–50.

116 Tamtéž, s. 81.

117 Tamtéž.

118 Podobně vidí smysl této knihy i Wolfgang Asholt ve své studii „Deux retours au réalisme? Les récits de François Bon et les romans de Michel Houellebecq et de Frédéric Beigbeder“. Dostupné na: http://www.tierslivre.net/univ/X2000_WAsholt_Real.pdf (12. 2. 2009).

[...] rozpadlé dělnické zahrádky: stejné, jasně vymezené parcely, kde drátěné pletivo zčernalo. [...] Zůstaly jen zahradní domky, stěny domků, rozorané záhony a předěly s cestičkami, které už nejsou k ničemu, jako kdyby tu pletivo bylo od toho, aby sem už nikdy nikdo nemohl vkročit.¹¹⁹

Zarostlé oplocené čtverce, které kdysi v podobě dělnických minizahrádek představovaly reziduum zemědělského způsobu života, z nějž obyvatele těchto prostor vytrhla továrna, dokreslují současný obraz kraje poznamenaného masivní industrializací.¹²⁰ Následná transformace a zánik některých odvětví těžkého průmyslu, popřípadě delokalizací do zemí východní Evropy, jak jsme viděli v románě *Daewoo*, završily tento proces.

Vzhledem k selektivnosti v přístupu toho, kdo skutečnost zobrazuje, je spisovatel automaticky v pozici toho, kdo formuje její vnímání a chápání na straně receptora. Jinými slovy vidíme to, co je pro spisovatele-etnologa zásadní, čeho si on sám všímá, co ulpívá v jeho vizuální paměti. Bonův antropologický přístup k zobrazované skutečnosti má jediné vodítko. Tím je železnice. Obraz krajiny poznamenané moderní dobou je orámován výsečí vlakového okénka, je však dynamický, protože vidíme stále stejné obrazy v bezprostředním okolí trati, ale v různých momentech, jakkoli drtivá většina prvků, z nichž se sestává, je nehybná. Jejich vývoj lze pozorovat pouze v dlouhodobém horizontu, jako například zmiňované drátěné pletivo vymezující pozemky, které se postupně vytrácí požíráno rzí. Zásadní je však pocit odcizení, který na mnohých místech připomíná Stalkerův pohyb po „Zóně“, záhadném, opuštěném a pulzujícím území nejasného původu, ve filmu Andreje Tarkovského *Stalker*. Fascinace těmito prostory a tím, jak jsou vylidněny, nutí přirozeně pozorující subjekt hledat interpretační klíče tohoto stavu. Nejde jen o pouhé svědectví, jakkoli výše definovaná technika psaní by mohla poukazovat právě na takovou estetiku mající charakter pouhého sběru materiálu. Systematické zasazování do širšího kontextu a evokace prostorů se stejnou sémantickou konotací nicméně poukazují na hledání společného jmenovatele, kterým je proměna industriálního světa za posledních dvacet let. Kniha *Krajina železo* přináší i zajímavé zamyšlení nad industriálním světem, který byl ještě na konci osmdesátých let minulého století zdrojem bohatství francouzského severu a východu. Tento svět se pomalu vytratil a zanechal po sobě jen prázdné kulisy mizející z lidské paměti:

[N]a této straně Vitry-le-François je vše mrtvé, jako zrezivělé vlnité plechy na přístřešcích před dvěma frontony prvních budov ve stejně černé harmonii a pak tu jsou i světlejší pod cihlovými trojúhelníky podpírajícími

¹¹⁹ PF, s. 10.

¹²⁰ Srov. René Rémond: *Notre siècle. De 1918 à 1991*. Paris: Fayard, 1991, s. 376.

prázdné přístřešky nad nákladním, kam už žádný nákladník nepřijíždí nakládat, vlak projíždí.¹²¹

Opuštěnost míst dělá z této krajiny, rekapitulované na snímcích pořízených skrze okno vlaku, obraz bezejmenných míst, která byla postupně vymazána z lidské paměti:

Jmen, která by dolehla až k vlaku, je tu poskrovnu, země nemá jméno, není ničím jiným než obrazy a všude dává najevo jako přese všechno úplné území toho, co člověk podniká na zemi na každém metru, který proměňuje, jen mapa obnovuje výčet neviditelných jmen.¹²²

Tato zapomenutá rezidua pokroku však u Françoise Bona nikdy nejsou důvodem k heroizaci industriálního věku. Jeho mozaika sestavená z obrazů toho, co zbylo ze slavných let technického pokroku, industrializace a ekonomického růstu, je spíše obrazem zkázy a zapomnění. Ovšem postoj autora není nikdy hodnotící, antropolog zde není proto, aby rozhodoval, co bylo či je dobré a co nebylo. Ve svých pozorováních se omezuje na pouhá konstatování a snahu zařadit věci do souvislostí.

Prázdnota továrny a zachycení zmizelého světa

Čas stroj se po jedenácti letech od „konce směny“ opět vrací k tematice továrny a jejího osudu v době, kdy je západní průmysl, stížený již dvěma ropnými krizemi z počátku sedmdesátých a poté osmdesátých let, znovu vystaven důsledkům geopolitických změn konce devadesátých let dvacátého století, jež vedly k delokalizaci, jinými slovy k postupnému stěhování továren ze západu směrem na východ. Emblematickým textem byl v tomto smyslu již *Daewoo*. Pohled na industriální svět, jak jsme jej poznali v *Konci směny* a *Hranici*, se radikálně mění. Titul *Čas stroj* lze totiž interpretovat jako věk stroje a jeho čas, který se završil. Je to vyprávění, jehož hlavním aktérem není člověk-dělník, který má ostatně v knize status vidiny (*fantôme*), ale stroj, který nad ním převzal moc. Ve chvíli, kdy stroj přestává potřebovat lidské ruce, mizí i člověk, jehož život byl plně stroji přizpůsoben. François Bon zde mapuje společenskou vrstvu, která takřka vymizela z povrchu zemského v důsledku společensko-ekonomických proměn, jimiž prošla Francie od druhé poloviny sedmdesátých let minulého století.

Bonův antropologický záměr je shrnut v úvodním citátu z Rilkea: „Jede dumpfe Umkehr der Welt hat solche Enterbte, denen das Frühere und noch

¹²¹ PF, s. 61.

