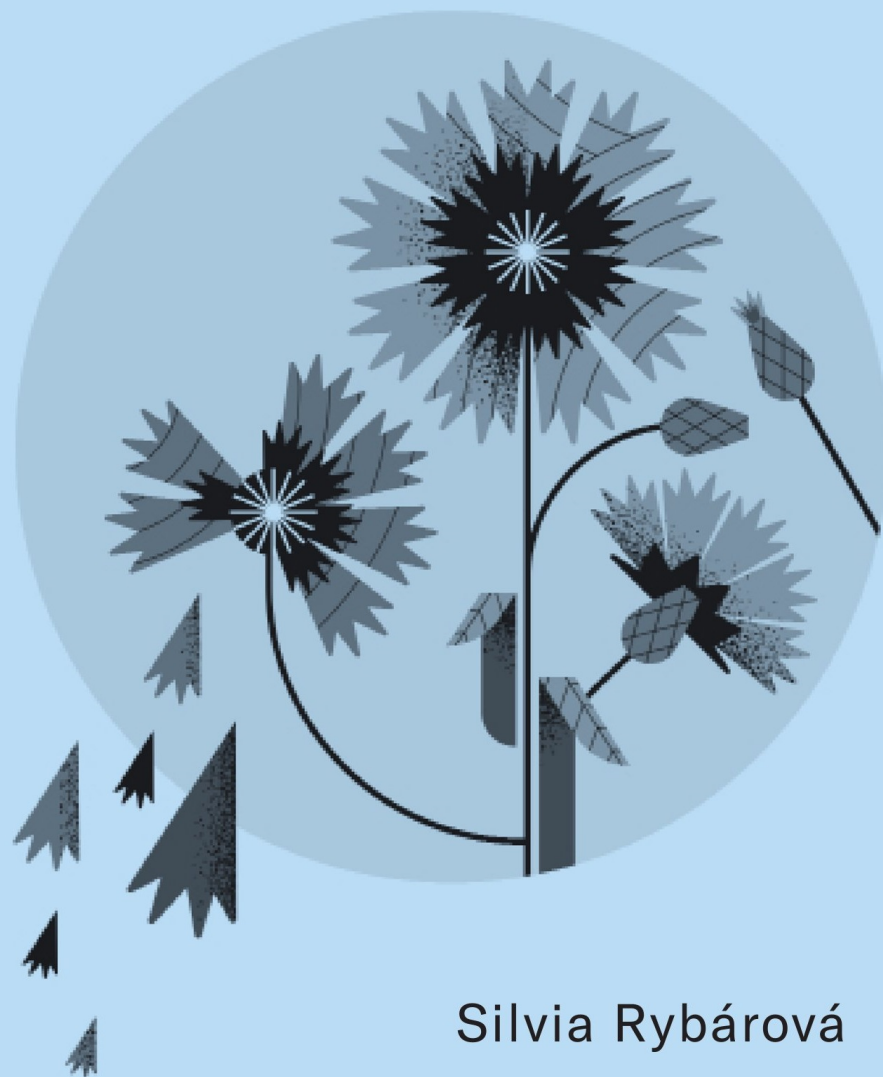


Dejiny, pamäť a osobný príbeh v súčasnej francúzskej próze

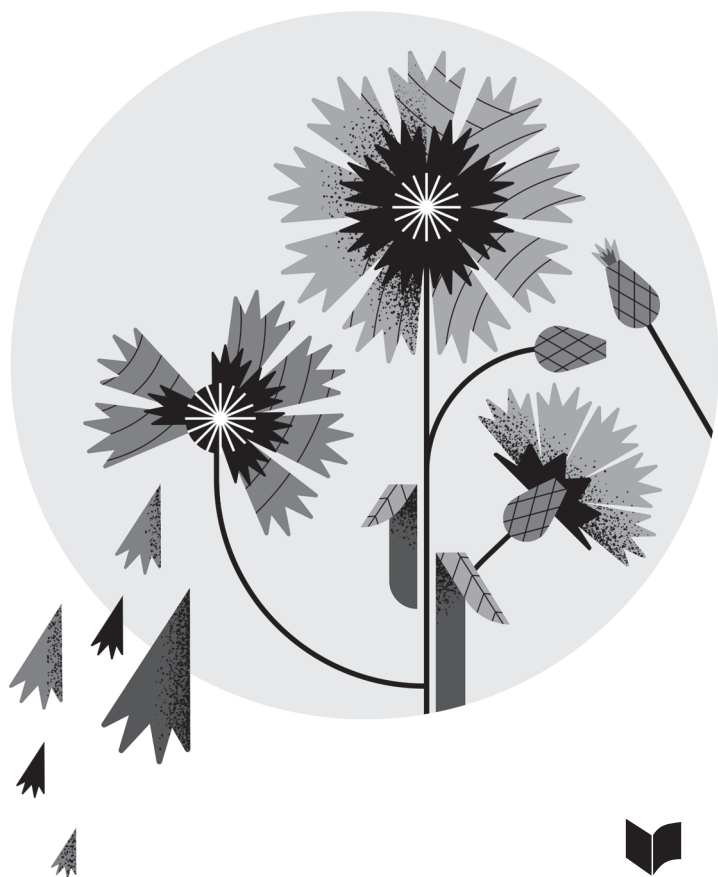


Silvia Rybárová

V posledných rokoch sa vo francúzskej próze zintenzívnili záujmy o stvárnenie dejín prostredníctvom subjektívneho prežívania postáv; najmä o stvárnenie dejín druhej svetovej vojny a holokaustu. Tento fenomén súvisí so spoločensko-kultúrnymi a ideologickými zmenami doby. Naratívizácia sa upína na individuálnu i kolektívnu pamäť a naskladuje závažné otázky týkajúce sa traumy, medzigeneračnej pamäti, identity, zabúdania či manipulácie spomienok. Francúzska historická fikcia otvára problematiku interdisciplinárneho uvažovania o dejinách, okrem iného v súvislosti s otázkami literárneho a historiografického prístupu k dejinám, zobrazenia hraničnej skúsenosti a historického poznávania.

V uvedenom kontexte skúma táto monografia povahu fikčného a historického naratívu o dejinách, uvažuje o modalitách tematizácie dejín z hľadiska ich stvárnenia ako osobného zážitku v dielach povojnových autorov (J. Semprun, G. Perec, A. Camus), ako aj z hľadiska stopy, resp. sprostredkovanej skúsenosti v dielach súčasných autorov a autoriek (P. Modiano, L. Binet, N. Huston, S. Germain), pričom ťažiskovo upriamuje pozornosť na románovú tvorbu Sylvie Germain. Zároveň poukazuje na čitateľskú perspektívu vo vzťahu k stvárněným dejinám.

Silvia Rybárová



Vedecké recenzie:

Prof. PhDr. Petr Kyloušek, CSc.

Doc. PhDr. Aleš Pohorský, CSc.

Vedecká redaktorka:

Prof. PhDr. Katarína Bednárová, CSc.

Text © Silvia Rybárová (Ústav svetovej literatúry SAV, v. v. i.), 2024

Grafický návrh edície © Pavlína Sibyla Morháčová

Ilustrácia na obálke © Katarína Hutníková, 2024

© VEDA, vydavateľstvo SAV, 2024

© Ústav svetovej literatúry SAV, v. v. i., 2024

ISBN 978-80-224-2064-8

EAN 9788022420648

DOI 10.31577/2024/9788022420648

Dejiny, pamäť a osobný príbeh v súčasnej francúzskej próze

Venujem svojim najbližším.

Obsah

O probléme fikcionalizácie dejín	
(Na úvod)	10
1 Písanie o dejinách	34
Historický naratív v dobe vzostupu pochybností	
Fikčný naratív a možnosti historického poznávania	
História a historická próza vo svetle súčasnosti	
2 Literárne stvárnenie dejín	96
Prežité dejiny	
<i>Písať alebo žiť</i> – svedectvo o táborovej skúsenosti	
<i>W aneb Vzpomínka z dětství</i> – šoa ako stopa	
v naratívne potomkov	
<i>Mor</i> – fikcionalizácia nacizmu a francúzskeho	
odboja	
Sprostredkované dejiny	
<i>Dora Bruderová</i> – stopy holokaustu v literatúre,	
literatúra ako stopa	
<i>HHhH</i> – pravdivý román o dejinách?	
<i>Rodová znamení</i> – transgeneračná trauma	
v historickej fikcii	
3 Románové stvárnenie dejín v tvorbe Sylvie Germain	226
Obraz dejín v románoch <i>Kniha nocí</i> a <i>Jantarová noc</i>	
Vojna ako osobný zážitok	
Transgeneračná pamäť vojny	
Sny, vidiny, predstavy	
Obraz dejín v románoch <i>Pieseň neláskavých,</i>	
<i>Magnus</i> a <i>Najdôležitejšie scény zo života</i>	
Dejiny a osobný príbeh	
Dejiny, rodinná história a problematická identita	
Šoa a vojnové tragédie v mikronaratívne	
Zabúdanie a problematické spomínanie	
Spirituálne východiská z dejinnosti	
Dejiny a predstavivosť	

4 Čitateľská perspektíva dejinnej skúsenosti	336
„Poslucháč“ v naratíve o dejinách	
Podoby čitateľskej skúsenosti	
Čitateľstvo historickej prózy vo svete	
Dejiny, pamäť a literatúra	
(Záver)	394
 History, Memory, and Personal Narrative in Contemporary French Prose (Summary)	 418
 Histoire, mémoire et récit personnel dans la prose française contemporaine (Résumé)	 424
Pojmy — glosár	430
Zoznam použitej literatúry	440
Menný register	456
Edičná poznámka	466

Ďakujem prof. PhDr. Kataríne Bednárovej, CSc. za odbornú a morálnu podporu, ľudský prístup a inšpiratívny zápal pre dobrú vec jazyka a literatúry. Poďakovanie patrí aj vedeniu a celému kolektívu Ústavu svetovej literatúry SAV, v. v. i., za možnosť osobnostného a profesionálneho rastu v atmosfére priateľstva, slobody a tvorivosti.

Silvia Rybárová

O probléme fikcionalizácie dejín

(Na úvod)

Súčasná francúzska próza o dejinách – teoretické východiská a perspektívy

Po období skepsy vo francúzskej literatúre druhej polovice 20. storočia sa fikcia posledných desaťročí čoraz častejšie premieta do sociálneho prostredia, ktoré dlho zamestnávalo pozornosť výhradne spoločenských vied (Viart 2008, 15 – 18; Dosse 2023, 10). Ústupom od potuliek v priestore fantazijných výplodov a experimentálneho skúmania jazykových možností sa román vracia k pôvodným atribútom fikcie: k príbehu, postave a jej psychologickému vykresleniu, k skutočnosti, no najmä k rozprávaniu a vytváraniu románovej ilúzie. Dôsledkom je jeho žánrová pestrosť pretavená okrem iného do príbehov s autobiografickými prvkami, z ktorých mnohé čerpajú z nedávnych dejín v snahe zachytiť ich zmysel a oživiť rôzne podoby ľudskej existencie.

Narativizácia dejinného materiálu sa nevyhnutne upína na pamäť, individuálnu aj kolektívnu, predovšetkým v súvislosti s vojnovými tragédiami a genocídami minulého storočia. Pamäť predstavuje prameň historického poznania, no stáva sa tiež nástrojom koncipovania diel umeleckej literatúry. Túžba rozprávať, vypovedať o minulosti, ktorá je vo všeobecnosti príznačná pre súčasný francúzsky román, však neznamená podľa Bruna Blanckemana obnovenie niekdajších literárnych praktík (2008, 25 – 26), ale vyžaduje nastolenie nových naratívnych foriem. Zdôrazňuje to aj Emmanuel Bouju, podľa ktorého „reaktualizáciu minulosti sprevádza vyhrotenie poetických prostriedkov a morálnych otázok týkajúcich sa prepisovania

historickej skúsenosti“¹ (2006, 19). Intenzívnejšie prenikanie súčasného románu do kozmu dejín má za následok prelínanie predstavivosti a dejinnej skúsenosti. Hranica medzi fikčným a faktúálnym naratívom akoby v súčasnosti strácala svoj ustálený ráz, ktorý jej pripísala spoločensko-literárna situácia 19. storočia. Aktuálnosť tohto smerovania zdôrazňuje aj špeciálne číslo revue *Le Débat* z roku 2011 venované problematike literárneho a historiografického prístupu k dejinám, ktoré je uvedené nasledujúcim konštatovaním: „zdá sa, že sme svedkami procesu redefinovania, v ktorom sa vymedzené kritériá stávajú neistými, hranice sa posúvajú a hľadajú sa nové spôsoby vyjadrenia“² (4). Pripustnosť hraníc sa pritom netýka len historickej disciplíny, ale všeobecne spoločenskovedných a humanitnovedných disciplín, ako na to upozorňuje historik a filozof François Dosse v najnovšej publikácii *Pravdy románu (Les Vérités du roman, 2023)*.³ Súčasná literatúra

1 „[...] cette réactualisation du passé s'accompagne d'une exacerbation des choix poétiques et des problématiques morales liées à la transcription de l'expérience historique.“

V monografii pracujeme s textami v preklade aj v pôvodine. V prípade uvádzania citácie textov, ktoré neboli preložené do slovenčiny alebo češtiny, uvádzame v poznámkach originálny text. Kurzívou sú označené informatívne preklady diel do slovenčiny, ako aj diela, ktoré vyšli v slovenskom/českom preklade.

2 „Nous sommes, semble-t-il, dans un de ces mouvements de redéfinition où les repères vacillent, où les lignes se déplacent, où les modes d'expression se cherchent.“

3 Vo svojom pomerne rozsiahlom, vyše šesťstostranovom diele, Dosse mapuje vzťahy historickej disciplíny a francúzskej románovej tvorby v posledných desaťročiach, poukazuje na ich aktuálne smerovanie a vzájomné prelínanie, pričom veľkú pozornosť venuje aj popredným dielam zo súčasného literárneho života. Kniha pozostáva z dvoch častí: prvá, „Literatúra a dejiny medzi faktom a fikciou“ („Littérature et histoire entre fait et fiction“), je zameraná na stváranie vojnových udalostí a holokaustu v 20. storočí,

má ambíciu, ako naznačuje aj názov publikácie, hovoriť pravdu o svete a prinášať poznanie, ktoré sa donedávna spájalo s poslaním humanitných vied (27). Mnohí spisovatelia a spisovateľky skúmajú aktuálne spoločenské otázky, pričom odpovede hľadajú priamo v teréne, podobne ako archeológovia, historici, etnológovia či sociológovia, čím logicky podnecujú diskusiu o povahe a špecifickosti jednotlivých disciplín.

Súčasnú interdisciplinárnu uvažovanie o fenoméne dejín z historického, literárnovedného, sociologického či psychologického hľadiska, čiastočne reflektované v predloženej publikácii, orientuje charakter aktuálneho výskumu a vysvetľuje snahu naznačiť viaceré pertraktované otázky a teoretické východiská. Jedna z perspektív uvažovania vyplývajúca práve z intenzívneho záujmu beletrie o zobrazenie dejín, ktorý možno pozorovať nepretržite od 90. rokov 20. storočia nielen vo Francúzsku, ale aj v iných európskych krajinách, sa zameriava na načrtnutie podstaty historiografie a prístupu historikov k stvárneniu dejín. Reflexiu o špecifikách takéhoto zobrazenia dejín v opozícii k literárnemu, ktorá sa opiera o poznatky z oblasti historiografie (Jacques Le Goff, Paul Veyne, François Hartog) a literárnej teórie (Gérard Genette, Vincent Jouve, Jean-Marie Schaeffer), prehľbuje konfrontácia dvoch principiálne odlišných typov naratívu⁴ – faktuálneho a fikčného.

zatiaľ čo druhá, „Literatúra: dejiny prítomnosti“ („La littérature: une histoire du temps présent“), upriamuje pohľad na literárne stváranie aktuálnych spoločenských problémov.