¹²² Tamtéž, s. 22.

nicht das Nächste gehört.“ Čili „Každá proměna světa s sebou nese nějaké vydědění, kterým již nepatří to, co bylo, ani to, co přichází.“ První kapitola knihy nesoucí příznačný titul „Fantôme“ (Přízrak) pak rozvíjí námět knihy: nevyhnutelnou potřebu zachytit svědectví o lidech, jejichž svět se nyní vytrácí. Ostatně každý z odstavců, na jejichž začátku alternují slova „Fantôme“ (Přízrak) a „Témoignage“ (Svědectví), anaforicky poukazuje na tento záměr:

Svědectví, že si člověk už nemusí přát návrat zpět, že automobilový průmysl zjednodušuje svoji výrobu a v karoseriích nahrazují plech plasty, *zlatý věk skončil* a je úžasné pozorovat, jak pracuje senzorická hlava robota, je samozřejmě lepší, když teď jedna linka metra přímo propojuje během dvaceti minut dva světy, které zůstávají stále oddělené, a do Passy-La Muette se člověk přímým spojením dostane z Vitry: všechno je v naprostém pořádku všude okolo na světě, který se bezpochyby zlepšuje.¹²³

Za zřejmou ironií ve zvýrazněných pasážích textu lze rozpoznat narážku na ideu pokroku, kdy jde ruku v ruce technické zdokonalování, umožňující rychlejší dopravu, se společenským pokrokem, jenž měl zdokonalit společenskou strukturu pomocí její diferenciaci. Byly doby, kdy otázka po smyslu dějin nebyla namístě, neboť jejich směřování bylo naprosto jasně definováno zaříkávadlem pokroku. Byla to doba, vpravdě moderní, kdy veškeré pochybnosti a kritické hlasy byly ihned smety ze stolu jakožto zpátečnické. Tato civilizace se nejen snažila namluvit si, že je nesmrtelnou, ale především že se jí jednoho dne podaří ovládnout celý svět a nakonec i vesmír. Mezi prostředky, které jí k tomu měly dopomoci, byl i technologický pokrok a jeho realizace v továrních halách. A nemá smysl se ptát, jakou měl hodnotu individuální život ve srovnání s globálním zájmem celé moderní západní civilizace. Pro zájmy lidstva bylo třeba přinést oběti, jak pravil oficiální dobový diskurz, a je jedno, jestli jde o oběti válečné, k nimž se vrací Jean Rouaud, anebo oběti socioekonomické transformace. Poslední kapitola svým titulem „Aux Morts“ (Mrtvým) symbolicky odkazuje k nápisům na pamětních deskách a pomníčcích věnovaných obětem války (především první světové), které lze nalézt po celé Francii. François Bon k těmto výčtům řadí i oběti postindustriální doby: „[...] jména připsaná na tabuli visící na bráně továrny, jako po masakru byla připsána jména na betonové pyramidy pod symbolem kohouta a vojína [...]“¹²⁴ Tato zajímavá paralela propojuje dva základní aspekty moderní doby. Na jedné straně stojí první globální konflikt, který v důsledku odlišných ideologií dávajících směr a smysl dějinám předčil všechny dosavadní výčty válečných obětí. Západní civilizace se s ním ovšem vypořádala

¹²³ TM, s. 21. Zvýraznil P. D.

¹²⁴ Tamtéž, s. 101.

zdánlivě velice snadno, a to v podobě pomníků padlým, jejichž symbolická funkce jako by zbavila lidstvo zodpovědnosti za ztráty na životech a ulevila kolektivnímu svědomí. Navíc jejich všudypřítomnost a anonymita způsobily dokonalé znečitlivění pozornosti, čímž k nám přestaly promlouvat. Dnes už snad jen profesionální historik ví, proč opravdu tyto nekonečné seznamy byly zhotoveny a proč tyto postavy vlastníci jen nic neříkající jméno vlastně zaplatily životem. A nejinak je tomu i v případě těch, kdo položili svůj život ve jménu technického pokroku. Výčet bezejmenných mrtvých („Mrtvý i ten, co už v Longwy ve své kabině výhybkáře vyprávěl o mrtvých [...]“),¹²⁵ kteří „zemřeli za pochodu“,¹²⁶ upozorňuje na sklerotický proces, jímž mlčky přijímáme smrt ostatních, aniž bychom se zabývali příčinami a souvislostmi.

Ze světa za živa zatažen do propasti, a my zachyceni na okraji, který si pro sebe vyžádal a utvořil. Samotný odpor, k němuž jsme se museli vzchopit, abychom vydrželi, a kterým jsme ustrnuli vestoje v jeho příliš brzy nastalé zkáze.¹²⁷

Tváří v tvář tomuto apokalyptickému obrazu světa si musí čtenář automaticky položit otázku, co nás na tento okraj propasti vlastně dovedlo.

Zajímavý je však i jiný posun. *Konec směny* a *Hranice* jsou texty, kde převažuje analýza společensko-psychologického aspektu práce v továrně a její estetický potenciál je stále jen v pozadí, byť v posledně zmiňovaném textu máme již co do činění s estetizací továrního prostředí:

Je něco krásného na těchto zvláštních situacích, které nám fyzické úsilí dohnané až k extrémní únavě důvěrně přibližuje tam nahoře, tam nahoře v patnácti metrech v rozpáleném tunelu z neprodyšného plechu, kde z našich brusek na stlačený vzduch odlétávaly ostré jiskry a snopy odštěpků.¹²⁸

Čas stroj se zajímavě posouvá směrem k úvahám o proměnách estetických měřítek a hodnot v souvislosti s tímto prostředím. Obraz továrny a práce v ní už totiž není jen temný. Lze tu také pozorovat určitou tendenci k hledání kořenů dělnické hrdosti, stejně jako snahu poukázat na plastickou krásu stroje a práce s ním. Možná právě v souladu s určitou nostalgií po doznívajícím industriálním věku tak vyznívá tento text jako velebení určité dovednosti a umu, které již dnes nejsou vidět. Role dnešního dělníka, za nějž pracuje automatický, počítačem řízený stroj, je umenšena na pouhou kontrolu správného fungování stroje a jeho nastavení pomocí displeje, popřípadě

¹²⁵ Tamtéž.

¹²⁶ Tamtéž, s. 98.

¹²⁷ Tamtéž, s. 93.