- 4 V súvislosti s naratívom Tomáš Horváth uvádza, že sa ním „bežne označuje príbeh aj diskurz“ (2021, 71), no odkazuje aj na Marie-Laure Ryan, podľa ktorej prichádzajú do úvahy tri možnosti použitia pojmu naratív: 1. naratív ako reprezentácia udalostí zoradených v časovom slede, 2. naratív ako interpretácia udalostí vyvolávajúcich dojem kauzality a 3. naratív ako sémantická štruktúra

Pod pojmom faktuálny naratív rozumieme nefikčný naratív, ktorý odkazuje na skutočný svet mimo textu. Gérard Genette ho v eseji „Vyprávění fikční a vyprávění faktuální“ („Récit fictionnel, récit factuel“), v ktorej sa pokúša o určenie špecifických znakov dvoch typov naratívu, považuje napriek svojim výhradám (pretože aj fikcia je reťazením faktov) za vhodnejší pojem ako nefikčný naratív (2007, 36). Príkladom tohto typu naratívu, ktorý možno označiť aj ako referenčný, je novinový článok, historické dielo, cestopis, pamäti alebo autobiografia. Fikčný naratív je naopak označovaný ako nereferenčný (Cohn 2009, 29 – 30), pretože neodkazuje na mimotextovú skutočnosť, ale na svet, ktorý si sám vytvára (fikčný svet). Medzi fikčné naratívy patria romány, poviedky, eposy a i. Vzhľadom na to, že predmetom tejto práce sú primárne literárne, respektíve románové texty o dejinách v protiklade k historickým, na označenie prvého typu textov budeme používať aj pojem historický naratív, zatiaľ čo na označenie druhého posluží označenie románový naratív.⁵ Identifikácia analógií a diferenciačných znakov historických a románových naratívov posluží nielen v kontexte skúmania literárnych textov s historickou témou, ale aj v rámci uvažovania o význame literatúry v súvislosti s formovaním kolektívnej pamäti.

spĺňajúca určité formálne požiadavky (2015, 290). V kontexte vymedzenej práce používame pojem naratív v zmysle toho, čo o ňom tvrdí Dorrit Cohn – teda že ide o súbor výpovedí o kauzálnom slede udalostí týkajúcich sa ľudských (alebo antropomorfných) bytostí (2009, 26).

- 5 Tomuto odlíšeniu vo francúzštine zodpovedajú pojmy *récit historique*, respektíve *récit des historiens* a *récit romanesque*, respektíve *récit des romanciers*. Pozri Ozouf 2011, 13. Uvedené pojmy, rovnako ako pojmy faktuálne a fikčné naratívy, používa okrem iných aj Dorrit Cohn (2009, 33). V slovenskom preklade diela P. Ricœura *Čas a literárne rozprávanie* narába Jozef Sivák s pojmi „historické“ a „fikčné rozprávanie“ (1997, 11).

Fikcionalizácia dejín prirodzene evokuje žáner historického románu, ktorého počiatky siahajú vo francúzskej literatúre do obdobia romantizmu a spájajú sa s tvorbou Alexandra Dumasa (1802 – 1870). Historický román zažíval od polovice 19. storočia prakticky nepretržitý čitateľský záujem, no žánrové očakávania sa zmenili. Na rozdiel od pôvodných očakávaní (zaujať a byť nástrojom porozumenia) jeho súčasná konfigurácia nastoľuje otázky zložitého vzťahu dejín, pamäti a revízie a podriaďuje sa ideologickému vplyvu doby, ktorú charakterizuje spochybňovanie zmyslu dejín (Gengembre 2010, 373 – 377). Súčasná prax románovej tvorby s historickou tematikou sa vymyká zaužívanej predstave o historickom románe. Na jej odlíšenie od tradičnej formy písania, opierajúcej sa o historické fakty, zaviedol Dominique Viart pojem dejinný román (*roman historien*),⁶ ktorý poukazuje na existujúce medzery v poznaní minulosti a odkazuje na archeologický prístup autora, na jeho výskum a pátranie (2018, s. p.). Či už akceptujeme Viartov pojem, alebo nie, žáner historického románu v súčasnosti zahŕňa spektrum viacerých subžánrov, ale vzhľadom na rozmanitosť a hybridnosť foriem vyjadrenia (román, biografia, autobiografia atď.) a historiografický spôsob písania budeme na označenie literárnych textov o dejinách používať pojem

6 Slovenský ekvivalent vytvorený ad hoc nevystihuje celý význam francúzskeho pojmu, ktorý je do slovenčiny ťažko preložiteľný. Francúzske slovo „historien“ odkazuje na historika a jeho prax (pátranie v archívoch). Kým historický román vychádza v zásade zo známej historickej skutočnosti sprostredkovanvej históriou ako vedou a naplno využíva svoj románový potenciál, dejinný román sa naopak upína na nejasné miesta historického poznania, čo si vyžaduje pátranie, a v texte znamená posun smerom k fakticite na úkor fikcionalita (Viart 2018, s. p.).

literárne stvárnenie dejín, prípadne literárny alebo románový naratív.

Interpretácia a reflexia vybraných literárnych textov zo súčasnej a povojnovej francúzskej produkcie poukazuje na variabilitu modalít zobrazenia historického materiálu, ktorý sa z dôvodu vymedzenia problematiky obmedzuje výlučne na udalosti druhej svetovej vojny a holokaustu.⁷ Perspektíva autorov tematizujúcich dejiny ako osobný zážitok, t. j. svedkov doby (Jorge Semprun, Albert Camus, Georges Perec), umožňuje vnímať diela súčasných prozaikov a prozaičiek (Patrick Modiano, Laurent Binet, Nancy Huston, Sylvie Germain) nielen v rámci modifikovaných spoločenských a kultúrno-historických súvislostí, ale aj vo svetle chápania dejín ako stopy v protiklade k dejinám ako skúsenosti. Práve odlišný vzťah k dejinám, tentokrát z perspektívy píšuceho subjektu, t. j. očitého či nepriameho svedka alebo potomka, respektíve súčasného spisovateľa či spisovateľky, je východiskom zobrazenia dejín ako prežitých alebo

7 Pojem holokaust vo všeobecnosti označuje systematické vyvražďovanie európskych Židov realizované nacistickým Nemeckom a jeho spojencami v rokoch 1933 – 1945. Ako synonymum sa často uvádza aj hebrejské slovo šoa (zničenie, záhuba), prípadne židovská genocída a vyhubenie. (Pozri „Holokaust – prečo sa o ňom učiť?“ Dostupné na: <https://www.holokaust.sk/why-to-teach-about-the-holocaust> [cit. 22. apríla 2023]). Pojem holokaust sa však v súčasnosti bežne používa aj v širšom význame na označenie všetkých nacistických zločinov spáchaných na židovskom aj nežidovskom obyvateľstve v spomínanom období (prenasledovanými boli okrem Židov aj Rómovia, hendikepovaní, homosexuáli a i.). (Pozri „Pojem holocaust“. Dostupné na: <https://www.holocaust.cz/dejiny/holocaust/pojem-holocaust/> [cit. 22. apríla 2023]). Keďže sa v práci zameriavame na skúsenosť z táborov ako takú, bez ohľadu na to, či išlo o koncentračné alebo vyhladzovacie tábory, budeme slovo holokaust používať v jeho širšom chápaní, zatiaľ čo slovom šoa budeme odkazovať výlučne na genocídu Židov.

sprostredkovaných. Z toho vyplývajú viaceré možnosti literárneho uchopenia problematiky, v ktorých domína jedna z dvoch prevládajúcich tendencií stvárnenia historického materiálu – príklon k fikcionalizácii alebo k autenticite faktov –, a to bez ohľadu na osobnú alebo sprostredkovanú dejinnú skúsenosť. Balansovanie na po-medzí fikcie a fakticity a problematizácia vzťahu predstavivosti a skutočnosti zdôvodňuje priestor vymedzený uvažovaniu o povahe fikčného a historického písania a poukazuje na výsady, ale aj obmedzenia fikcie, najmä v súvislosti s literárnym zobrazením ťažko uchopiteľnej skúsenosti, akou je holokaust.

Prehľad aktuálnych možností zobrazovania dejín 20. storočia vo francúzskej literatúre predstavuje výcho-disko skúmania špecifického prístupu k dejinám v tvorbe súčasnej francúzskej spisovateľky Sylvie Germain. Vý-ber autorkiných textov ukazuje subtilný a citlivý prís-tup píšuceho subjektu k dejinám a oprávnenosť miesta autorky v kontexte úvah o románovom stvárnení dejín. Dokazuje to aj intenzívny záujem francúzskej literárnej kritiky o jej diela, predovšetkým v prvom desaťročí tohto storočia.⁸ V jej tvorbe zohráva významnú úlohu vplyv nevedomia na písanie, z čoho vyplýva skutočnosť, že au-torkina účasť na zrkadlení doby prebieha prirodzene, bez potreby stvárňovať jej odraz na základe vonkajších im-pulzov. O to väčšmi je autorkin vhlad výstižný a auten-tický. Dejiny sú zobrazené prostredníctvom subjektívneho prežívania obyčajných postáv, respektíve stvárnenie historickej problematiky sa vo všeobecnosti zameriava

8 V krátkom čase vyšlo vo Francúzsku niekoľko publikácií venova-ných autorkinej tvorbe: Garfitt 2003; Dotan – Michel 2006; Goulet 2006; Koopman-Thurlings 2007; Goulet 2008; Koopman-Thur-lings 2008; Moris-Stefkovic 2014.

na konfrontáciu jedinca s dejinami a na jej ďalekosiahle následky. Prelínanie historických udalostí a osobných príbehov postáv otvára ďalšie možnosti skúmania dejín najmä v súvislosti s otázkami identity a pamäti. Problematika nefunkčnej, respektíve traumatizovanej pamäti v dôsledku vojny, problematický transgeneračný transfer a narušená identita predstavujú dominantnú perspektívu románového písania o dejinách v autorkinej tvorbe, ktorá sa ukazuje vo svetle analýzy a interpretácie románov *Knihy noci* (čes. 1997; *Le Livre des Nuits*, 1985), *Jantarová noc* (čes. 2005; *La nuit-d'Ambre*, 1987), *Pieseň neláskavých* (slov. 2005; *Chanson des mal-aimants*, 2002), *Magnus* (*Magnus*, 2005) a *Najdôležitejšie scény zo života* (*Petites scènes capitales*, 2013).

Fikcionalizácia historickej skutočnosti prináša aj otázku postavenia čitateľstva, jeho vnímania možného referenčného charakteru diela a angažovanosti v texte aj mimo textu. Literárne uchopenie historickej tematiky pochopiteľne implikuje určitú interpretáciu dejín a autorský postoj, či už je to na úrovni témy, tradície alebo inovácie prístupu, perspektívy rozprávača, vzťahu imaginárneho a autentického, kompozície či intertextuality. Súčasťou uvažovania o problematike je preto aj sústredený pohľad na jednotlivé aspekty recepcie textu z pohľadu čitateľa v rámci vybraných literárnych textov, predovšetkým však románov S. Germain. Čitateľské hľadisko vo vzťahu k dejinám, ktorým sa logicky uzatvára skúmanie literárneho stvárnenia dejín, čiastočne nadväzuje na problematiku fikčných svetov a zobrazovania skutočnosti a odhaľuje princípy fungovania beletrie, ktorá sa zásadným spôsobom podieľa na sprostredkovaní historickej skúsenosti a formovaní spoločenských a kultúrnych hodnôt.

(Literárnovedné) uvažovanie o dejinách v slovenskom prostredí

Výskum realizovaný v súvislosti s predloženou prácou vychádza predovšetkým z francúzskej literárnovednej a spoločenskovednej tradície a zameriava sa výlučne na interpretáciu francúzskych, respektíve frankofónnych literárnych diel. Všeobecná a komplexná kontextualizácia bádania si však žiada aspoň stručný pohľad na stav problematiky v slovenskom literárnovednom prostredí. Podľa doterajšieho prieskumu sa otázka fikcionalizácie dejín v slovenskej románovej tvorbe nejaví natoľko aktuálna, ako je to na francúzskej literárnej scéne. Vzťah medzi históriou a románom je v posledných rokoch predmetom prebiehajúceho vymedzenia, avšak skôr na literárnoteoretickej úrovni. Príkladom je snaha o definovanie historického žánru z pohľadu Reného Bílika, autora monografie *Historický žáner v slovenskej próze* (2008). Dielo, v ktorom sa autor usiluje o určenie žánrotvorných invariantov historického žánru (sémantické hľadisko), vychádzajúc pritom z prác Paula Ricœura a Hansa-Georga Gadamera, predstavuje vôbec prvú syntetickú koncepciu historického žánru v slovenskom literárnovednom prostredí, ako uvádza Zuzana Dragulová v recenzii Bílikovej publikácie (2009, 330). Táto koncepcia však naráža na nesúhlasnú reakciu predstaviteľov českej literárnej teórie (lingvistické hľadisko) (Kubíček 2010, 85 – 95), čo podnecuje k ďalšiemu prehodnocovaniu definície historického žánru.

Okrem uvažovania o narativizácii dejín z pohľadu amerického historika Haydena Whita⁹ v dielach *Metahistória* (čes. 2011; *Metahistory* 1973) a *Tropika diskursu: Kulturné kritické eseje* (čes. 2010; *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* 1978) prenikajú do slovenského literárnovedného povedomia (hoci zväčša vďaka českým prekladom) aj diela filozofa Paula Ricœura *Čas a vyprávění I, II, III* (čes. 2000, 2002, 2007; *Temps et récit I, II, III*, 1983, 1984, 1985; slov. *Čas a literárne rozprávanie*, 2014), literárnych teoretikov Gérarda Genetta *Metalepsa* (slov. 2005; *Métalepse* 2004) a *Fikce a vyprávění* (čes. 2008; *Fiction et diction* 1991) a Lubomíra Doležela *Heterocosmica: Fikce a možné světy* (čes. 2003; *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, 1997), *Fikce a historie v období postmoderny* (čes. 2008; *Heterocosmica: Fiction and Possible World: The Postmodern Stage* 2010) či historikov Paula Veyna *Ako písať o dejinách* (slov. 1998; *Comment on écrit l'histoire* 1971) a Jacqua Le Goffa *Paměť a dějiny* (čes. 2007; *Histoire et mémoire* 1988). Viaceré perspektívy uchopenia problematiky dejín v maďarskom historickom románe načrtáva napríklad hungaristka Judit Görözdiová v diele *Dejiny v súčasných maďarských románoch* (2019). V úvode sa autorka zmieňuje o „boome historických románov na prelome tisícročí“ (10) v maďarskej literatúre. Vybrané romány autorka skúma z pohľadu uplatňovania postupov postmoderny, z ktorých identifikuje dekonštrukciu historickej pamäti a dejinného naratívu, magický realizmus, ženský aspekt, telesnosť a apokalyptický model dejín.

Problematike historického románu v stredoeurópskych literatúrach sa venuje tematicky zamerané číslo

9 V roku 1998 vyšiel v časopise *Slovenská literatúra* prvý preklad Whitovej práce „Fikcia faktickej reprezentácie“; preložil Tomáš Horváth.

World Literature Studies 2/2014 s názvom *Súčasný stredo-
európske podoby historického románu*, ktoré reflektuje vy-
brané aspekty dejín z teoretického a literárnohistorické-
ho hľadiska, ako aj z perspektívy konkrétnych realizácií
súčasných autorov. Ide o pomerne ojedinelý príspevok do
debaty k danej téme. V súvislosti s problematikou editorka
čísla Judit Görözdí konštatuje zmenu prístupu k stvár-
neniu dejín v posledných desaťročiach i čitateľský záu-
jem o historický román v rámci stredoeurópskych krajín
(J. Görözdí chápe historický román v širšom zmysle slova
ako románový naratív o dejinách), pričom naznačuje sme-
rovanie vzťahu histórie a románu v zmysle mikrohisto-
rickej narácie, prepájania individuálneho a kolektívneho,
otvárania otázok pamäti a identity a hľadania alternatív-
nych spôsobov zobrazenia (využívanie fantastických prv-
kov, kontrafaktuálnosť, telesnosť). Nasledujúce príspevky
čísla sa týkajú reflexie slovenského románu o dejinách ale-
bo vzťahu fikcie a histórie vo všeobecnosti.

Peter Zajac uchopuje otázku historicity teoreticky, no
zároveň ju ilustruje na konkrétnych príkladoch. Na histo-
ricitu v slovenskom kontexte nenahliada len z perspektívy
tradície ako na legitimizačný akt (konštrukcia národnej
identity) alebo žáner (historický román), ale historicitu
chápe aj ako ontologickú stratégiu textu, o ktorej v súvis-
losti s románom Jána Johanidesa *Previesť cez most* (1991)¹⁰
hovorí, že predstavuje „archeológiu individuálnej a kolek-
tívnej pamäti a stáva sa súčasťou autobiografického pís-
ania“ (2014, 20). Dejinnosť chápaná ako existenciálna indi-
viduálna skúsenosť, v ktorej dominuje (posttraumatická)
pamäť, sa podľa Zajaca črtá napríklad aj v neskorších die-
lach Dominika Tatarku či Františka Švantnera. V sloven-
skom kontexte ide podľa autora stále o málo reflektovanú

10 Bratislava: Slovenský spisovateľ.

polohu historicity (21), zatiaľ čo vo francúzskom prostredí je práve takto chápaná historicitá dominantná.

Cez optiku aktuálneho prestupovania hraníc fikcie a historiografie uvažuje o konštruovaní dejín literatúry Li-buša Vajdová. Vychádza pritom z modelu fikčných a možných svetov, ktorý Lubomír Doležel aplikoval v knihe *Fikce a historie v období postmoderny* (2008) na historiografiu. Ako autorka presvedčivo ukazuje, diskurz o dejinách literatúry predstavuje komplikovaný proces konštruovania literárneho diania, ktorý vo svetle aktuálnych výskumov možných svetov otvára otázky spoľahlivosti dokumentov, hraníc medzi referenčnosťou a fikčnosťou, postavenia dejinných modelov, podôb narácie a podobne.

Dobrota Pucherová pristupuje k problematike dejinnosti formou interpretácie tematizácie kolektívnej traumy augusta 1968 v dielach slovenských autorov, ktorých možno považovať za najvýraznejších, pokiaľ ide o stvárnenie dejín (P. Rankov, P. Krištúfek, L. Grendel, V. Klimáček, A. Baláž)¹¹ a kladie si otázku podoby rekonštruovanej traumatickej minulosti. Ako vyplýva zo štúdie Pucherovej, inovatívny charakter vo vzťahu k dejinám, ktorý pripomína niektoré postupy súčasných francúzskych autorov, má napríklad Krištúfkov prístup v diele *Dom bluchého* (2012). Autorka štúdie zdôrazňuje medziiným pohľad na dejiny očami obyčajných postáv, niekoľkoročný dejinný výskum a s tým spojenú sebareflexívnosť rozprávača, ktorý komentuje proces písania (metahistorická rovina),

11 Ide o nasledujúce diela: Anton Baláž. 2013. *Len jedna jar*. Bratislava: Marenčin PT; Lajos Grendel. 2002. *U nás v New Honte* (maď. *Nálunk, New Hontban*, 2001). Prel. E. Kroupová. Bratislava: Kalligram; Viliam Klimáček. 2011. *Horúce leto 68*. Bratislava: Marenčin PT; Peter Krištúfek. 2012. *Dom bluchého*. Bratislava: Marenčin PT; Pavol Rankov. 2008. *Stalo sa prvého septembra (alebo inokedy)*. Bratislava: Kalligram.

derivatívny charakter histórie a pamäti (preberanie motívov z iných textov) a dôraz na nespoľahlivosť spomienok, subverziu tradovaných obrazov a podobne. Ďalším typom spracovania histórie je podľa Dobroty Pucherovej dielo Pavla Rankova *Stalo sa prvého septembra (alebo inokedy)* (2011), ktoré sa vyznačuje strohým žurnalistickým štýlom, angažovaním kritického čitateľa, prvkami fantastyky a paródie či absurdnosťou, ktorými chce autor vyjadriť nepochopiteľnosť traumatickej dejinnej skúsenosti. Krištúfek i Rankov pristupujú k dejinám v duchu postmoderny – teda neustáleho spochybňovania zaužívaných kolektívnych predstáv o dejinách a odmietania tradičných naratívnych foriem. Takto literárne stvárená minulosť naznačuje otvorenosť významu dejín a potrebu ich neustálej reinterpretácie, čo je vo vzťahu ku kolektívnej pamäti považované za konštruktívne. Spomínané diela, respektíve niektoré ich postupy, však narážajú podľa autorky na výhrady zo strany literárnej kritiky – napríklad Krištúfkovo rozprávanie o minulosti považuje časť kritiky za nie veľmi presvedčivé, čo vraj vyplýva z toho, že autor zobrazené dejinné okolnosti nezažil a pozná ich len sprostredkované.¹² V prípade Rankova kritika odmieta groteskné a fantazijné epizódy, ktoré majú za cieľ zdôrazniť absurdnosť dejín. Prístup slovenských autorov k stvárneniu dejín zapadá do ich aktuálneho chápania v tvorbe mnohých súčasných autorov v širšom európskom kontexte.

Jana Cviková v prípadovej štúdii o románe *Na slepáčích krídlach* (2010)¹³ od Ireny Brežnej, autorky slovenské-

12 D. Pucherová v štúdii uvádza, že „[p]odľa Barboríka je z románu príliš cítiť, že je založený na historiografickom výskume, chýba mu autorov „osobný vzťah k veciam vlastného prozaického sveta... dotyk, ktorý dáva rozprávaniu osobný zmysel a presvedčivosť““ (2014, 69).

13 Prel. J. Cviková. Bratislava: Aspekt 2008, 2010.

ho pôvodu písucej po nemecky, chápe historicitu tohto žánrovo, jazykovo a sociálnokultúrne hybridného románu, ktorý nie je historickým v pravom zmysle slova, z hľadiska existencie historického faktu a vplyvu zlomovej (historickej) udalosti na produkciu (prelínanie kolektívnej a osobnej roviny) aj recepciu diela. Poukazuje to na široké možnosti uchopenia aktualizovanej minulosti v prítomnosti a na vnímanie dejín vo vzťahu k národnej identite a historickej pamäti.

Jedným z nateraz posledných, ale vydarených príspevkov do uvažovania o téme je štúdia Ivana Jančoviča „Medzi historickým faktom a fikciou: interdiskurzívne konštruovanie fikčných svetov v súčasnej slovenskej próze s historickou tematikou“ (2021). Východiskom je myšlienka interdiskurzívnosti románu s historickou tematikou (autor používa pojem historická próza alebo historický žáner), respektíve predstava, že naše poznanie minulosti formuje spleť diskurzov (historická veda, médiá, vzdelávanie, umenie a podobne). Ťažiskom autorových úvah je historická stopa a spôsob jej spracovania vo fikčnom svete na pozadí väzieb medzi historickým a fikčným diskurzom. Stopa historického diania podlieha vo fikčnom svete ontologickej premene, no ako konštatuje Jančovič, „prechodom do fikčného textu neprerušuje súvislosť so svojou mimotextovou verifikačnou silou“ (13). Na príkladoch zo súčasných slovenských historických románov, ktorých autormi sú Jozef Banáš, Jaro Rihák, Pavol Rankov a Silvester Lavrík,¹⁴ poukazuje na rozmanité spôsoby transferu his-

14 Ide o nasledujúce diela: Jozef Banáš. 2009. *Zastavte Dubčeka! Príbeh človeka, ktorý prekážal mocným*. Bratislava: Ikar; Silvester Lavrík. 2016. *Nedelné šachy s Tisom: Historický román inšpirovaný historickými udalosťami a príbehmi ľudí, ktorí ich museli žiť*. Bratislava: Dixit; Silvester Lavrík. 2019. *Posledná barónka: Zipser Landbuch Šlauka Probierra. Dokuromán*. Bratislava: Dixit; Pavol Rankov.

torických stôp do historickej prózy (od explicitného odkazovania na podložené fakty po ich mystifikáciu). Dôraz kladie aj na dva aspekty čitateľsko-autorskej konvencie historickej prózy – rozpoznávanie tematických prvkov súvisiacich s historickým poznaním je rovnako dôležité ako skúmanie nových významov, ktoré tieto prvky vo fikčnom svete vytvárajú (13).

Napriek spomenutým reakciám literárnej kritiky a aktuálnosti Jančovičovej štúdie neprináša sonda do vzťahu dejín a literatúry v prostredí slovenskej literárnej vedy posledných rokov komplexnejšie práce, náhľady či problematizácie. Výnimkou sú reflexie týkajúce sa historizujúcich tendencií v literatúre, ide však prevažne o romány zo 60. a 70. rokov 20. storočia.¹⁵ Natíska sa preto otázka, či absencia širšej reflexie¹⁶ v skutočnosti

2011. *Matky*. Pusté Úľany: Edition Ryba; Jaro Rihák. 2015. *Pentcho: Príbeh parníka. Rozšírená verzia filmového scenára NADRUGU STRONU*. Bratislava: Marenčin PT.

- 15 Príkladom je štúdia R. Bílika „Dobrodružstvá z dejín ako hra s konvenciami“ (*Slovenská literatúra* 54, 3, 2007, 161 – 178).
- 16 Nemožno tvrdiť, že reflexia dejín úplne absentuje. Rok 2014 bol v tomto smere výnimočný, pretože okrem čísla časopisu *World Literature Studies* 2/2014 zameraného na vzťah dejín a literatúry treba pripomenúť aj ďalšie udalosti, napríklad medzinárodnú vedeckú konferenciu s názvom Odras I. a II. svetovej vojny v slovenskej literatúre. Príspevky, ktoré na nej zazneli, sa týkajú prevažne medzivojnovnej a povojnovnej literatúry alebo sú kritickým zhodnotením aktuálnej produkcie (napríklad príspevok Marty Součkovéj). (Pozri Csiba, Karol. 2015. „Z vedeckého života. Odras I. a II. svetovej vojny v slovenskej literatúre.“ *Slovenská literatúra* 62, 2, 158 – 160). V rovnakom roku bol organizovaný aj medzinárodný vedecký seminár Umenie vo vojne – Vojna v umení (Pamäť I. svetovej vojny v literatúre a umení), ktorý predstavuje reflexiu prvej svetovej vojny v tvorbe autorov 20. storočia. Ani v tomto prípade však nejde o uvažovanie o dejinách z perspektívy generácie potomkov. (Pozri Csiba, Karol. 2014. „Z vedeckého života.

nereflektuje absenciu románovej tvorby s historickou tematikou na slovenskej literárnej scéne. Naznačuje to napríklad Ivana Taranenková v štúdiu z roku 2018 zameranej na úspešný román Petra Pišťanka *Rivers of Babylon* (1991),¹⁷ keď v súvislosti s absenciou románového žánru v 90. rokoch hovorí o nedôvere k „veľkým rozprávaniu“ a k dejinnosti, ako aj o nenaplnených očakávaniach týkajúcich sa slovenského románu o súčasnosti na prelome 20. a 21. storočia (185). Súčasnú slovenskú románovú tvorbu podľa toho, čo píše Taranenková, charakterizuje sporadickosť pokusov o stvárnenie historickej látky a vo všeobecnosti od začiatku 90. rokov minulého storočia prevláda podľa Vladimíra Barboríka „ústup z dejín“, čo je aj názov jeho štúdie – „Ústup z dejín (Pavel Vilikovský: Večne je zelený...)“ (2007). Barborík v nej v súvislosti s dielom Pavla Vilikovského *Večne je zelený...* (1989)¹⁸ konštatuje odklon slovenskej prózy od histórie v 90. rokoch. „Deväťdesiate roky sú desaťročím epickej bezdejinnosti“ (2007, 52), konštatuje Barborík, pričom naznačuje pretrvávajúce vnímanie dejinnosti v zmysle ideologického zaťaženia, čo spochybňuje hodnotu takejto literatúry.

O neaktuálnosti vymedzenej problematiky vzťahu dejín a románového písania v slovenských literárnych kruhoch svedčí aj Barboríkova ostrá kritika v reakcii na preklad románu *HHbH* (slov. 2010; *HHbH* 2010) súčasného francúzskeho spisovateľa Laurenta Bineta, ktorému slovenský literárny vedec vyčíta povrchný prístup k spracovaniu historických faktov (románová rekonštrukcia atentátu na Heydricha) a narcistického autora-rozprávača

Umenie vo vojne – Vojna v umení. Pamäť I. svetovej vojny v literatúre a umení.“ *Slovenská literatúra* 61, 4: 338 – 340).

17 Bratislava: Slovart 2008.

18 Bratislava: Slovenský spisovateľ.

v jednej osobe (2011, s. p.). Barborík označuje *HHbH* ako „román ‚dozvedania sa‘“, v ktorom autorovo ponímanie historickej udalosti a detailné oboznamovanie čitateľa s prácou na románe predstihuje samotný príbeh, a tým oklieštuje jej dosah. Odmietavý postoj literárnej kritiky do značnej miery ovplyvňuje situácia slovenskej prózy, v ktorej prepisovanie dejinných udalostí nemá miesto porovnateľné napríklad s francúzskou literatúrou, pričom sa vo väčšej miere neuplatňuje ani rozmanitosť nových naratívnych techník vo vzťahu k histórii (toto tvrdenie by možno vyvrátil bližší pohľad na súčasnú slovenskú literatúru posledných desiatich rokov), prítomných v súčasnej francúzskej literatúre, prípadne širšie v európskej literatúre, akými sú projekcia autora ako osoby do textového priestoru (autor-výskumník), polyfónia či hľadanie osobitého vyhradenia postáv voči dejinnému.