¹²⁸ François Bon: *Limite*. Paris: Minuit, s. 44. Dále bude označováno jako L.

počítačové klávesnice. Manuální zručnost už zdaleka nezdobí dělnickou hrdost. Ruce dělníka v moderním provozu jsou jen málokdy černé, stejně tak jeho oděv se blíží spíše bělobě chirurgova pláště než modři či spíše černotě dělnického šatu padesátých a šedesátých let. Stačí se podívat do výrobní haly kterékoli ze současných automobilek, abychom zjistili, že pracovní prostředí, stejně jako vzezření manuálně pracujících lidí se podobá spíše nemocniční sterilitě než temným a černotou vymalovaným prostorám, v nichž se vyráběla auta ještě před čtyřiceti lety. Není tedy divu, že se v Bonově textu hned na několik místech takřka vzdává poklona tehdejšímu umu, i když jde o dobu nedávno minulou:

Kdo bude tedy vědět, co to bylo za bohatství v koncepci, propočtu a neuvěřitelném lidském výkonu, protože i oni sami se k tomu točili zády a ono to vrčelo za špinavými kryty, kdo bude kdy vědět, co v tom bylo za konec jednoho světa, protože lidi se k tomu už otočili zády a už nikdy se nebudou dělat tyto stroje ani jejich práce.¹²⁹

Zkoumat příčiny tohoto vývoje je přirozeně bezpředmětné a oplakávat tyto časy by bylo krajně kýčovitě. To však není Bonovým záměrem. Jeho snahou je jednak nepochybně zaznamenat to, co už nikdy nikdo v budoucnu nezažije a ani nebude mít snahu se tím zabývat, protože zkrátka a dobře předměty tímto způsobem vyráběné odněkud stále přicházejí a není nutno se zabývat tím, kde, proč ani jak se to děje, a jednak vzdát hold těm, kteří nikdy nestáli na společenském žebříčku vysoko. Ovšem u Bona každopádně nejde ani v nejmenším o heroizaci dělnické práce jako spíše o potřebu zachytit určitý moment vývoje, který se nebude opakovat: „Vzhledem k této hrozbě bylo tedy nanejvýš třeba, aby se člověk rozhodl přijet a vyrýt, aby se nezapomnělo, jak vypadala výroba alternátorů v tento moment všeobecného zvratu a rozbřednutých souřadnic.“¹³⁰ V druhé kapitole příznačně nazvané „machines“ jsou postupně vyjmenovány všechny stroje, které se k této výrobě používaly, od těch nejstarších až po ty nejmodernější. Stejně tak autor vyjmenoval všechny podniky, které se na jejich výrobě podílely, včetně švédských, sovětských i československých:

V Motorletu Praha dělnická ubytovna, v níž jsem přespával, u samých bran továrny, a která k ní náležela; starý frézař z Brna, který se naučil trochu francouzsky v koncentračním táboře a posloužil jako tlumočnick; byl rád, že tam je, a u toho brichtatěl.¹³¹

¹²⁹ TM, s. 71.

¹³⁰ Tamtéž, s. 74.

¹³¹ Tamtéž, s. 26.

Podobně jako v Bonových románech vystupují postavy dělníků, které měly reálnou předlohu a skutečnou minulost, v kratších textech z vydavatelství Verdier, jako je *To byl jeden život*, *Čas stroj*, *Mechanika* či *Krajina železo*, se těmito postavami stávají i předměty či stroje. Každý z nich je popisován, jako by se jednalo o živého tvora, který je nyní odsouzen na jistou smrt. François Bon se je takřka pokouší prostřednictvím literatury mumifikovat. Připomíná jejich tvar či jejich způsob používání, a vytváří tak jakési technické muzeum v textu, jehož exponáty jsou „každý nástroj z mizejícího světa strojů“.¹³² Některé emblematické exponáty jako alternátory, svářečky, frézy nebo soustruhy doslova budují poetiku míst, kam už lidská noha nejspíš nevkročí. Tyto popisy vytvářejí paradoxní dojem lyričnosti továrního prostředí. Autor se dokonce doznává k určitému fetišismu, protože některé z „úlovků“, jež se mu podařilo uchovat z dob, kdy ještě pracoval coby odborník na obloukové sváření, jsou neustále přítomny na jeho stole, hned vedle psacího stroje:

Fetišismus deset let poté horší než naše psací potřeby zcivilizované hračky z továrny, několik šroubováků a páječka znovu vyspravená modrou izolační páskou, stejnou, jako se válí tamhle a tamhle, kladivo značky Sciaky jsem si také nechal a malé kleště na odizolování drátů, to všecko hned zkraje sraženo z účtu a po deseti letech stále ještě na tomto psacím stole, jako by tu měly i nadále co dělat.¹³³

Tento nikoli bezvýznamný postřeh však poukazuje na místo a roli, již literatura v autorově životě hraje: literatura a továrna jsou totiž na stejné úrovni, byť jde o dva úplně jiné prostory. Literatura je továrnou a továrna se v Bonových textech stává literaturou. Od *Konce směny* po *Čas stroj* lze pozorovat i jiný posun. Jestliže v prvním z posledně jmenovaných textů se metamorfóza¹³⁴ z „literatury o továrně“ na „továrnu literatury“ projevuje ještě ne zcela jasně, v *Čase stroji* už můžeme shledat určité zpřesnění tohoto nového, metaforického pojetí literárního textu. Autor se nechává neustále inspirovat stroji a materiály, z nichž jsou tyto stroje vyrobené, stejně jako jejich chodem a zvuky a sám ukazuje, jakým způsobem probíhala geneze textu-stroje:

Bylo to všechno jedna velká lyrická báseň, báseň v činnosti a její ekvivalent v tvorbě obrazů. Nevídané v tom, co tu člověk dennodenně završoval při procházení v uličkách s kruhem v uchu a s plnou lahví citronové limonády.¹³⁵

¹³² Tamtéž, s. 36.

¹³³ Tamtéž, s. 37.

¹³⁴ Záměrně používám tento termín, protože François Bon je velkým obdivovatelem Kafky a zejména pak *Zámku* a *Proměny*, která byla do francouzštiny přeložena jako *Métamorphose*.

¹³⁵ TM, s. 78.

A stejně jako se Bonovy obrazy nechávají inspirovat materiály, pohyby a zvuky, tak se i v jeho syntaxi obráží rytmus práce stroje:

Psát alespoň tak, jako kdyby na nás z toho nic nepřipadalo, žádná zodpovědnost. Jak bylo přece jen krásné tvořit text z úžasných obrazů a hřmotu lisů, zdvihání a otáčení pod bílým tryskáním a žravým ohlodáváním wolframu.¹³⁶

Z jazyka se stává materiál ne nepodobný tomu, který prýští pod tíhou stroje a ve formě dostává tvar stejně tak, jako se proměňuje jazyk pod tíhou obrazů a líčených osudů lidí, kteří s tímto materiálem zacházejí. Jazyk se ovšem také proměňuje v nástroj umožňující nechat se vytrhnout ze zatvrzelosti a otupění z namáhavé práce: „Odveta, kterou jsme chtěli sehrát ze slov a z takového jazyka, který by se tomu všemu podobal, zvuky, železo a sama zatvrzelost, nynější práce silná jako naše stroje.“¹³⁷ Takto pojatý jazyk je zároveň mechanismem, který může mít i terapeutické účinky, stačí, když do sebe nechá dostatečně proniknout chod továrny. Tak jako hudba může být inspirována prací stroje (srovnejme například album *Oxygène* Jeana-Michela Jarrého), i literární jazyk je schopen za jistých okolností do sebe pojmout a kopírovat mechanismy, jež popisuje.