Svoju úlohu tu nepochybne zohráva spoločensko-politický kontext a časový odstup: kým spomenuté vývinové tendencie súčasného francúzskeho románu úzko súvisia s vyrovnaním sa s tragickou minulosťou národa v období druhej svetovej vojny, s kolektívnym pocitom viny a zodpovednosti, situácia na Slovensku je omnoho zložitejšia. Pre spoločenské vnímanie obdobia vojnových rokov a holokaustu bol dlho určujúci komunistický režim. Ako píše etnologička Monika Vrzgulová, ktorá sa dlhodobo venuje výskumu sociálnej pamäti holokaustu, nástup komunistov k moci krátko po vojne znamenal, že sa „[h]olokaust a vojnový slovenský štát ako problematická časť nedávnej minulosti [...] nestali predmetom kolektívneho spomínania na Slovensku“ ani skúmania v rámci spoločenských vied (2020, 19). Verejne sa o nich nehovorilo, predstavovali tabuizovanú tému, ako konštatuje aj Peter Salner v súvislosti s holokaustom, podľa ktorého bolo jeho pripomínanie do roku 1989 „predovšetkým záležitosťou

židovskej komunity“ (104). Ak aj existovala nejaká kultúra spomínania na minulosť, bola silne inštitucionalizovaná. „Stratégia *kolektívneho mlčania* alebo *pakt ticha*“, ktoré vychádzali z prirodzenej potreby vytesniť desivú minulosť a obnoviť dôveru v budúcnosť, boli charakteristické aj pre demokratické západoeurópske krajiny, vrátane Francúzska, najmä prvé dve desaťročia po vojne, no súviseli s prirodzeným pudom prežitia jednotlivcov i národa. Na Slovensku (v bývalom Československu) sa tento stav „hlboké[ho] spoločenské[ho] mlčani[a] na verejnosti“ a pozvoľného zabúdania predĺžil napriek istému uvoľneniu v 60. rokoch o ďalších tridsať rokov, čo má v súčasnosti vplyv na pokračujúce „hľadanie vhodných foriem spomínania na toto historické obdobie, ktoré by spoločnosť ozdravili a prepojili“ (Vrzgulová 2020, 19 – 22). Aj z tohto dôvodu možno vidieť problematiku (ne)stvárnienia dejín v slovenskej literatúre v 90. rokoch čiastočne ako dôsledok korelácie autoritársko-totalitného režimu na území Slovenska v druhej polovici 20. storočia a pamäti, či skôr jej absencie (respektíve deformácie a potlačenia). Táto situácia sa prejavovala a naďalej prejavuje v často diametrálne odlišných podobách spomínania na dané obdobie (18). Podľa Vrzgulovej nastal v posledných tridsiatich rokoch posun od zabúdania, neraz núteného, k rozpomätávaniu, čo je badateľné vo viacerých oblastiach spoločenského a kultúrneho života.¹⁹ Z literárneho hľadiska

19 Okrem dlhodobého výskumu holokaustu etnologičky M. Vrzgulovej a etnológa P. Salnera možno spomenúť napríklad výskum sociologičky Olgy Gyarfášovej, historikov Ivana Kamenca a Jána Hlavinku, výskumný projekt Oral history: Osudy tých, ktorí prežili, ktorý realizovala Nadácia Milana Šimečku v rokoch 1995 – 1997, aktivity občianskeho združenia Post Bellum, ktoré dokumentuje spomienky pamätníkov, knihu *Slovutný pán prezident* (2020) americkej výskumníčky Madeline Vadkerty, ktorá

možno konštatovať, že po páde režimu vyšlo v súvislosti s holokaustom množstvo spomienkových próz,²⁰ ktorých

-
- zhromaždila listy adresované Tisovi, publikáciu *Stopy: reflexie minulosti. Arteterapeutický projekt pre tých, čo prežili holokaust* (2016) Egona Gála a kol. autorov alebo reláciu Dagmar Mozolovej *Encyklopédia spravodlivých* na Rádiu Slovensko.
- 20 I. Šuša uvádza v dizertačnej práci venovanej problematike holokaustu v talianskej a slovenskej literatúre nasledujúce diela: *Nechcel som byť žid* (1994) Juraja Špitзера, päťstostranovú publikáciu Lea Kohúta *Tu bola kedysi ulica...* (1995), knihu spomienok od 110 preživších s názvom *Prežili holokaust* (1997), ktoré zhromaždil P. Salner či spomienkovú antológiu memoárových a literárnych textov *Božia ulička* (1998) Milana Richtera (2009, 98 – 112). Zaujímavým, no pochopiteľným javom z kontextuálneho hľadiska, ktorý si zaslúži osobitú pozornosť, je vydávanie memoárov židovských autorov a autoriek v emigrácii a ich preklad do slovenčiny. Ide napríklad o *Osudy jednej rodiny* (2001) Leviho Gila (vl. menom Fero Goldner), o spomienkovú prózu *Katarína. Román* (2003) Kathryn Winterovej, dielo *Zbobom, storočie* (2003, pod názvom *Moruša* vyšla v roku 2016) Iboje Wandall-Holmovej či *Známka môjho života* (2005) Maxa Sterna (Šuša 2009, 113 – 126). V posledných rokoch vyšli medziiným aj prózy *Čo Dante nevidel* (2009) Alfréda Wetzlera, knihy Antona Baláža *Transporty nádeje* (2010) a *Portréty prežitia* (2014), *Vybasnuté oči* Mancy Schwalbovej ([1948] 2011), memoáre Pavla Branka *Proti prúdu* (2011), memoárový rozhovor Jany Juráňovej s Agnešou Kalinovou *Mojich 7 životov* (2012), *Utiekol som z Osvienčimu. Nemôžem odpustiť* (2015) Rudolfa Vrba a Alana Bestieho, *Mengeleho dievča* (2016), ktorú napísala Veronika Homolová Tóthová na základe spomienok Violy Stern Fischerovej, knihy *Číslo na tvojom predlaktí je modré ako tvoje oči* (v slov. preklade v roku 2018) Slovenky Evy Umlauf žijúcej v Nemecku, kde aj kniha pôvodne vyšla, *Mojich storočiek* (2019) Alexandra Bachnára, *Sonderbehandlung alebo zvláštne zaobchádzanie* Filipa Müllera ([1979] 2019) či najnovšia próza o rómskom holokauste *Narodila som sa pod šťastnou hviezdou* (2023) Eleny Lackovej a Mileny Hübschmannovej. V tejto súvislosti treba spomenúť aj diela zahraničných autorov slovenského pôvodu, potomkov preživších, ktorí sa vracajú k osobným príbehom predkov a k veľkým dejinám, ako napríklad životopisný

veľký čitateľský ohlas naznačuje všeobecný spoločenský záujem o túto problematiku. Prevažnú väčšinu týchto diel vydaných v posledných rokoch však tvoria svedectvá, ktorých autori, rozprávači a hlavní aktéri sú preživší koncentračných táborov.²¹ Napriek tomu vyvstáva otázka, ako písať o minulosti v kontexte bývalých socialistických krajín východného bloku v dobe nazývanej „po pamäti“, čo je názov aktuálnej kolektívnej monografie *Po pamäti: druhá svetová vojna v súčasných východoeurópskych literatúrach* (*After Memory: World War II in Contemporary Eastern European Literatures*, 2021), keďže veľké naratívy o dejinách od konca 80. rokov prakticky nevznikajú a osobné spomienky pamätníkov na nespracovanú a traumatickú minulosť neboli sprostredkované ďalším generáciám. Znamená to, že v našom geografickom priestore pretrvávajú zabúdanie? Alebo nahrádzame biele miesta v poznaní

román *Frida* (2021) nórskej autorky Niny F. Grünfeld. Vzhľadom na oneskorené vydávanie literatúry holokaustu v slovenskom kultúrnom priestore nie je azda prekvapujúce, že aj preklady ikonických diel s toutou témou sa k slovenskej čitateľskej verejnosti dostávajú s veľkým oneskorením, napríklad diela Prima Leviho *Je to človek?*, *Prímerie* a *Potopení a zachránení* vyšli na Slovensku až v rokoch [1958] 2001, [1963] 2003 a [1986] 2003, kniha Elieho Wiesela *Noc* vyšla v roku [1956; 1958] 2015, diela Imrého Kertésza *Kaddiš za nenarodené dieťa* a *Bezsudovosť* v rokoch [1990] 2003 a [1975] 2018. O čosi skôr vyšiel *Denník Anny Frankovej: 12. jún 1942 – 1. august 1944* [1947] 1996.

- 21 Aj keď ťažko hodnotiť najsúčasnejšiu slovenskú literatúru zobrazujúcu slovenský vojnový štát, zdá sa, že aj v tomto smere sa situácia mení. V posledných rokoch začali vychádzať diela z pera mladšej generácie slovenských prozaičiek a prozaikov. Ako príklad možno uviesť román *Doktor Mráz* (2018) Denisy Fulmekovej, *Mama milovala Gabčíka* (2018) Veroniky Homolovej Tóthovej, dokumentárny román *Uzol* (2022) Mareka Hudeca či umeleckú reportáž *Tichý pobyt na ulici Gwarkovej-Göllnerovej* (2022) Anny Gruskovej.

slovenských dejín zástupnými spomienkami, ktoré nám podsúvajú napríklad médiá? V recenzii k uvedenej monografii Dobrota Pucherová píše, že jej prínos spočíva predovšetkým v reflexii o imaginatívnom a afektívnom náboji súčasnej historickej fikcie, do ktorej sa premietajú pocity a predstavy súčasnosti. Výsledkom sú imaginárne naratívy predstavujúce alternatívu k predchádzajúcim ideologizovaným naratívom o dejinách (2023, 115). Tento aspekt stvárnenia dejín by si iste zaslúžil pozornosť aj v súvislosti so slovenskou literárnou tvorbou. Faktom však je, že v nej nateraz nájdeme málo problematizujúcich textov s touto dejinnou tematikou. Okrem spomínaných faktorov, ktoré sú charakteristické pre mnohé postkomunistické krajiny (ideologický vplyv, problematický transgeneračný prenos a podobne), s tým môže súvisieť aj chýbajúci odstup, spoločenská a politická vôľa či pripravenosť na konfrontáciu s minulosťou. Najmä otázky nedávnej minulosti (komunizmus a normalizácia) v slovenskej próze programovo a esteticky koncepčne zaujímú možno až ďalšiu generáciu spisovateľov v súvislosti s ubúdaním pamätníkov, čo je dnes impulzom románového prehodnotenia uplynulého v mnohých európskych literatúrach.

Táto publikácia zameraná na problematiku literárneho stvárnenia dejín vo francúzskej povojnovej literatúre nemá ambíciu byť vyčerpávajúcim prehľadom východísk, modalít a presahov do iných spoločenskovedných disciplín, ale chce poukázať na komplexnosť a problematickosť otázok, ktoré sa v tejto súvislosti vynárajú, ako to napokon naznačil už zbežný pohľad na stav problematiky vo francúzskom, a čiastočne aj v slovenskom prostredí. Uvažovanie o dejinách a pamäti, jej dysfunkciách, vzťahoch medzi individuálnym a kolektívnym, zabudnutí či o traume v kontexte spoločenského diania v posledných rokoch si

vyžaduje zohľadnenie poznatkov z oblasti histórie, sociológie či psychoanalýzy. Aj preto bádanie o stvárnení dejín, o ich písaní vychádza v prvom rade z toho, čo takéto písanie implikuje, aké sú jeho úskalia i možné prístupy. S tým je spätý úmysel pripomenúť povahu dejinných naratívov zo synchronného a čiastočne aj diachrónneho hľadiska a napokon načrtnúť aj ich recepciu, reflektovať čitateľskú skúsenosť a perspektívu, ktorá dáva umelecky stvárnenej minulosti zmysel. Zovšeobecňujúci pohľad na danú problematiku azda umožní lepšie uchopiť jedinečnosť autor-ských poetík v konkrétnych literárnych textoch.

1 Písanie o dejinách

Pokiaľ ide o nás, ak toľko hovoríme
o národnej identite, je to preto,
že sme si ňou prestali byť istí.²²

KRZYSZTOF POMIAN

Pojem *dejiny* je vo vzťahu k nastolenej problematike kľúčový, preto je potrebné na úvod pripomenúť jeho význam. Dejiny sa vo všeobecnosti chápu ako súhrn minulých udalostí, no pojem odkazuje aj na svoj ďalší význam, ktorým je opis týchto udalostí (napríklad dejiny literatúry). Synonymický výraz *história* (fr. *histoire*) má širší záber a, podobne ako vo francúzštine a v iných románskych jazykoch, aj v slovenčine sa ním označujú uplynulé deje (fr. *Histoire*), historická disciplína (fr. *histoire*) a príbeh (v zmysle *historka*, fr. *histoire*), teda rozprávanie o skutočných alebo vymyslených udalostiach. Ambivalentnosť pojmu vedie nezriedka k nejasnostiam, ktoré angličtina eliminuje používaním dvoch rozdielnych pojmov (*history* označuje minulosť a súčasne štúdium minulosti, zatiaľ čo *story* predstavuje rozprávanie, zvyčajne fiktívneho charakteru).²³ S cieľom predísť nepresnostiam budeme pojmom dejiny označovať súhrn všetkých minulých udalostí a javov, zatiaľ čo pojmom história, prípadne historiografia, vedu o dejinách, respektíve písané dejiny.²⁴

22 „Quant à nous, si nous parlons tant de l'identité nationale, c'est que nous avons cessé d'en être sûrs“ (Pomian 2010, 46).

23 Nejednoznačnosť pojmu sa podľa Le Goffa snažia predchádzať aj iné jazyky, napríklad taliančina (pojem *storiografia* odkazuje na historické práce) alebo nemčina (*Geschichtsschreibung* označuje historický výskum a *Geschichtswissenschaft* historickú vedu) (2007, 113 – 114). Ide však skôr o pokus o odlíšenie ako o striktné vymedzenie pojmov.

24 Toto rozlíšenie uvádza aj český historik Petr Čornej, ktorý sa prikláňa k používaniu slova *historiografia* namiesto *história* na

Polysémická povaha pojmu *história* nás privádza k jeho etymológii. Slovo *história* pochádza zo starogréckeho pojmu *historia*.²⁵ Francúzsky historik Jacques Le Goff v diele *Paměť a dějiny* (čes. 2007; *Histoire et mémoire*, 1988) pripomína, že tento tvar je spätý s indoeurópskym kořenom *wid* – *weid*, čo znamená vidieť. Ten je v sanskrte základom slova *vettas* a gréckeho *istor*, ktorých význam je svedok (I13). Od toho je odvodené slovo *istorein*, ktoré v starogréčtine znamená, ako uvádza Le Goff, „snažiť sa dozvedieť, zistiť“, z čoho usudzuje, že „(i)storie je tedy pátráním“ (I13). Chápanie histórie v zmysle rozprávania o tom, čo človek zažil a/alebo počul, bolo vždy prítomné v procese formovania historickej disciplíny, no dnes prevláda skôr tendencia nahrádzať ho vysvetľovaním (I14).

Pre účely práce je potrebné vyzdvihnúť pôvodný význam pojmu *história*, teda „pátranie“, ktorý je aktualizovaný v textoch niektorých súčasných prozaikov, napríklad v diele Patricka Modiana *Dora Bruderová*. Autor-rozprávač koncipuje svoj príbeh podobne ako historik; jeho prístup spočíva v skúmaní stôp minulosti a v ich sprostredkovaní (*historein*). Využívanie nástrojov histórie spisovateľmi pochopiteľne vyvoláva otázky o hranici medzi dvoma spôsobmi písania o dejinách, historickým a románovým, ale aj o povahe historickej disciplíny a jej legitimitate. Pre pochopenie elementárnych princípov histórie sa môžeme oprieť o to, čo o nej napísal v 70. rokoch 20. storočia francúzsky historik Paul Veyne v knihe *Ako písať o dejinách* (1998; *Comment on écrit l'histoire*, 1971): „História nie je veda a od vied aj tak netreba čakať príliš veľa. História nevysvetľuje a nemá metódu. Ešte lepšie – História,

označenie historickej vedy vzhľadom na slovesnú formu historického poznania (2007, 16).