S postindustriální proměnou moderního ekonomického a společenského řádu dochází i k proměně vnímání estetická. S osmdesátými léty minulého století přichází doba, kdy se právě tato oblast lidského konání dostává do popředí umělcova zájmu. Na tomto místě je samozřejmě nutno zmínit, že glorifikace dělnické třídy a její tvrdé práce s tímto novým posunem nemá co činit. A to už proto, že zde nejde o politicky motivovanou, chtělo by se říci až „znásilněnou“ estetiku, jak ji známe z takzvaného „socialistického realismu“, kdy došlo ke schematizaci literatury redukované na tezovité předávání určitého politického sdělení. To, co nastává ve francouzské literatuře osmdesátých a devadesátých let dvacátého století, je naopak snahou poukázat na svět, který právě zaniká. V Bonově životopisné lyricky laděné próze — protože jak jinak nazvat tento útvar, jenž nemá s románem nic společného a ani žánrové zařazení coby povídka či novela se zde nehodí — jsme svědky snahy vydobýt tomuto světu alespoň nějaké místo na výsluní v podobě památníku namísto obvyklých instalací a jiných sochařských projevů, jež známe z panelových sídlišť:

Každopádně by udělali lépe, kdyby na hlavních náměstích měst namísto svých idiotských soch nechali postavit dvě automatické frézovací

¹³⁶ Tamtéž, s. 81.

¹³⁷ Tamtéž, s. 94.

soupravy vysoké aspoň osm metrů a dlouhé patnáct, včetně pohonu, obráběcího soukolí a na stroj stříkat bílou emulzi silně zapáchající po loji.¹³⁸

Kromě jistého ironického soudu, který se dotýká podstaty umění a jeho funkce (co má umění zobrazovat a co tím má dávat najevo), tu François Bon mimo jiné dokládá, že jeho text rozhodně nelze vnímat pouze jako kritiku způsobu, jímž byla celá jedna společenská vrstva využívána, aby byla později odmrštěna jako nepoužitelná, ale především jako snahu poukázat po způsobu modernistů à la Baudelaire na krásu stroje jakožto projevu lidského důvtipu a umu. *Čas stroj* je celý prodchnut poznámkami autorského vypravěče, pokud ne přímo lyrického subjektu o tom, kde všude lze v rámci továrny shledávat krásu, zejména pak v práci stroje: „[V]ždycky je to krásné, tající kov, který se vylévá (jak nádherné je, když vylétávají hobliny v oleji a nikdy lhostejný k chodu jakéhokoli mechanismu, i toho nejjednoduššího).“¹³⁹

Svědectví o světě, který se vytrácí, není však pouze otázkou jeho krásy a dávné slávy, byť nedocenené, ale také otázkou důstojnosti a hrdosti za dobře odvedenou práci, stejně tak jako schopnosti tuto práci vykonávat. Poněvadž je důležité si uvědomit, že ne každý byl tuto fyzicky namáhavou práci schopen vykonávat. Dělník, který pracoval ve slévárně anebo ocelárně, byl rozhodně hrdý na to, že se touto prací nechal nejen zocelit, ale také naprosto vyčerpat. Stejně tak se touto prací utvářela jeho identita, která jej jednou provždy uvrhla do jistého společenského schématu, odkud bylo jen velmi těžké se vymanit. Industriální společnost sice na jedné straně člověku brala jeho tvář a deformovala jeho tělo, ale na druhou stranu mu jistým způsobem umožňovala začlenit se do určité sociální skupiny, jejímž společným jmenovatelem byl nepochybně boj proti tomuto skličujícímu stavu světa, kdy svět továrny představoval jediné možné živobytí, v podstatě ne nepodobné vězení: sociolog Zygmunt Bauman tento stav typický pro takzvanou „tvrdou modernitu“, jinými slovy modernitu industriálního věku, příznačně shrnuje slovy: „Dalo by se říci, že kapitál a dělníci byli spojeni v bohatství i chudobě, ve zdraví i nemoci, „dokud nás smrt nerozdělí!“¹⁴⁰ Továrna pro tyto dělníky představovala místo soužití, ale i bojiště, kde se vedou bitvy za naděje a životní podmínky.

Ovšem co dělat ve chvíli, kdy se tento svět rozplynul a není již proti čemu bojovat ani kde brát živobytí? V tu chvíli se totiž vytrácí i smysl tohoto bytí, protože svět továrny člověka nejen zformoval, ale i zdeformoval: „Ze světa, který byl zaživa unášen do propasti i s námi, zavěšenými na jeho okraji, které si vyžádal a tvaroval k obrazu svému.“¹⁴¹ Takový člověk se už jen velmi

¹³⁸ Tamtéž, s. 73.

¹³⁹ Tamtéž, s. 34.

¹⁴⁰ Zygmunt Bauman: *Individualizovaná společnost*. Praha: Mladá fronta, 2004, s. 31.

¹⁴¹ TM, s. 93.

nesnadno přeorientovává na jiný druh práce, natožpak znovu vzdělává, aby se mohl znovu prosadit na trhu práce: „Samotný odpor, kdy jsme se museli postavit, abychom vydrželi, nás nechal zatuhnout vestoje ve své zkáze, která přišla příliš rychle.“¹⁴² Poslední kapitola Bonovy lyrické prózy, příznačně nazvaná „Mrtvým“, se vypořádává s novodobým jevem, který sociologové a ekonomové popisují jako přerod industriální společnosti v postindustriální. Pocity lidí dotčených touto metamorfózou jsou pocity „vojáků pohřbených ve zbroji“¹⁴³ minulých civilizací, mezi něž ta současná právě zapadá. Tím se ovšem také rozevírají pomyslné sociální nůžky. A nejde jen o sociální aspekt věci, ale také o konfrontaci dvou světů, kde na jedné straně se nacházejí ti, kteří nejspíš žijí v blahobytu a příliš nechápu ty, kteří ve světě, pro ně naprosto neznámém, až příliš srostli se starou továrnou a nemohou bez ní žít. François Bon připomíná, že tak dochází k završení toho, co Zolův *Germinal* jen předznamenal:

A vyděšený výraz těch, kteří nás následují v době časopisů a strojků na baterky a krásného oblečení, propast mezi nimi a námi náhle objevujeme a oni naprosto nechápu naši žalobu, jež nám jako jediná umožňovala říkat: „vydržím“ [...].¹⁴⁴

Upuštění od této „žaloby“, jinými slovy společenského požadavku na lepší zacházení, znamená i popření vlastní identity, která byla po dlouhá léta pojivem této společenské třídy, a přináší nevyhnutelně rozpad určité společenské vrstvy, tak jak to popisuje Pierre Bourdieu ve své knize *La Misère du monde* (Bída světa, 1993), kde konstatuje, že se s továrnami vytratil i jejich *raison d'être*. Tato ztráta, jež má za následek desocializaci celých městských čtvrtí obývaných převážně dělníky, má spolu s destrukcí budov za následek „nezměrné prázdno, a to nejen v krajině“.¹⁴⁵

Se společenskou proměnou jde ruku v ruce proměna krajiny včetně městského prostředí. Ve chvíli, kdy se potácí v prázdnotě společenské vrstvy, jež tvořila v minulých dobách páteř ekonomiky, dochází k rozkladu a stírání opěrných bodů, jimiž se tato společnost řídila, což se projevuje především ve vzhledu okrajových částí velkých průmyslových aglomerací:

A ta choroba, která postupuje jako naše pomsta černých rukou, protože nevědí, co s námi: přetížení tím, čemu říkají vzdělání, když se člověk musí naučit manipulovat s prázdnými celky [...], parcely s vilkami, kde stárnou jako zestárlé povrchy zemské, její předměstí jako neúrodné skvrny

¹⁴² Tamtéž.

¹⁴³ Tamtéž.

¹⁴⁴ Tamtéž.

¹⁴⁵ Pierre Bourdieu: *La Misère du monde*. Paris: Seuil, 1993, s. 20.

na živoucí kůře světa a ti, co zůstávají přes den a chodí po schodištích betonových budov na okrajích měst, a nicota jejich dní jako nicota jejich tužeb omezených na to, co se může přihodit na dně skladišť nebo přepážek, kde vám nalepí, jako livrej za časů posledních absolutistických králů, stříbrnou uniformu impéria, které vás platí.¹⁴⁶

Depresivní tón, který se nese celou poslední kapitolou, je jen kulisou dokreslující zánik nejen jednoho odvětví průmyslu, ale i životního prostoru celé jedné společenské vrstvy. Jejím příslušníkům nezbyvá než se nechat unášet sliby a výmluvami sociálního státu, jehož taktika se mění jako poryvy větru nad oceánem. Bezvýchodnost jejich situace je umocněna i nastavením vrtkavého světa, v němž ztratili i ty poslední opěrné body umožňující nalézt pevné místo ve společnosti. Jestliže v době vrcholného kapitalismu ještě v polovině minulého století byli nezaměstnaní určitou „záložní armádou pracujících“,¹⁴⁷ která se v případě potřeby povolala do činné služby, pročez ji stát držel v permanentní pohotovosti, od poloviny sedmdesátých let se z této společenské skupiny stává čím dál těžší břemeno, s nímž si politika neví rady. Sociální stát dbalý o blaho všech neviděl v nezaměstnaných negativní ekonomický faktor, tento zvrát přichází až v sedmdesátých letech, kdy začíná být čím dál zřejmější, že z nezaměstnanosti se stane novodobý, jen stěží léčitelný fenomén. Tragédie lidí, o nichž je u Bona řeč, vyplývá z předpokladu, že stejně jako jejich předkové, kteří si mohli být jisti, že zakončí svůj pracovní život na tomtéž místě, kde začali v mládí pracovat, i oni mají svou pracovní pozici jistou. Horizont dělníka v době takzvané „tuhé modernity“, jež je u Baumana definována právě vrcholným kapitalismem a převahou sekundárního sektoru nad terciárním, byl určen vyhlídkou na celoživotní zaměstnání v rámci jedné firmy, jejíž doba fungování ve většině případů převyšovala průměrnou délku lidského života. Tato dlouhodobá mentalita vycházela z předpokladu doloženého zkušeností, že osudy zaměstnavatelů jsou neoddělitelně propojeny s osudy zaměstnaných. Ovšem poté přišla doba takzvané „krátkodobé“ mentality, jež nahradila mentalitu „dlouhodobou“ a v případě pracovního trhu změnila soužití zaměstnavatel–zaměstnanec z doby neurčité na dobu určitou, anebo naprosto beze smlouvy. Zaměstnaný tak přišel o hlavní záruku, protože jeho smlouva platí jen do odvolání. Lze namítnout, že pracovní život byl odjakživa plný nejistoty, ale v tomto případě jde o nový druh nejistoty. Obávaným životním katastrofám nelze již tak dobře předcházet, pokud jim jde vůbec předcházet, neboť jsou souhrou faktorů, na něž nemá jedinec žádný bezprostřední vliv. A nelze se jim tudíž ani vzepřít. Západní společnost je od šedesátých let minulého století vystavena působení nových technologií, které starou praxi s vysokým podílem

¹⁴⁶ TM, s. 103–104.

¹⁴⁷ Zygmunt Bauman: *Individuální společnost*, cit. dílo, s. 32.

lidského rukodělného potenciálu postupně opouštějí, aby ji nahradily novým, informačním potenciálem. Informatizované společnosti¹⁴⁸ se tedy začínají čím dál více obcházet „bez lidských rukou“ v tom smyslu, že těžkou práci buď vykonává automatizovaný stroj, anebo se taková výroba přesouvá do zemí, kde lidská práce vyjde mnohonásobně levněji. Předzvěstí tohoto konce dělníka a jeho továrny je nástup automatických strojů (robotů), které jsou sice ještě předmětem obdivu, ale zároveň v jejich souvislosti autor postupně dává na srozuměnou, že apokalypsa se nevyhnutelně blíží:

Jak jsme se seskupovali okolo žlutého robota v prvních dnech, jak vše natahuje napříč svou tlustou ztřeštěnou hlavou svářečky ve vzduchu, miniaturní a řízené rozsvěcování malých červených diod na mikroprocesoru břichem vzhůru velkým jako dvě krabičky od cigaret, který jsme nakonec začali ovládat, jak i pro nás, kteří jsme to všechno znali a měli v malíčku, byl nepředstavitelný konec a vyhoštění ze světa železa a plechu prací, které z něj plynuly, zničehonic nahrazených ohromnou vyjevenou hlavou, obalenou umělohmotnými kabely.