25 Viac o pôvode slova *história* pozri Avenas 2022, s. p.

o ktorej sa toľko hovorí už dve storočia, neexistuje“ (6). Je zrejmé, že Veynovo radikálne konštatovanie o empirickom charaktere historickej disciplíny a odmietnutie jej ontologického statusu do značnej miery spochybňuje podstatu histórie. Zamyslenie nad tým, čím sa odlišuje napríklad od prírodných vied, ako je matematika či biológia, ktoré sa snažia pochopiť a interpretovať zákonitosti fungovania predmetu svojho skúmania, aké metódy historik využíva alebo čo charakterizuje historický výskum, nemožno obísť v kontexte čoraz naliehavejšieho a efektívnejšieho prenikania historického materiálu do románového priestoru. V tomto zmysle je prínosné načrtnúť podstatu historickej disciplíny a jej východísk, spomenúť špecifiká fikcie, a súčasne s tým poukázať na podobnosti, ale aj osobitosti historického a fikčného naratívu vo vzťahu k zobrazeniu dejinných udalostí.

Historický naratív v dobe vzostupu pochybností

História sa zaoberá, ako je známe, skúmaním dejinných udalostí, ktoré historik poznáva, kriticky posudzuje, triedi a sprostredkúva v podobe historického naratívu.²⁶ Veyne ho nazýva rozprávaním o skutočných udalostiach (1998, 6). Na rozdiel od prírodných vied však predmet skúmania v histórii, teda minulosť, nie je prítomný, a preto ho nemožno bezprostredne vnímať. Historická narácia predpokladá existenciu dejinnej skutočnosti, ktorá sa uchováva v pamäti. Podľa Jacqua Le Goffa je pamäť „surovinou historie“ (2007, 10), z ktorej historik čerpá a premieňa ju do mysliteľnej podoby. V podobnom duchu hovorí o histórii Paul Veyne, keď ju nazýva „dcérou pamäti“ (1998, 9). Avšak pamäť, či už individuálna alebo kolektívna, so sebou prináša množstvo rizík: v prvom rade preto, že je vo všeobecnosti neuvedomelá a selektívna, zväčša prináša rôznorodosť perspektív (spomienka na tú istú udalosť sa u viacerých svedkov rôzni) a nevyhnutne podlieha manipuláciám pod vplyvom času a spoločensko-politických a ideologických okolností doby.²⁷

Históriu podľa Veyna najlepšie vystihuje definícia, že „jej predmet sa nikdy neobjaví dvakrát“ (1998, 12). Špecifickosť každej udalosti²⁸ a súhra okolností, ktoré k nej

26 Ricœur zdôrazňuje využívanie naratívnych štruktúr v prípade fikčných a historických príbehov (2000a, 318).

27 Manipuláciám a deformáciám pamäti venuje osobitnú pozornosť Paul Ricœur v diele *Pamäť, dejiny, zabúdanie* (*La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 2000).

28 Veyne v knihe uprednostňuje pojem „špecifickosť“ pred pojmom „jedinečnosť“, pretože „špecifické“ znamená „všeobecné“ a súčasne „zvláštne“, a práve to sa história snaží zachytiť (1998, 42).

viedli, bráni uplatňovaniu nemenných zákonov a vyžaduje si naopak zakaždým osobitý prístup, čo podľa neho históriu odlišuje od iných vied a stavia na stranu doxy (110): „História nemá metódu, pretože nemôže formulovať svoju skúsenosť vo forme definícií, zákonov a pravidiel“ (98). Hľadať analógie medzi udalosťami určitého typu je neúčelné, lebo z toho nemožno dedukovať platnosť univerzálnych zákonov, tak ako ani nemožno nič predvídať. Historické vysvetlenia odhaľujú zakaždým špecifické kauzálne súvislosti udalostí, opisujú, „ako veci nastali“ (106), preto ich Veyne stotožňuje v prvom rade s pochoopením (57).

Okrem toho, že historik sa nemôže spoliehať na hypoteticko-deduktívny systém príznačný pre vedné odbory, nemá ani prístup k všetkému, čo sa stalo. Čerpá viac-menej z toho, čo je zaznamenané v archívoch, respektíve z výskumov realizovaných v rámci orálnej histórie,²⁹ ktorá predstavuje slabosť historického poznávania.³⁰ To podľa Veyna prebieha len „neúplne a nepriamo, prostredníctvom dokumentov a svedectiev, povedzme prostredníctvom *tekmeria*, *stôp*“, z čoho vyplýva, že história je „bytostne poznaním prostredníctvom dokumentov“ (8 – 9). Pri rekonštrukcii minulých udalostí čelí historik

29 Oral history (orálna história, rozprávaná história) je výskumnou metódou využívanou v spoločenských vedách, predovšetkým v histórii, etnológii a sociológii. Je založená na zaznamenávaní spomienok jednotlivcov prostredníctvom rozhovoru alebo životného rozprávania v podobe audionahrávky, videonahrávky, transkripcie a protokolu (Veselská 2008, 125).

30 Ako konštatuje historička Annette Wieviorka, svedectvo, ktoré utvára historické poznanie, nie je len subjektívnou výpoveďou o individuálnej skúsenosti jednotlivca, ale aj odrazom spoločenského diskurzu, ktorý je aktuálny v čase vzniku svedectva (1998, 13 – 14).

fragmentárnosti, neúplnosti a nestálosti prameňov. Je odkázaný na stopy, a preto nikdy neobsiahne konkrétnu realitu dejín v jej celistvosti.³¹ Historické poznanie je vždy len zlomkom toho, čo sa naozaj udialo. Veyne ho charakterizuje ako „zmrzačené“,³² pretože historik nie je schopný napriek všetkému úsiliu verne zrekonštruovať minulosť zo všetkých perspektív. Pojem *stopa* ako odtlačok minulosti v prítomnosti je kľúčový aj v uvažovaní Paula Ricœura o dejinách. Stopa je *účinnok-znak*. Spája vzťah významnosti a vzťah kauzality (2007, 172), t. j. je známkou konkrétnej minulosti, *datovaným dokumentom* (viaže sa k určitému časopriestoru), a zároveň je súčasťou kauzálneho reťazenia.

Historický naratív je navyše individuálnou záležitosťou v tom zmysle, že výber a usporiadanie udalostí riadi píšuci subjekt, ktorý rozhoduje o podobe zápletky, takže každá historická práca zrkadlí úsilie autora o rekonštrukciu minulosti. Hoci Veyne zdôrazňuje nemennosť faktov a existenciu objektívnych súvislostí (1998, 27), historikovi prisudzuje slobodu vo výbere námetu³³ a v určení hierarchie dôležitosti jednotlivých faktov (18). Rozsah dejín je obrovský, historik si musí vybrať, preto konfigurácia konkrétneho výseku minulosti nie je nikdy totožná. Na subjektívny vklad pri koncipovaní historického naratívu

31 „[...] historik má prístup iba k mizivému výseku tohto konkrétneho, k tomu, čo sa zachovalo v dokumentoch, ktoré má k dispozícii – čo sa týka toho ostatného, musí plátať diery. [...] Toto plátanie nazývame retrodikciou [...]“ (Veyne 1998, 88).

32 Vo francúzskom origináli hovorí Veyne o „connaissance mutilée“ (1971, 24). V slovenskom preklade uvedený pojem chýba.

33 „Cestovná príručka, ktorú si historik vyberie, aby opísal oblasť udalostí, môže byť vybraná slobodne a všetky cestovné príručky sú rovnako legitímne (hoci nie rovnako zaujímavé)“ (Veyne 1998, 31).

poukazuje aj historička Mona Ozouf v štúdii „Naratív románopiscov, naratív historikov“ („Récit des romanciers, récit des historiens“):

Na jednej strane je faktov nespočetne veľa, treba si vybrať z ich množstva; na druhej strane fakty nehovoria sami za seba a majú zmysel iba v naratívnej organizácii historika. Do tohto selektívneho usporiadania pochopiteľne zasahuje osobnosť, vzdelanie a záujem historika.³⁴ (2011, 16)

Dostatočne presvedčivou v prospech obhajoby histórie ako vedy nie je ani argumentácia založená na objektívite faktov, najmä ak uvážime, ako píše Le Goff, že „historická fakta jsou konstrukcí, a nikoli daností“ (2007, 124). Do konštruovania faktov o minulosti vstupuje osobnosť historika, ktorý je ovplyvnený kontextom svojej doby a jej ideológiami, predstavami a inštitúciami. Mimovoľne ich prenáša do svojho rozprávania aktívnym narábaním s archívnym materiálom (Ricœur 2000a, 242), čo implikuje riziko skresleného vnímania dejinných udalostí, v extrémnom prípade ich manipulácie a falšovania. V historiografii nájdeme neraz odlišné, ba dokonca protichodné nazeranie na totožné udalosti, ktoré boli v priebehu storočí vždy nanovo predmetom skúmania. Aj z tohto dôvodu môže Jacques Le Goff o historiografii tvrdiť, že „působí jako sled nových pohledů na minulost, plný ztrát a znovuoživení, výpadků paměti a revizí“ (2007, 121). Poznanie minulosti vychádza z prítomnosti historika, je konštruované na základe očakávaní jeho doby. Zástancom tejto tézy je aj

34 „[...] d'une part, les faits sont innombrables, dans leur torrent il faut choisir; par ailleurs, ils ne parlent pas tous seuls et ne prennent sens que dans l'organisation narrative de l'historien. Et dans cet arrangement sélectif entrent à l'évidence la personnalité de l'historien, sa formation, ses passions.“

Veyne, podľa ktorého „naše videnie minulosti vyjadruje našu súčasnú situáciu a vykresľovaním našej histórie vykresľujeme aj seba samých“ (1998, 48). Upozorňuje tým na relatívnosť historického poznania a interpretačnú mnohorakosť:

Priepasť, oddeľujúca antickú historiografiu s jej široko politickou optikou od našej ekonomickej a sociálnej histórie, je nesmierna. Nie je však väčšia ako priepasť, ktorá oddeľuje dnešnú históriu od tej, ktorou môže byť zajtra. (23)

V prospech tejto tézy hovorí skutočnosť, že prístup k dejinám sa od 90. rokov minulého storočia zásadne zmenil v porovnaní s povojnovým obdobím, ktoré bolo poznačené všeobecnou skepsou k rozprávaniu či k udalosti, a to tak na poli fikcie, ako aj histórie. Aj keď rastúci záujem historikov o zmapovanie tragických udalostí 20. storočia možno v súčasnosti vysvetliť ako prirodzený dôsledok ubúdania stôp minulosti (svedkov, materiálnych stôp, spomienok), pohľad na spoločenský diskurz formovaný médiami a politickou kultúrou naznačuje intenzívne snahy o pomenovanie krívd a pripomínanie nepochopiteľného utrpenia obetí v nedávnych dejinách. Aktuálnosť problematiky dokazuje aj výskumné zameranie humanitných a spoločenských vied, vrátane literárnej vedy, na otázky traumy a pamäti, ako aj záujem širšej verejnosti o diela s historickou tematikou. Nielen francúzsku spoločnosť, ale aj mnohé iné európske krajiny charakterizuje v posledných troch desaťročiach atmosféra spomínania, v ktorej sa neraz bez váhania podrobujeme všeobecne prijímanému obrazu dejín a uchováваме ho v pamäti, pretože je jednoducho v súlade s naším presvedčením. Povedané slovami sociológa Maurica Halbwachsa, „čím méně vzdorujeme vnějším podnětům, tím více jsme přesvědčeni

o nezávislosti nášho myšlení a cítění“ (2009, 87). Jacques Le Goff si bol vedomý rozporov v rámci histórie (v zmysle opisu udalostí), preto v tejto súvislosti rozlišuje dejiny kolektívnej pamäti a dejiny historikov (122). Prvé označuje za „bytostně mytické“, plné omylov, ktoré majú za úlohu vyvrátiť a opraviť dejiny historikov. Dnes sme svedkami toho, že história sa píše pod tlakom kolektívnych pamätí, ktoré sú zároveň mocenským nástrojom, čo predstavuje hrozbu pre „objektívne“ dejiny historikov. Pamäť totiž nie je len prameňom histórie, ale aj „zásadním prvkem“ identity (108 – 111).

V súvislosti so súčasným chápaním histórie nemožno opomenúť dielo francúzskeho historika François Hartoga *Věřit v dějiny* (čes. 2016; *Croire en l'Histoire*, 2013). Ako napovedá názov knihy, autor sa zamýšľa nad tým, či môžeme v 21. storočí veriť v dejiny tak, ako sme v ne verili počas predchádzajúcich dvoch storočí: „Věříme ještě v Historii? [...] Věříme v Historii tak, jak se jí věřilo počínaje 19. stoletím: stejnou silou a stejnou důvěrou?“ (7). Hartogovo uvažovanie nad naším vzťahom k dejinám naznačuje pochybnosť, a súčasne zmenu oproti predchádzajúcemu obdobiu. Autorovou odpoveďou je konštatovanie o nastolení nového režimu historicity. Pojem vychádza z poznatkov antropológa Clauda Léviho-Straussa, etnológa a historika Marshalla Sahlinsa, historika Reinharta Kosellecka a filozofa Paula Ricœura³⁵ a pre Hartoga je nástrojom vysvetlenia dejinného vnímania. Za nový režim historicity, ktorý podľa neho súvisí s pádom veľkých ideológií kon-

35 Pozri Lévi-Strauss, Claude. 1993. „Un autre regard.“ In *L'Homme* 33, 126: 7 – 11; Koselleck, Reinhart. 1979. *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp; Sahlins, Marshall. 1985. *Islands of History*. Chicago: University of Chicago Press.

com 80. rokov minulého storočia, považuje prezentizmus (*présentisme*).³⁶ Ten signalizuje rozchod s chápaním dejín, označovaným ako moderný režim historicity (*le régime moderne d'historicité*), v ktorom bola história „dominující mocnost“ a „ústřední koncept (*Grundbegriff*)“ či „regulátor moderního světa“ (10) prakticky dve storočia, od konca 18. do konca 20. storočia. Zatiaľ čo história bola v predchádzajúcom režime historicity zdrojom pochopenia sveta a sprostredkovateľkou medzi minulosťou a budúcnosťou, prezentizmus sa naopak spája so stratou zmyslu dejín vzhľadom na dianie v 20. storočí a predstavuje „uzavření budoucnosti a onen vzestup všudypřítomné přítomnosti“ (30). Ako Hartog ďalej argumentuje, história prišla v aktuálnom režime historicity o svoju moc a o postavenie vedy, na ktorú ju povýšil moderný režim historicity, a odvtedy ustrnula v prítomnosti. Čo spôsobilo túto radikálnu zmenu v nazeraní na históriu, ktorá prestala byť spoľahlivou sprostredkovateľkou medzi minulosťou a budúcnosťou? V prvom rade sa vytratilo presvedčenie, že historik „robí dejiny“, že je ich aktérom, ako to bolo kedysi (v krajnom prípade bola história stotožňovaná s revolúciou),³⁷ čo možno pochopiť vtedy, keď vieme, čím bola história predtým. História moderného režimu historicity, ktorá vysvetľovala súvislosti, a tým dávala zmysel minulosti aj budúcnosti, nahradila história prezentizmu, ktorá sa snaží pochopiť predovšetkým súčasnú situáciu človeka. Epistemickú schopnosť histórie posilnil

36 Hartog načrtnol koncepciu prezentizmu už v roku 2012 v diele *Réžimy historicity, prezentizmus a skúsenosť času* (*Régimes d'historicité, présentisme, et expérience du temps*).