A jak dlouho se tomu všemu musí člověk divit. Jak se vyhání ti, kteří končí.¹⁴⁹

Jádro současné „tekuté“ a „deregulované“ podoby modernity¹⁵⁰ stojí bezpochyby v základu rozpadu světa, který se rýsuje v Bonových textech. Tragický tón postupně sílí a stává se společným jmenovatelem bezejmenných postav, jejichž osudy jsou jednou provždy spojeny s marginalizovanými zónami velkoměsta. Vše, na čem bylo založeno fungování moderní společnosti, jež věřila v sílu průmyslu a s ním spojený pokrok, se zhroutilo a těmto postavám tím postupně vyhasla veškerá naděje na lepší život. Toto v apokalypsu se postupně měnící vidění světa se završuje v chladném líčení, kdy za koncem továrny lze zpozorovat vyhasínání moderního příběhu, který začíná v osvícenství a pokračuje průmyslovými revolucemi devatenáctého století. Tento nevyhnutelný pád pohlcuje vše, co tuto revoluční, ale i tragickou dobu neslo:

Svět je vratký a těžkne: mrtví jsou v budovách a čekají, večer jdou do měst, mrtví přetékají, protože i v krabicích z plechu je vyhazují z měst ven vzhledem k tomu, že už nejsou k ničemu, už není ruční století, mrtví tam stojí stále, a je ještě horší je vidět, jak už ani nekřičí, ani si nestěžují, ale jen čekají na okraji skladišť.¹⁵¹

¹⁴⁸ Termín používá Jean-François Lyotard pro označení společností vstupujících do takzvaného „postindustriálního“ věku, jejichž kultury vstupují do období „postmoderního“. Jean-François Lyotard: *O postmodernismu*, cit. dílo, s. 100.

¹⁴⁹ TM, s. 97–98.

¹⁵⁰ Zygmunt Bauman: *Individualizovaná společnost*, cit. dílo, s. 35.

¹⁵¹ TM, s. 104.

V tomto světě, kde je jedinec umenšen na nepotřebnou, pokud ne rovnou překážející věc, si lze jen těžko představit, že odněkud vzejde nový smysl jeho existence. Individualistická společnost naprosto vytěsnila potřebu pomyslného organického celku, jenž by dával smysl. Pročež i z tohoto světa se postupně stává „velký mrtvý organismus“, jehož pád se zdá být nevyhnutelný: „Umakartový svět padne a mrtví s sebou stáhnou ty, kterým stačilo jít do kina, číst své časopisy, pominou, protože přenechali vzpouru černým rukám, které na ni už neměly sílu, a zatím si užívají.“¹⁵²

Taková vidina budoucnosti vede potom k uvědomění, do jaké míry představují romány a lyricky laděné texty Françoise Bona určitý obraz světa, který se definitivně rozložil pádem Berlínské zdi. Ostatně ani v *Psí kalvárii* nevyzníval tento pád jako příslib příchodu něčeho nového, natožpak obrody, jako spíš konec světa, který oba autoři, jak Rouaud, tak Bon, znali a který už není. Poselství shrnuté v citátu z Rilkea v záhlaví *Času stroje* je z tohoto pohledu jednoznačné: transformace moderního světa, tak jako každá velká společenská proměna, s sebou nevyhnutelně nese ztráty, proti nimž se ti nejslabší nemohou bránit, avšak trest za jejich bezbrannost pocítíme všichni. Smyslem Bonova, ale i Rouaudova literárního snažení je však pouze nutkání zaznamenat „na paměť“¹⁵³ dřív, než bude pozdě, to, jak tento svět fungoval, jaké byly jeho hodnoty a v neposlední řadě do jaké míry se geopolitické změny obecně podepisují na příslušnících nejslabších společenských vrstev. Ovšem při četbě Bonových textů je důležité mít stále na paměti, že nejde pouze o „angažovanou“ literaturu, která se co nejrealističtěji snaží podat obraz toho, čemu se „velká“ literatura až do nedávné doby vyhýbala, ale že tu je i druhá strana mince, která vyvažuje onu specifickou a postmoderní „angažovanost“ tím, jak hledá nové cesty formálního zpracování této skutečnosti:

Spisovatelova činnost nespočívá v napodobování světa, jehož stopy chce zachovat, ale [...] předkládat ekvivalenty ze světa vlastního jazyku; a jeho ekvivalenty, které jsou v syntaxi, rytmu, hlase a které jsou vlastní lyrické formě. Pouze síla, která jim je vlastní, může podat zprávu o násilí vně jazyka. Násilí světa a času stroje.¹⁵⁴

Město bez lidí?

O roli, kterou v Bonových knihách hraje město a městské prostředí, byla již částečně řeč v souvislosti s románem *Betonové kulis*, kde se z Berlína stala metafora dějin dvacátého století. Podobně jako v případě továrny,

¹⁵² Tamtéž.

¹⁵³ Srov. článek Dominique Viarta: „Inscrire pour mémoire“. *Scherzo*, č. 7, 1999, s. 45–52.

¹⁵⁴ François Bon: „Notes sur Balzac“. *L'Animal*, č. 16, 2004, s. 168.

i město je předmětem téměř socio-antropologických pozorování, přičemž ústředním bodem autorova zájmu jsou prostory a aspekty města, které se v literatuře příliš neodkrývají. Město je v Bonově fikčním prostoru všudypřítomné a autor sám přiznává, že není příliš s to říci, co toto slovo znamená: „Město je fikce.“¹⁵⁵ Město tu samozřejmě není zobrazováno tak, jak jsme zvyklí je vidět v současné románové literatuře, tedy jako prostá geografická skutečnost fungující jako kulisa děje. Rozhodně nejde o typické ani typizované literární město po vzoru Balzakovy či Zolovy Paříže hrůzy a úpadku. Bonovo město má mnohem blíže k Baudelairovu či Verhaerenovu modernímu městu, které znepokojuje a přitahuje zároveň. Město tak dostává nedefinovatelnou podobu prostoru, kde probíhá život, který je však zároveň bez života. A stejně tak jako u Bonových pozorování továrny se i v případě města jako hlavní tematické linie, která z tohoto konglomerátu popisů a hledání souvislostí vzhází, rýsuje proměna, jíž urbanistické celky prošly za posledních třicet let:

Jako všichni z mé generace, přímí a zúčastnění očití svědkové velké proměny města, která během třiceti let přetvořila všechny dopravní tepny, celé území, včetně jmen, sám sebe znovu nacházet nutí procházet světem představ, zatímco skutečno se přesunulo a přestavělo, aniž se znovu přetvořilo do představy.¹⁵⁶

Město je tedy úzce provázáno s fikčním světem Françoise Bona. Stává se z něj postupně textová metafora, tak jako továrna je určitou představou fungování textu-stroje. Město formátuje Bonovy texty podobně jako formátuje život člověka, který v něm žije. Město je zde fascinujícím prostorem, v němž se zrcadlí život obyvatel, jako jejich životy jsou zrcadlem tohoto světa. Není tedy divu, že François Bon dospívá k přesvědčení, že pochopit město znamená do určité míry pochopit i obraz sebe sama a že ucelená představa díla vzniká obdobně, jako roste město. Město, ne nepodobné katedrále, může být uchopeno po vzoru Proustova vidění Balzakovy tvorby:

Myšlenka, brzy tomu bude deset let, že to všechno zaujme své místo v určité kresbě dnešního města s jeho provozy, jeho úrovněmi a že pozadí, to bezejmenné město, jež se staví z jedné knihy do druhé, by vlastně mohlo být mou vlastní cestou k sobě samému, jako při stavbě katedrály, onen jev, který tak fascinoval Prousta u Balzaka, ona jednota díla, která může být jedině retrospektivní a nahodilá.¹⁵⁷

155 Týž: *Dehors est la ville*. [Charenton]: Flohic éditions, 1998, s. 8.

156 Týž: „Notes sur Balzac“, cit. dílo, s. 139.

157 Týž: „Côté cuisines“. *L'Infini*, č. 19, 1987, s. 59.

Jak se však představa města v Bonových textech utváří? Není v podstatě knihy tohoto autora, kde by město jako socio-antropologický fenomén nebylo zmíněno. Avšak způsob, jakým je tento jev evokován, je v rozporu s naším očekáváním. François Bon je pokládán za autora, který píše převážně o takzvaných „ne-místech“, o nichž byla již řeč.¹⁵⁸ Tento koncept pocházející z pera francouzského sociologa Marka Augého se snaží metodologicky postihnout a analyzovat prostory, v nichž se sice člověk neustále pohybuje, avšak tato místa jsou zbavena lidskosti, protože je v nich lidská přítomnost bytostně anonymní, a především lze tato místa libovolně zaměnit. Člověk zde nežije a ani si tyto prostory nijak neosvojuje, protože to jsou místa konzumace nebo přemísťování. A jako takové se toto ne-místo vymezuje vůči takzvaným „antropologickým místům“¹⁵⁹ čili místům, kde člověk naopak žije a která si osvojuje a individualizuje.

Jenže u Françoise Bona se tyto prostory, jež z definice odpovídají ne-místům, naopak jeví jako prostranství, která v sobě mají nejen otřítěnou lidskou stopu, ale mají i svou specifickou poetiku. Jsou totiž v literárním prostoru Bonových textů opatřena estetickým potenciálem, který je ukazuje v naprosto jiném světle, než jak jsme uvyklí je vnímat při každodenním kontaktu s nimi. Bon převrací konvenční vidění světa podzemních garáží, vlakových nádraží, schodišť v mnohopodlažních budovách, telefonních budek či letištních hal, čímž také odmítá jejich zařazení do kategorie v oblasti míst typických pro naši tekutou modernitu, jež jsou zbavena minulosti, a tudíž i paměti. Jsou to místa, kde dochází nejen ke kontaktu lidí a toku slov, ale stávají se rovněž dějištěm individuálních příběhů, včetně osobních přehmatů a neštěstí. Dokonce továrna, která je prodchnuta lidskými osudy, jimiž se málokdo zabývá, a která se stává dějištěm jedné z největších tragédií dvacátého století, je v *Čase stroji* připodobněna ke koncentrovanému městu, v němž se vše striktně přizpůsobilo manuálním úkonům: „Že je továrna město schoulené do sebe, které nejspíš zavrhlo vše, co neslouží tomuto jedinému vztahu mezi lidmi a jejich rukama.“¹⁶⁰

Ovšem François Bon prostřednictvím svých textových měst také prozkoumává určité narativní konfigurace, které na základě modelace městských prostorů umožňují vytvářet i určité modely vyprávění. Tento postup zajistí

158 Srov. například Dominique Viart — François Bon: *François Bon*, cit. dílo; Gilles Bonnet: *François Bon. D'un monde en bascule*. Chêne-Bourg: La Baconnière, 2012; Wolfgang Asholt: „Deux retours au réalisme? Les récits de François Bon et les romans de Michel Houellebecq et de Frédéric Beigbeder“. In: *EN COLLABORATION*, příspěvek přednesený na konferenci ve Philadelphii, březen 2000; Valéry Hugotte: „Des mains mutilées et des vies prises: sur les romans de François Bon“. In: Jan Baetens — Dominique Viart (eds.): *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*. Paris: Minard (Lettres modernes), 1999, s. 173–187.

159 „Pokud se nějaké místo může definovat jako identitární, vztahové a dějinné, potom prostor, který nelze definovat ani jako identitární, ani jako vztahový a ani jako dějinný, vymezuje ne-místo.“ Marc Augé: *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil, 1992, s. 100.

160 TM, s. 68.

není nový, podobné modely známe z románů Georgese Pereka, Itala Calvina anebo českého romanopisce Jiřího Kratochvila. Avšak u Bona město a jeho prostranství nevymezuje určitý geometrický prostor děje, nýbrž místo, které na nás působí, a vytváří tak náš reálný i možný prostor. Yvonne Bernardová ve svém příspěvku nazvaném „Connaître et se représenter un espace“ (Poznávat a představovat si prostor, 1994) vymezuje tento pojem, jež bychom mohli nazvat „modelující prostor“, následovně: „Místa nejsou jen lokalizace v prostoru, jsou rovněž kategorizacemi zkušenosti, které jednotlivci umožňují představovat si jednání, kterých je v takovém prostoru schopen, i prostředky, pomocí nichž takového jednání dosáhne.“¹⁶¹ Pročež zobrazované prostory jsou u našeho autora povětšinou místy, kam jsme vtaženi, abychom se jakožto čtenáři aktivně podíleli na jejich formování a do stejné míry formovali sami sebe, neboť vše probíhá skrze mluvní akt:

To, co tu hledáme pod názvem město, je převrácením toho, co jsme až doposud do tohoto slova vkládali, a nejde jen o vnitřní proměnu toho, co smysl tohoto slova pokrývá. Mluvit znamená definovat, kdo jsem, odkud mluvím a z které parcely. A pro takový předmět není mluvčího, který by nebyl závislý na své poloze vůči tomu, co pojmenovává.¹⁶²

Jinými slovy pojmenovávat prostor (a potažmo jej číst) znamená být jeho součástí. A jestliže jsme součástí tohoto prostoru, protože jej spolu s autorem pojmenováváme, pak se podílíme i na jeho čitelnosti, a odmítáme mu tak upírat jeho identitárnost a vztahovost.