37 „Právě revoluce představovala nejsilnější podobu moderní důvěry v Historii, až se po nějakou dobu stala jejím jménem a konceptem: Historie neboli Revoluce“ (Hartog 2016, 13).

okrem iného rozmach spoločenských a humanitných vied, ktorý prispel k chápaniu histórie už nie v zmysle aktívnej účasti na dejinnom vytváraní, ale v zmysle písania o dejinách. História sa priblížila k významu gréckeho slova *poiein* (tvoriť), čo má od určitého času za následok intenzívnejšie stieranie hraníc medzi historickým a fikčným naratívom (18 – 19).

Kľúčom k pochopeniu zmeny je však podľa Hartoga kategória budúcnosti, ktorá sa po roku 1989 stala nepredvídateľnou (70). Vzostup prítomnosti neznamená, že sa budúcnosť vytratila, ale že sa dramaticky zmenil náš vzťah k nej – vytratila sa nádej v pokrok a viera v svetlú budúcnosť ako kedysi. K podobných úvahám prichádza aj historik Pierre Nora,³⁸ podľa ktorého sa vytratila istota a nahradil ju záväzok pamätať si.³⁹ Keďže „(moderní) koncept Historie“ je „bytostne futuristický“ (198), nedokáže uchopiť súčasnú spoločnosť, pre ktorú budúcnosť predstavuje hrozbu. Ako Hartog poznamenáva, „Historie, ona historie náležející modernímu režimu historicity, ať už s velkým *H* nebo s malým *h* na začátku, věřila v pokrok, *pochodovala* do budoucnosti a s jistotou odkazovala minulost do minulosti. S tím je konec a my se nacházíme tváří v tvář paměti a samotné přítomnosti“ (50).

38 Pierre Nora je popredný francúzsky historik, autor diela *Miesta pamäti* (*Les lieux de mémoire*, 1984 – 1992).

39 „Naprostá nejistota nyní panuje nad tím, co bude dál. A tato nejistota zavazuje přítomnost – právě přítomnost disponující nebývalými konzervačními technikami – k tomu, aby si pamatovala. Nevíme, co naši potomci budou potřebovat vědět o nás, aby porozuměli sami sobě. A tato neschopnost předjímat budoucnost nás na oplátku zavazuje k tomu, že s nábožnou úctou zhromažďujeme, tak trochu nediferencovaně, všechny viditelné stopy a všechny materiální znaky, které budou svědčit (možná) o tom, co jsme nebo budeme“ (Nora 2015, 66).

Nie náhodou používa autor slovo *pamäť*, ktoré v prezentizme zohráva zásadnú úlohu. Pamäť spájaná vo všeobecnosti s históriou je od konca 80. rokov minulého storočia symptómom nového režimu historicity a zároveň odpoveďou naň (27). Prítomnosť, na ktorú sa upriamuje súčasná doba prostredníctvom „všadeprítomnej pamäti“, „prežíva“, podľa Sylvie Servoise, „v znamení ,dvojnásobného dluhu‘ – voči hanebnej minulosti a znepokojujúcej budúcnosti, za ktoré nesieme zodpovednosť, ak nie priamo vinu“⁴⁰ (2011, 35). Pod tlakom pocitu záväzku voči obeťiam (svetových vojen, vyhladzovacích táborov, genocíd) sa v posledných desaťročiach hromadia oficiálne prejavy omieľajúce pojmy ako pamäť, smútiť či spomínanie. Pamäť (s veľkým P) sa podľa Hartoga stala „oním vŕdčím slovom [...]: ona je právem, povinností, zbraní. Doprovádza ji smutek, *trauma*, *katharsis*, práce paměti, pieta“ (36). Autor hovorí o fenoméne pamäti,⁴¹ ktorý v dôsledku hlbkej spoločenskej transformácie v posledných rokoch doslova pohltil verejný priestor a spôsobil to, že história sa stala „zcela kulturní záležitostí“ (31). Podľa Noru sme dokonca stratili priame spojenie s minulosťou a nachádzame ju len prostredníctvom archívov či dokumentárnej rekonštrukcie (2015, 67). Vysvetľuje to mohutnú vlnu spomienkových slávností, nárast počtu múzeí a pamätných miest, publikovaných článkov a kníh, vyhlásení politických

40 „Un présent qui serait vécu sous le signe d'une ,double dette', à l'égard d'un passé honteux et d'un futur inquiétant, dont nous serions responsables, si ce n'est encore ou déjà, coupables.“

41 Podľa Noru „[p]rožíváme světový nástup paměti.“ Nora za tým vidí dva hlavné dôvody: „zrýchlenie histórie“, respektíve rozchod s minulosťou, a „demokratizáciu histórie“, respektíve vytváranie minoritných pamätí (2015, 62 – 68).

predstaviteľov, ale aj prijatých zákonov,⁴² ktorých cieľom je nielen uchovávanie a sprostredkovanie pamäti, ale aj jej ochrana pred manipuláciou. Ako konštatuje historik François Dosse, obdobie od konca druhej svetovej vojny po súčasnosť charakterizuje niekoľko fáz uplatnenia pamäti: po práci so smútkom, povedané slovami Sigmunda Freuda, v rokoch 1944 – 1954 nasledovalo obdobie potláčania traumatických spomienok, potom ich návratu, čo vyvrcholilo transformáciou neurózy na obsesiu (2023, 135). Aj preto Ricœur hovorí o potrebe „správnej pamäti“⁴³ (2000a, I), pričom má na mysli nájdenie rovnováhy a zabránenie extrémnym polohám, akou je na jednej strane primného zabúdania (le trop d'oubli) charakterizujúce povojnové roky, a na strane druhej primného pamäti (le trop de mémoire), čo je zase príznačné pre obdobie od 90. rokov minulého storočia.

O esenciálnom význame slova pamäť v dôsledku sémantického posunu a o pluralite kontextov jeho použitia hovorí aj historik Sébastien Ledoux, ktorý skúmal vývin pojmu v rokoch 1970 – 2010. Ledoux uvádza, že od polovice 90. rokov sa konštituuje naratív o povinnosti pamäti, respektíve o povinnosti pamätať si (devoir de mémoire),⁴⁴

42 Vo Francúzsku ide napríklad o „zákony na uchovanie pamäti“ (les lois mémorielles). Hartog sa zmieňuje napríklad o zákonoch z roku 2011, ktorými Francúzsko uznalo arménsku genocídu alebo obchod s ľuďmi a otroctvo za zločiny proti ľudskosti (2016, 60).

43 „L'idée d'une politique de la juste mémoire est à cet égard un de mes thèmes civiques avoués.“

44 Pojem povinnosť pamäti sa podľa definície v slovníku Larousse (pojem bol zavedený v roku 2003) chápe ako „morálna povinnosť podať individuálne alebo kolektívne svedectvo o udalostiach, ktorých poznanie a sprostredkovanie je nevyhnutné pre poučenie z minulosti (napríklad odboj alebo deportácie počas druhej svetovej vojny).“ („Obligation morale de témoigner, individuellement ou collectivement, d'événements dont la connaissance et la

ktorého pôvod sa vo všeobecnosti spája so spomienkou na deportácie Židov počas druhej svetovej vojny. K úspechu naratívu vo verejnom priestore, ktorý sa v súčasnosti orientuje na patrimonializáciu,⁴⁵ podľa neho prispelo jeho mediálne a politické zoficiálnenie s podporou niektorých historikov (2012, 179). Pojem povinnosť pamäti, ktorý sa používa najmä v diskurze západnej Európy, sa preto podľa historika pociťuje „v posledných dvadsiatich rokoch ako morálna samozrejmnosť, ktorá vo všeobecnosti implikuje uvažovanie o ‚pamäti‘ ako o novej spoločenskej sile ‚postmodernej situácie človeka‘ poznačenej koncom veľkých rozprávání“⁴⁶ (181). Vnímanie pamäti z perspektívy esencionalizácie a samozrejmosti pripomínania vybraných dejinných udalostí poukazuje, ako naznačuje Ledoux, na nové rámce fungovania spoločnosti, v ktorých sa zmenil vzťah jedinca k minulosti. Pojem povinnosť pamäti, ako aj samotnú pamäť je preto potrebné skúmať v kontexte nových sociálnych paradigiem, za ktoré autor považuje

transmission sont jugées nécessaires pour tirer les leçons du passé (la Résistance ou la déportation pendant la Seconde Guerre mondiale, par exemple).“ Ricœur vníma povinnosť pamäti najmä v súvislosti so spravodlivosťou ako akt napravenia krivdy prostredníctvom spomienky, vyplývajúci z pocitu záväzku predovšetkým voči obetiam (2000a, 108).

- 45 Pod týmto pojmom treba rozumieť proces „proměny v kulturní dědictví“: „Prostřednictvím této operace se usiluje méně o zachování něčeho, aby to bylo předáno dále, jako o snahu učinit více přijatelnou přítomnost a o její ‚zachování‘ pro ni samou: především k jejímu vlastnímu použití“ (Hartog 2016, 41).
- 46 „Situier l'expression ‚devoir de mémoire‘ dans une contingence historique s'avère d'autant plus nécessaire que le mot d'ordre qu'il recouvre – ‚devoir de‘ – est présenté dans le même temps, soit depuis une vingtaine d'années, comme une évidence morale. [...] Cette évidence implique plus généralement de considérer la ‚mémoire‘ comme nouvelle vertu sociale de notre ‚condition postmoderne‘ marquée par la fin des grands récits.“

napríklad verejné rozprávanie o intímnych spomienkach, sprostredkovanie traumy prostredníctvom mediálneho odhalenia, požiadavky uznania individuálnych a kolektívnych identít a podobne (184).

Pamäť sa wpisuje aj do problematiky národnej identity, o ktorej historik a filozof Krzysztof Pomian hovorí, že jej „hlavnou oporou“ sa stalo „kultúrne dedičstvo“ po tom, ako predchádzajúce tendencie chápania identity, spiritualistická a národnostná, stratili po druhej svetovej vojne kredit a politickú legitimitu (2010, 55). Lenže identita, ktorú sprostredkúva kultúrne dedičstvo – Hartog ho považuje za „další velké slovo epochy“ (2016, 37)⁴⁷ –, „sa zdá krehkejšia ako v minulosti, a možno takou názaj je“⁴⁸ (2010, 55 – 56), konštatuje Pomian, ktorý už v roku 1980 napísal priekopnícky článok o kríze budúcnosti („La crise de l'avenir“). Obavy týkajúce sa pretrvovania národných hodnôt v budúcnosti vyplývajú podľa Pomiana predovšetkým z plurality a špecifickosti jednotlivých skupín tvoriach národ (2010, 56). Krehkosť národnej identity a neistota v súvislosti s transgeneračným prenosom, ako píše francúzsky sociológ a historik Marcel Gauchet, ktorého sprievodným znakom a dôsledkom je „subjekt nanajvýš zaujatý svojou ‚identitou‘ a hľadaním ‚uznania‘“⁴⁹ (2010, 73), odkazuje v duchu Hartogovho uvažovania na problematický vzťah k budúcnosti (2016, 35), čo sa premieta aj do súčasného naratívu o dejinách. V súvislosti s prezentizmom rezonuje aj všeobecné presvedčenie Ricœura, podľa ktorého je dôvodom krehkosti

47 „Cenit si kulturního dědictví se stalo jaksi evidentní záležitostí a požadavkem“ (Hartog 2016, 38).

48 „Aussi l'identité nationale qu'il véhicule apparaît-elle comme plus fragile que naguère, et peut être l'est elle en effet.“

49 „Un sujet préoccupé au plus haut point par son ‚identité‘ et en quête de ‚reconnaissance‘.“

identity problematicý vzťah k času, konfrontácia s cudzím, ktorý predstavuje hrozbu, a dedičstvo primárneho násilia (2000a, 98).

Kým moderný koncept histórie bol spätý s národným (seba)utváraním a budovaním identity, súčasné dejinné vnímanie nahrádza pamäť, ktorá sa javí „jakousi alternatívou historie, jež, jak se soudí, zklamala, odmíkla se, totiž historie vítězů, nikoli historie obětí, [...]“ (Hartog 2016, 35 – 36). V tomto kontexte nadobúda nový rozmer aj profesia historika. Ako poznamenáva Hartog, z pozície kváziboha v modernom režime historicity je historik vo svete ovládanom patrimonializáciou vytlačovaný na vedľajšiu koľaj, čo napokon potvrdzuje skutočnosť, že v prípade zaznamenávania svedectiev deportovaných väzňov z nacistických táborov sa „historikovo zprostredkování stává nejen neužitečným, ale dokonce škodlivým“ (55). Úloha historika nespočíva primárne v posudzovaní faktov, ale v tom, že sa ich „jednoducho snaží poznať a pochopiť“ (23), ako to vo svojej knihe napokon prezentoval aj Paul Veyne. Sébastien Ledoux konštatuje, že mnohé historické práce vznikajú práve v súvislosti s povinnosťou pamäti. Za účelom spomínania vznikli viaceré inštitúcie či mechanizmy, ako múzeá, pamätníky, komisie a podobne, v rámci ktorých sú historici dôležitými sociálnymi aktérmi v procese valorizácie pamäti (Ledoux 2012, 176). V súvislosti s holokaustom sa produkcia svedectiev, ktoré je potrebné zdokumentovať, zintenzívnila natoľko, že ich bádanie predstavuje v súčasnosti samostatnú oblasť.

Hartogovo konštatovanie, že „s koncom 20. století se zdá, že historie přešla od všemoci k bezmocnosti“ (2016, 21), ktorým má na mysli skutočnosť, že všetko je historické a význam histórie upadá, potvrdzuje v istom zmysle

znevažujúce nazeranie Paula Veyna na históriu v 70. rokoch 20. storočia. Svoje tvrdenie, že história nie je veda, Veyne presvedčivo podopiera viacerými argumentmi. Ak v čase vydania diela *Ako písať o dejinách* pôsobili autorove myšlienky revolučne, dnes nás prekvapia len výnimočne. Uvažovanie o vedeckosti histórie je prítomné aj u Le Goffa, ktorý ju za istých okolností pripúšťa: „Myslím si teda, že historie skutočne je viedou o minulosti, avšak pod podmíankou, že se tato minulost stane jejím předmětem na základě neustále zpochybňované rekonstrukce“ (2007, 119). Spochybňovanie, či už ako historikov zámer alebo jednoducho ako sprievodný znak prístupu k skutočnosti, o ktorom hovorí Le Goff, výstižne charakterizuje Veynovo vnímanie histórie („pochybnosť“ o tradičných predstavách o histórii) a nie náhodou figuruje toto slovo aj v názve prvej kapitoly Hartogovej knihy („Vzestup pochybností“), v ktorej autor upriamuje pohľad na súčasnú podobu histórie. Svedčí to o existencii krízy a o strate orientačných bodov, istoty a optimizmu vo vzťahu k histórii, ale aj k spoločnosti. Uvažovanie nad situáciou človeka v novom režime historicity, prezentizmu, a povaha historickej praxe spočívajúca v rekonštrukcii minulosti na základe dostupných stôp nastoľuje problematiku historickej pravdy.

Premenlivá povaha histórie, ktorej idea je podľa Veyna „nedosiahnuteľnou hranicou alebo skôr transcendentálnou ideou [...]“ (1998, 24), vyvoláva skepsu vo vzťahu k historickej disciplíne a prehľbuje ju aj skutočnosť, že historické stvárnenie udalostí je v mnohom podobné románovému písaniu. „História je anekdotická, zaujme rozprávaním ako román“ (13), píše Veyne, no hneď vzápätí dodáva: „ibaže tu ide o román pravdivý, čo ho zbavuje pútavosti“ (13). Veynovo chápanie histórie sa javí ako značne

redukcionistické.⁵⁰ Jediným kritériom a požiadavkou je pravda,⁵¹ pričom Veyne vychádza z toho, že historik na rozdiel od spisovateľa nemá k dispozícii vymoženosti fikcie a jeho písanie je obmedzené na dokumenty a svedectvá.

Takéto odlíšenie historického a fikčného naratívu sa ukazuje ako pomerne vratké, najmä ak uvažíme, že spisovateľ môže poľahky prekonať spomínané obmedzenie, pokiaľ sa bude verne držať faktov. V posledných rokoch sme na poli literatúry svedkami toho, že námetom mnohých románov sa stáva historická udalosť či postava, nevynímajúc skúsenosť deportácie alebo vyhladzovacích táborov počas druhej svetovej vojny, ktoré sprevádza snaha o ich verné zobrazenie. Súčasné umenie (nielen beletria, ale aj film a iné) návratom do minulosti „produkuje“ historické poznanie, ktoré pôsobí v spoločenskom podhubí, ale prináša aj riziko deformácie kolektívnej pamäti a oprávne ne vzbudzuje otázky o neredukovateľnosti historického a románového naratívu, ako to naznačuje historička Mona Ozouf (2011, 20).

V tejto súvislosti treba pripomenúť, že úvahy o odlíšení historického a fikčného prístupu k dejinám nie sú nové. Touto otázkou, ktorá sa vzťahuje predovšetkým na problematiku referencie výpovedí vo fikčnom svete a vzťahu fikcie a reálneho sveta, sa zaoberali mnohí literárni teoretici a myslitelia počnúc Aristotelom. Postmoderný obrat v 60. a 70. rokoch 20. storočia, ktorý spochybnil objektivitu písania o dejinách a jeho nárok na pravdu (H. White,

50 „Historické vysvetlenie sa samo od seba núka historikovi v narácii a nie je od tejto narácie nijako odlišné, tak ako sa nelíši od narácie románopisca“ (Veyne 1998, 59).

51 „No historik, ten nie je ani zberateľom, ani estétom – nezaujímam ho ani krása, ani zriedkavosť. Nezaujímam ho nič okrem pravdy“ (Veyne 1998, 14).

P. Veyne, R. Barthes a i.), zanechal stopy aj v súčasnej umeleckej a historickej spisbe, ktorá ukazuje staré obsahy v novom svetle. Priblíženie spôsobu, akým historická fikcia utvára historické vedomie, vyžaduje objasnenie mechanizmu fungovania fikcie a naznačenie jej východísk a cieľov, ktorými sa líši od historického naratívu.

Fikčný naratív a možnosti historického poznávania

Hranica medzi faktuálnym a fikčným, respektíve medzi historickým a románovým naratívom, sa zdá na prvý pohľad jasne vymedzená: cieľom prvého je opísať javy tak, ako sa skutočne odohrali s dôrazom na hľadanie pravdy a kritický prístup k prameňom. Náplňou druhého je prostredníctvom predstavivosti utvárať autonómne svety, ktoré sa vyznačujú nezávislosťou všetkých zložiek, vrátane postáv, výpovedí a jednotlivých dejových prvkov. Napokon, odkazuje na to aj slovo *fikcia* a jeho latinský pôvod („*fingerere, fingere*“ znamená vymýšľať, modelovať, predstavovať si). Práve imaginárny aspekt literatúry zdôrazňuje francúzsky literárny teoretik a naratológ Gérard Genette v eseji „Fikce a díkce“ (2007; „*Fiction et diction*“, [1991] 2004),⁵² v ktorej sa zamýšľa nad tým, čo konštituuje umelecké dielo a utvára jeho špecifickosť v porovnaní s inými typmi naratívov. Konštatuje, že „fikční literatura je taková literatura, ktorá se vyznačuje imaginárním charakterem svých témat“ (2007, 23) a odkazujúc na Aristotela navrhuje prekladať *mimézis* pojmom *fikcia* v zmysle zobrazenia imaginárnych príbehov (9). Dorrit Cohn charakterizuje fikciu v prvom rade ako „literární nereferenčný naratív“ (2009, 15), no súčasne upozorňuje na to, že takéto chápanie fikcie platí iba v špecifickom žánrovom význame.⁵³

52 Genette odlišuje fikciu od díkcie: kým *fikcia* sa vyznačuje imaginárnym charakterom a je naratívna alebo dramatická, *díciu* zosobňuje literatúra, ktorá má charakteristické formálne rysy a je lyrická.

53 V anglofónnom svete sa pojmom *fikcia* označuje beletria (*fiction*), ktorá je v protiklade k náučnej literatúre (*non-fiction*).

V súčasnom literárnovednom výskume sa pojem fikcia podľa tejto literárnej teoretičky často používa v iných významoch, ako nepravda, pojmová abstrakcia, literatúra alebo naratív vo všeobecnosti, čo vedie mnohokrát k nejasnostiam (15 – 23). Fikcia chápaná ako nereferenčný naratív znamená, že fikčné dielo nereferuje ku skutočnému svetu, ale samo si vytvára svet, ku ktorému referuje, t. j. fikčný svet.⁵⁴ Napriek istej svojvoľnosti narábania s pojmom fikcia sa Ricœur zmieňuje o jeho dvoch významoch, ktoré sú uplatnené aj v tejto publikácii: fikcia je jednak naratívnu konfiguráciou bez ohľadu na pravdivostnú hodnotu textu (fikcia ako spôsob narácie), jednak je protikladom historického naratívu (fikcia ako výmysel) (2000b, 104 – 105). Vo svojom uvažovaní o mimézis však Ricœur striktne vyhradzuje pojem fikcia „literárnym výtvorom, v ktorých nie je snaha historického rozprávania o pravdivosť“, t. j. ktoré sú v protiklade k historickému naratívu (1997, 13).

Fikčný naratív tvoria tvrdenia, ktoré majú zmysel, ale nič neoznačujú, t. j. nemajú denotát, ako konštatoval koncom 19. storočia nemecký logik a filozof Gottlob Frege⁵⁵ (Montalbetti 2001, 55). O fikčných tvrdeniach preto nemožno povedať, že odkazujú na reálny svet a fungujú mimo textu. Príkladom je výrok z románu Sylvie Germain *Magnus* (2005), ktorý je príbehom postavy s problematickou pamäťou spojenou s udalosťami druhej svetovej

54 „Adjektivum *nereferenční* v definičním spojení ‚nereferenční naratív‘ je třeba upřesnit poněkud podrobněji. Znamená v první řadě to, že samo fikční dílo vytváří svět, k němuž referuje, samotným tímto referováním“ (Cohnová 2009, 27 – 28).

55 V diele *O zmysle a denotáte* (1992; *Über Sinn und Bedeutung*, [1892] 1962) rozlišuje Frege medzi *Sinn*, zmyslom, a *Bedeutung*, významom slov (*Bedeutung* sa častejšie prekladá ako denotát). Pozri Frege, Gottlob. 1962. „Über Sinn und Bedeutung.“ In *Funktion, Begriff, Bedeutung. Fünf logische Studien*, ed. G. Patzig. Göttingen.

voiny: „Magnus žije v Londýne rovnakým životom ako v San Franciscu po Mayinej smrti [...]“.⁵⁶ Samotná veta je zrozumiteľná, ale keďže hlavná postava príbehu (Magnus) v skutočnosti neexistuje, výpoveď nemá schopnosť denotácie. Fikčné tvrdenia sa podľa Christine Montalbetti nevzťahujú na žiadny predmet v reálnom svete, preto vylučujú možnosť omylu (fikčný text odkazuje sám na seba, takže nemožno rozhodnúť o pravdivosti alebo nepravdivosti fikčných tvrdení), klamstva (fikčný text nepredstiera, že jeho obsah je pravdivý, jeho cieľom nie je klamať čitateľa) či hypotézy (fikčné výroky nemožno overiť z dôvodu chýbajúceho vonkajšieho referenta, a tým nemožno formulovať ani domnienky) (2001, 15 – 19). Z tohto dôvodu nie je relevantné, či Magnus naozaj žil v Londýne rovnakým životom ako v San Franciscu – na rozdiel od výpovede faktúálneho naratívu, v ktorej by Magnus odkazoval na skutočnú osobu –, ale to, či čitateľ fikčného diela na moment uverí tomu, čo mu autor predostiera.

Faktuálny, respektíve historický naratív naopak predpokladá existenciu vonkajšej, mimotextovej skutočnosti umožňujúcej overenie prezentovaných javov z dôvodu rešpektovania požiadavky pravdy. Úprimnosť historika vo vzťahu k čitateľovi stojí v protiklade k tomu, čo Jean-Marie Schaeffer nazýva v diele *Prečo fikcia?* (*Pourquoi la fiction?*, 1999) hravé a zdieľané predstieranie (*feintise ludique et partagée*).⁵⁷ Pojem pôvodne zaviedol americký

56 „Magnus mène à Londres le même mode d’existence qu’il avait à San Francisco après la mort de May [...]“ (Germain 2005, 153).

57 J.-M. Schaeffer definuje pojem nasledovne: „Úlohou hravého predstierania je vytvoriť imaginárny priestor a priviesť recipienta k tomu, aby sa doň ponoril, nie presvedčiť ho, že tento imaginárny priestor je skutočný“ („La fonction de la feintise ludique est de créer un univers imaginaire et d’amener le récepteur à s’immerger

filozof John Searle, ktorý ním v štúdiu „Logický status fikčného diskurzu“ („Logical Status of Fictional Discourse“, 1975) poukázal na to, že predstieranie plní vo fikcii inú funkciu ako v bežnom živote, totiž tú, že úmyslom fikcie nie je klamať.⁵⁸ Predstieranie, respektíve „hra na ako“ odlišuje fikciu od vážne mieneného predstierania (podvádzania) a umožňuje dobrovoľnú a vedomú účasť recipienta (čitateľa) na zdaní skutočnosti. Argument zdieľaného predstierania vylučuje možnosť fikcie ako klamstva, pretože sa opiera o zhodné rozpoznanie povahy fikcie všetkými čitateľmi (alebo prinajmenšom ich väčšinou), a to na základe implicitnej autorsko-čitateľskej dohody.⁵⁹ Atribút hravý, ktorým J.-M. Schaeffer charakterizoval predstieranie, kladie dôraz na aspekt hravosti vo fikcii. Takto chápaná fikcia je analogická s detskou hrou, t. j. s hypotetickou situáciou, o ktorej jej účastníci vedia, že nie je skutočná. Pripodobneniu fikčných svetov k „hre na ako“ v súlade s teóriou Kendalla Waltona je naklonený aj Thomas Pavel, podľa ktorého čitateľa považujú fikčný svet počas trvania hry za pravdivý.⁶⁰ Podobne uvažuje aj Ricœur, keď tvrdí,

dans cet univers, elle n'est pas de l'induire à croire que cet univers imaginaire est l'univers réel“ (1999, 156).

- 58 J. Searle definuje fikčnú výpoveď ako predstierané tvrdenie bez úmyslu klamať (2007, 64 – 65).
- 59 J.-M. Schaeffer používa pojem „autorsko-čitateľská dohoda o hravom zdieľanom predstieraní“ (le contrat de feintise ludique partagée) (1999, 192).
- 60 T. Pavel používa na označenie fikčných svetov pojem „význačné štruktúry“ (salient structures), ktoré pozostávajú z primárneho a sekundárneho univerza. Prvé univerzum vychádza z aktuálneho sveta (napríklad deti hrajúce sa v blate alebo čitateľ, ktorý si uvedomuje, že to, čo číta, v skutočnosti neexistuje), zatiaľ čo druhé univerzum z aktuálneho sveta odvodené nie je (deti hrajúce sa na kuchárov alebo čitateľ, ktorý sa nechá uniesť emóciami). Skutočnosť, respektíve aktuálne existujúci svet ako prvé univerzum

že „[m]istr slov nevytváří nějaké věci, nýbrž jen kvazi-věci, vynalézá ono ‚jako by‘. V tomto smyslu je aristotelovský výraz *mimésis* emblémem onoho posunu, který [...] zakládá literárnost literárního díla“ (2000b, 78).

Rozpoznať určitý naratív ako fikčný, a tým ho odlíšiť od faktuálneho naratívu, môže byť zložité, lebo v princípe neexistujú žiadne formálne znaky, ktoré by umožnili vymedziť určitý naratív ako fikčný alebo faktuálny, čo zdôrazňuje napríklad John Searle, keď hovorí, že „[n]eexistuje žiadna vlastnosť nejakého textu, ať už syntaktická či sémantická, ktorá by jej identifikovala jako fikční dílo“ (2007, 64). K podobným, i keď nie natoľko radikálnym záverom prichádza aj Genette v štúdií „Vyprávění fikční a vyprávění faktuální“⁶¹ zameranej na identifikáciu charakteristických rysov fikcie, o ktorú sa pokúsila aj Dorrit Cohn.⁶² Konštatuje, že „žádný z nástrojů – distinktivních příznaků – neobstojí, zkusíme-li jeho ostrost v hraničních pásmech. Tam, kde fikční a faktuální vyprávění do sebe navzájem pronikají a užívají technik, způsobů a strategií toho druhého“ (2009, 228 – 229). Absenciu formálnych diferenciačných znakov fikčných výpovedí čiastočne kompenzujú podľa Montalbetti paratextové prostriedky, ako je napríklad uvedenie žánru na obálke knihy („román“),

(báza) je obklopená súhvezdím alternatívnych svetov. Hranicami fikcie je na jednej strane mýtus, na druhej skutočnosť (2002, 68 – 104).

- 61 Genette sa snažil definovať charakteristické rysy fikčného naratívu na základe komparácie s faktuálnym (historickým) naratívom, a to prostredníctvom kategórie poriadku, trvania, frekvencie, spôsobu a hlasu. Hoci uvádza, že určité postupy na úrovni posledných dvoch kategórií sú typicky fikčné, nakoniec pripúšťa, že nič nebráni tomu, aby sa vyskytli aj vo faktuálnom naratíve.
- 62 Cohn považuje za ukazovatele fikčnosti naratívnu situáciu (hlas, spôsob), prítomnosť dvoch naratívnych úrovní (príbeh, diskurz) a odlíšenie rozprávača od autora (Cohnová 2009, 138 – 163).

publikovanie diela v edícii vydavateľstva zameranej výlučne na beletriu alebo vyjadrenia autora, respektíve autorky naznačujúce či potvrdzujúce imaginárny charakter diela (2001, 231). Fikčné tvrdenia teda podliehajú rovnakým sémantickým pravidlám ako vážne mienené tvrdenia, no zásadne sa od seba líšia autorským zámerom. Podľa Genetta rozhoduje „oficiálny status textu a jeho horizont čtení“ (2007, 38). Fikčný text nepredstiera, že to, čo hovorí, je pravda, ale naopak predstiera, že hovorí to, čo v skutočnosti nehovorí.