Z města se tu stává metafora údělu postmoderního člověka, který pomalu, ale jistě ztrácí orientační body v prostoru vymezeném tímto pojmem. Krystalizují tu lidské zmatky, bloudění a nejistoty vyplývající z výše zmiňované baumanovské „tekuté“, potažmo roztékající se modernosti: „Modernost začíná v momentě, kdy jsou prostor a čas odtrženy od životní praxe i od sebe navzájem a jsou připraveny ke své teoretizaci jako dvě zvláštní a vzájemně nezávislé kategorie strategie a aktivity.“¹⁶³ Na příkladu „mentálního obrazu města“ lze u Françoise Bona pozorovat právě tento rozchod mezi městským časoprostorem, který ostatně také již nelze vnímat jednotně, a životní zkušeností lidí, kteří toto město obývají. Mentální struktura, jak ji pojmenoval sám autor v *Psí kalvárii*, je odrazem prohlubující se propasti mezi aspekty životní zkušenosti času a prostoru. Prostor na jedné straně neúměrně rychle expanduje a na straně druhé se neúměrně rychle zmenšuje díky rychlosti,

161 Yvonne Bernard: „Connaître et se représenter un espace“. *Le Courier du CNRS*, číslo tematicky nazvané „La Ville“, č. 81, 1994, s. 20.

162 Tamtéž.

163 Zygmunt Bauman: *Tekutá modernita*, cit. dílo, s. 21.

s níž překonáváme velké vzdálenosti. V tu chvíli jsou naše orientační body umožňující vyznat se v prostoru vrtkavé, proměnlivé a tekuté.¹⁶⁴

Mnozí kritikové s jistou nadsázkou začali v devadesátých letech minulého století označovat Françoise Bona za realistického autora. Ostatně ani on sám se tomuto označení nebrání.¹⁶⁵ Jde rozhodně o autora, který ve svých textech hledá způsob, jak přiblížit zákoutí reality, která naše oko často ani nepostřehne. Naše tekutá doba nás nutí pohybovat se čím dál rychleji a detaily, slova či kousky vět, jež se nás bytostně nedotýkají, nevnímáme. Bonovy texty se právě zabývají těmito „zbytky“ světa, jež mohou mít neocenitelnou výpovědní hodnotu. V jeho prózách a dramatech tato mnohdy nevyсловitelná napětí a dramatické momenty bující pod povrchem věcí a lidských osudů vytvářejí úplně jiný obraz skutečnosti, než jaký jsme uvyklí vídat v každodenním životě. Navíc jeho prostor se rozkládá v místech, která definujeme jako okrajová. Svět továrny, lidskosti zbavené prostory velkých měst, parkoviště, haly nákupních center, nádraží atp. dovolují tomuto autorovi umisťovat děj tam, kde se život odehrává, a přesto jej na těchto místech málokdy vnímáme v jeho plnosti. Bonovy rentgenové snímky doprovázené sekvencemi slov bez viditelného románového formátování mnohdy působí jako syrové popisy a přepisy na pomezí dokumentu. Avšak právě tím vystupuje tento autor do popředí v prostoru současné francouzské románové tvorby. Bon je jedním z mála současných autorů, kteří jazyk hledají, či spíše jej neustále vynalézají tak, aby co nejlépe odrážel skutečnost a její zákoutí. Jeho syntax se snaží kopírovat zbrklé pohyby moderního tekutého světa tak, aby ona napětí a zvraty mohly zaznít ve své plné síle. V tom se právě Bon rozchází s realistickou estetikou, neboť tu nejde o vyčerpávající a co nejvěrnější obraz skutečnosti, ale o prostory, které tento realistický obraz záměrně opomíjejí. Stejně tak se Bonovy výrazové prostředky liší v tom, že na rozdíl od klidného (chtělo by se říci čitelného) stylu realisticky zaměřených autorů, kteří se výrazně podrobují imperativu jasnosti, tento jazyk znepokojuje a děsí. Dominique Viart dokonce Bona přirovnává k expresionistické estetice výstřednosti a intenzity, jež nechává ve slovech zaznít sílu toho, co popisují.¹⁶⁶

Romány Françoise Bona nepochybně nerespektují žánrové „konvence“, pokud takové ještě v dnešní době existují. Proto, aby zde mohly promlouvat paradoxy tohoto světa ústy vyděděnců postmoderní společnosti, je třeba hledat i vhodnou žánrovou platformu, kde se jejich promluva bude realizovat v plné intenzitě. A zdá se, že dramatický žánr a film vstupující do pole románu jej otevřely novému rozměru, který samotný román otevřít

164 Tamtéž.

165 Srov. rozhovor s tímto autorem in *Scherzo*, č. 7, 1999, s. 6.

166 Dominique Viart: *François Bon*, cit. dílo, s. 174.

nedokázal. Je jím reflexivní rovina, která skýtá prostor pro pozorování zobrazující funkce ostatních žánrů (drama) a umění (film). A tato metatextová rovina zároveň plní funkci jakéhosi technického zázemí textu, který se pouští do zachycování proměn francouzské společnosti s patrným zřetelem k sociálnímu aspektu věci. Od *Konce směny* až po *Daewoo* tak lze Bonovými očima pozorovat vývoj, jímž prošly lidské osudy během postindustriální fáze společenských dějin. A stejně jako v Rouaudově případě, i zde lze tento vývoj shrnout slovem mizení, proti němuž se snaží Bonovi protagonisté bojovat. Bonovy texty jsou nejen určitým obrazem skutečnosti, ale především kriticko-teoretickým prostorem hledání způsobu vhodného pro její zobrazování. Prostředníkem tohoto hledání je buď dramatický žánr, nebo film. Zásluhou metatextového rozměru není objektem zobrazování jen ona reflektovaná realita, ale i subjekt sám, který se ji pokouší literárně zobrazit. Úloha spisovatele a jeho činnost jsou tak neustále přezkoumávány, tím se stávají předmětem literárního aktu. Na druhé straně Bonova vyprávěcí strategie deleguje na každou z postav zodpovědnost za vytváření vlastního obrazu i obrazu druhých, a ze společenských figur tak činí subjekty vlastního zobrazování skutečnosti. V Bonově koncepci literárního psaní se nosný vztah mezi skutečností a jejím zobrazováním přesouvá na jazykové roviny výpovědního aktu.

Pokud má v Bonových textech pojem realismus ještě nějakou platnost, pak je to realismus výpovědního aktu. Jinými slovy, pomocí odhalování vlastních literárních postupů dochází ke zpřítomňování literárního textu. Ve chvíli, kdy si již nejsme jisti, zda to, kde se právě pohybujeme, je skutečný svět, v němž jsme vyrostli, a ne pouze smyšlená bublina, jež vznikla v naší hlavě, prostor pro román se zredukoval pouze na reálně pronesená slova. V tomto bodě se texty Françoise Bona setkávají s hledáním minulých obrazů Jeana Rouauda ve snaze o pochopení toho, proč jsme zde: „Nejde o to být svědkem nebo mluvčím, ale pracovat na úzkém dílku, kam jsme byli vrženi, a hledat takové obrazy, jaké se tam naskládaly.“¹⁶⁷