Uvažovanie o fikcii v zmysle predstierania nás logicky privádza k pravdivostnej hodnote fikčných tvrdení. Už v *Poetike* považoval Aristoteles pravdepodobnosť (to, čo je blízke pravde, skutočnosti) za základný prvok fikcie podieľajúci sa na mimézis, teda na napodobňovaní a zobrazovaní skutočnosti. Poézia (v širšom zmysle slova tvorba) podľa neho nezobrazuje veci primárne ako nemožné alebo nepravdepodobné, ale ako možné. Básnik sa preto od historika líši tým, že neopisuje to, čo sa stalo (t. j. pravdu), ale to, čo by sa mohlo stať (t. j. pravdepodobnosť).⁶³ Fikčné dielo napriek svojej a priori nereferenčnej podstate nevyučuje pravdivosť toho, o čom hovorí. Keďže východiskom každého textu je osobná skúsenosť autora alebo autorky,

63 „Z povedaného vyplýva, že nie je úlohou básnika rozprávať o tom, čo sa stalo, ale o tom, čo by sa mohlo stať, a to podľa pravdepodobnosti alebo nevyhnutnosti. Lebo historik a básnik sa líšia od seba nie tým, že hovoria vo verši alebo v próze [...], ale sa líšia tým, že jeden rozpráva, čo sa stalo, a druhý, čo by sa mohlo stať. [...] Z toho je teda jasné, že skôr treba, aby básnik bol skladateľom dejov ako veršov, pretože básnikom je preto, že napodobňuje, a napodobňuje predsa činy. A aj keď sa mu občas prihodí, že zbásni skutočnú udalosť, predsa je básnikom, lebo nič neprekáža, aby sa niektoré zo skutočných udalostí nemohli stať pravdepodobne a možno, a práve preto je ich básnikom“ (Aristoteles 2009, 24 – 25).

ktorí siahajú po skutočnosti v snahe upútať čitateľstvo, odkazy na skutočnosť nie sú ojedinelé, dokonca sú niekedy zámerne včlenené do textu s cieľom vyvolať efekt reálneho (l'effet de réel).⁶⁴ Napokon svet, ako ho pozná a románo-vo stvárňuje autor, je svetom čitateľa, čo im obom zaručuje vzájomné porozumenie. Ricœur to nazýva pojmom predporozumenie (préfiguration), respektíve *mimésis I*⁶⁵ (2000b, 104). Fikčný naratív nie je vo všeobecnosti nikdy čisto imaginárny, rovnako ako nie je výlučne referenčný ani faktúálny naratív. Aj v spomínanom výroku z románu Sylvie Germain („Magnus žije v Londýne rovnakým životom ako v San Franciscu po Mayinej smrti [...]“) sa fikčné prvky prelínajú s referenčnými, aj keď ide o fikčné dielo. Je zrejmé, že medzi fikčnými prvkami (Magnus, Mayina smrť) s nulovou referenciou mimo textu a pôvodne referenčnými prvkami označujúcimi reálne existujúce miesta (Londýn, San Francisco) funguje prirodzená dialektika, ktorá čitateľa nijako neruší.

Skúmať to, čo sa deje so svetom, ktorý je síce vymyslený, ale modelovaný podľa skutočnosti, či presnejšie to, aký je status fikčnej výpovede odkazujúcej na objektívnu mimotextovú skutočnosť, nie je prekvapujúce ani neúčel-né. O to viac, že fikčné stvárnenie určitého spoločenského

64 Pojem zaviedol francúzsky semiotik Roland Barthes. Označuje ním súbor deskriptívnych prvkov, ktorých jedinou funkciou v texte je odkazovať na reálnu (2006, 78 – 81).

65 Ricœur v tejto súvislosti uvádza: „Vidíme tedy, jak bohatý je smysl *mimésis I*: napodobovat či předvádět jednání znamená především mít určité předporozumění pro to, jak se to má s lidským jednáním: s jeho sémantikou, symbolikou i časovostí. Z tohoto předporozumění, které je společné básníkovi i jeho čtenáři, pak vychází konstrukce zápletky a spolu s ní textová a literární mize“ (2000b, 104).

javu má nepochybné vplyv na encyklopédiu čitateľa⁶⁶ (Eco 2010, 139 – 143). Zdanlivo jednoduchá otázka, ako správne interpretovať zmiešané tvrdenia, viedla viacerých popredných teoretikov k zhode na tom, že referenčný prvok prestáva vstupom do fikčného priestoru označovať skutočnosť, a preto dochádza, povedané slovami Käte Hamburger, k procesu fikcionalizácie (Cohnová 2009, 29), no spornou ostáva možnosť obmedzenej referenčnej schopnosti fikcie za istých okolností.

Genette sa domnieva, že „[...] fikčný diskurz“ je v skutočnosti *mozaikou* alebo viac-menej homogenizovaným amalgámom rôznorodých prvkov, ktoré sú z veľkej časti prevzaté zo skutočnosti⁶⁷ (2004, 34). Prvky reality, ktoré považuje za výpožičky, sú podľa neho vo fikčnom diele definitívne odrezané od mimotextového sveta. Kvázidenotované predmety majú funkciu „pseudo-reference, neboli označení bez označeného“ (2007, 28 – 29), čo svedčí o autonómnom a sebaoznačujúcom statuse fikčného textu, teda o jeho neprechodnosti (intransitivite). Genette preto konštatuje, že fikčný text „nevede k žiadnej mimotextovej skutočnosti“ (29) a „celok je fiktívnejší než ktorákoľvek jeho časť“⁶⁸ (1991, 60). V tomto zmysle sa citované tvrdenie z románu *Magnus* len zdanlivo vzťahuje na vonkajšiu realitu. Ak vychádzame z toho, čo tvrdí Genette, toponymá vo fikčnom texte známe čitateľovi z počutia alebo na

66 Umberto Eco hovorí o „encyklopedickej kompetencii“, na ktorú odkazuje naratívny text. Každý čitateľ disponuje určitou „encyklopédiou“, respektíve sieťou či súborom foriem, pravidiel a scenárov, ktoré mu umožňujú porozumenie textu.

67 „[...] le ‚discours de fiction‘ est en fait un patchwork, ou un amalgame plus ou moins homogénéisé d’éléments hétéroclites empruntés pour la plupart à la réalité.“

68 „[...] le tout y est plus fictif que chacune de ses parties.“

základe osobnej skúsenosti, strácajú schopnosť označovať to, čo tvrdia, že označujú.

Niektorí teoretici a filozofi jazyka na rozdiel od Genetta pripúšťajú referenčnú funkciu fikcie, napríklad Searle, a to buď v podobe zmienok mien skutočných osôb, miest či udalostí, alebo maxím, t. j. správ vyjadrujúcich isté videnie sveta⁶⁹ (2007, 68), ktoré možno považovať za referenčné ostrovčeky (*îlots référentiels*) (Montalbetti 2001, 238). V podobnom duchu uvažuje aj Lubomír Doležel, ktorý používa pojem zobrazujúce odbočky (Z-odbočky): „Zobrazující odbočky jsou včleněny do fikčního textu, ale vyjadřují mínění (názory) o světě aktuálním. V tomto ohledu se zřetelně liší od fikčních komentářů, které se vztahují k entitám fikčního světa“ (2003, 40). Za typický príklad Z-odbočiek Doležel považuje aforizmy či dokonca úvahy, alebo eseje. Na rozdiel od Genetta si myslí, že tieto výroky referujú aj mimo textu a podliehajú pravdivostným podmienkam Z-textov, preto sa čitateľ môže pýtať na ich pravdivosť v aktuálnom svete (40). Fikčným textom pripisuje pravdivosť aj Pavel, ktorý je podobne ako Doležel považovaný za predstaviteľa teórie fikčných svetov, ale upozorňuje na to, že je potrebné vnímať pravdivosťnú

69 „Tím, že předstíraně referuje k lidem a líčí, co se jim přihodilo, autor vytváří fikční postavy a události. V případě realistické či naturalistické fikce referuje ke skutečným místům a událostem a mísí reference s fikčními referencemi, čímž nám umožňuje vnímat fikční příběh jako rozšíření našich dosavadních vědomostí. [...] Autor fikční prózy někdy do svého příběhu vkládá výroky, které nejsou fikční a netvoří ani součást příběhu. Jako příklad si vezměme slavnou ukázkou z prózy. Tolstoj začíná svůj román *Anna Kareninová* (Anna Karenina, 1873 – 1877) větou: ‚Všechny šťastné rodiny jsou si podobné, každá nešťastná rodina je nešťastná po svém.‘ Mám za to, že nejde o fikční, ale o vážně míněnou výpověď. Jde o skutečné tvrzení, které je sice součástí románu, ale nikoli fikčního příběhu.“

hodnotu väčších úsekov textu, pretože „celková pravda není jednoduše odvoditelná z lokálních pravdivostních hodnot vět přítomných v textu“ (2012, 37). Argumentuje tým, že aj faktuálne texty môžu obsahovať faktické nepresnosti, ale vo všeobecnosti ich považujeme za pravdivé.

Môžeme sa prikloniť k názoru, že vzťah k skutočnosti sa vo fikcii premieta do akýchsi všeobecných právd a situácií platných aj v reálnom svete. Nasledujúci úryvok z románu *Magnus* je výpoveďou o fikčnom svete, ktorý by mohol byť považovaný za referenčný text: „Európa nemá monopol na tragédie a násilie; v hojnom počte sa vyskytujú v Spojených štátoch, rozšírené sú po celom svete. Prezident Kennedy bol zavraždený, vojna vo Vietname viazne, v černošských štvrtiach väčšina veľkých miest krajiny vypukli nepokoje, Martin Luther King padol po guľke fanatika [...]“⁷⁰ (Germain 2005, 125).

Sylvie Germain v úryvku odkazuje na mená skutočných osôb a na historicky podložené a v zásade overiteľné skutočnosti. Fikčný (nereferenčný) naratív má v tomto prípade charakter vážne mieneného tvrdenia, a keďže neexistujú žiadne formálne znaky, ktoré by čitateľovi umožnili identifikovať daný úryvok ako fikčný, bez poznania kontextu a autorského zámeru by sme ho mohli považovať za faktuálny (referenčný) naratív.

Fikčný naratív však nemôže nahradiť historický, pretože referovanie fikcie mimo textu je podľa Genetta neprípustné a podľa Searla a Doležela obmedzené. Rozdiel medzi históriou a fikciou v otázke vzťahu

70 „L'Europe n'a pas le monopole des drames et de la violence, il en survient à foison aux États-Unis, il s'en propage à profusion partout dans le monde. Le président Kennedy est assassiné, la guerre s'enlise au Vietnam, des émeutes éclatent dans les quartiers noirs de la plupart des grandes villes du pays, Martin Luther King tombe à son tour sous les balles d'un fanatique [...]“

k aktuálnemu svetu a účel jednotlivých naratívov výstižne charakterizuje Doležel nasledovne: „Zatímco fikční *poiesis* konstruuje možný svět, který neexistoval před aktem psaní, historická *noesis* užívá psaní k tomu, aby konstruovala možné světy – modely minulosti, která existovala před aktem psaní“ (2008, 50). V tejto súvislosti je relevantné tvrdenie Dorrit Cohn, že referenčný naratív (a teda aj historický naratív) je overiteľný (môžeme posúdiť jeho pravdivostnú hodnotu) a neúplný (môžeme ho dodatočne doplniť), zatiaľ čo nereferenčný naratív je neoveriteľný a úplný (2009, 30). Napriek prítomnosti referenčných prvkov je román *Magnus* fikciou, v ktorej „[...] vypravěč i jeho hrdinové jsou fiktivní“, ako hovorí o fikčnom naratíve Paul Ricœur, preto „všechny odkazy k reálným historickým událostem jsou zbaveny své funkce reprezentovat historickou minulost a mají stejně ireálný statut jako ostatní události“, a teda „historické události nejsou denotovány, nýbrž pouze zmíněny“ (2007, 183). Toto tvrdenie, podobne ako predchádzajúce, hovorí o tom, že fikcia vo všeobecnosti neodkazuje na skutočnosť. No práve aspekt fikčnosti naznačuje obrovský potenciál beletrie, o ktorom sa presvedčíme v súvislosti s literárnym stvárnením dejinnej skutočnosti, spočívajúci v autorských možnostiach spracovať ľubovoľné aspekty aktuálneho sveta bez rešpektovania pravdy. Fikcia je zväčša pravdepodobná, no môže byť aj pravdivá v zmysle toho, čo bolo uvedené vyššie, ba dokonca môže úplne odporovať skutočnosti. Horeuvedený úryvok z románu *Magnus* môže čitateľ, ktorý má v konečnom dôsledku posledné slovo, prijať ako zodpovedajúci skutočnosti, najmä ak má vedomosť, že opisované udalosti sa naozaj udiali.

Fikčný naratív sa vyznačuje slobodou v narábaní so skutočnosťou, čo implikuje pojem „nereferenčnosť

fikcie“, o ktorej hovorí Dorrit Cohn: „[...] mluvíme-li o nereferenčnosti fikce, nemyslíme tím, že fikce *nemůže* referovat ke skutečnému světu mimo text, nýbrž že k němu referovat *nemusí*“ (Cohnová 2009, 29). Zatiaľ čo faktualný naratív je (re)konštrukciou reálneho sveta a vo svojej podstate sa od neho nemôže odchýliť, fikčný naratív môže byť konštruktom na základe reálneho sveta, ale ako jedna z jeho verzií. Germain predstavuje verziu istej historickej skutočnosti, ktorá podlieha v prvom rade leitmotívu románu *Magnus*. Takto chápaná fikcia by na rozdiel od historického naratívu nemala viesť k duplikácii reálneho sveta, ale skôr k načrtnutiu jeho možného obrazu spomedzi iných alternatív.

Presvedčenie, že fikcia dokáže vypovedať čosi o skutočnosti v tom zmysle, že formuje naše poznanie sveta, nachádzame napríklad u J.-M. Schaeffera. Filozof jazyka spája fikciu predovšetkým s kognitívnymi schopnosťami čítajúcich. Pri čítaní môžeme podľa jeho názoru zažívať náročnejšie situácie, ako sú tie, ktoré prežívame v každodennom živote. Ich fiktívne prežívanie nám môže poskytnúť nástroje, ako rozpoznať obrysy takejto situácie v reálnom živote a rýchlo ju ukončiť, pretože sme si predstavili jej dôsledky⁷¹ (Prstojevic, n. d., s. p.).

Literárne príbehy nám ponúkajú vzorce myslenia a konania, rozširujú naše obzory a nabádajú k reflexii. Vincent Jouve konštatuje v súlade so Schaefferovým názorom, že vo fikcii sme „konfrontovaní s (udalostnými, emocionálnymi, tematickými) konfiguráciami, ktoré

71 „On peut vivre parfois des réalités plus difficiles que celles qu'on vit dans la vie de tous les jours. En les vivant fictionnellement, on peut se donner les moyens de reconnaître dans la réalité les amorces d'une telle situation et d'y couper court parce que, justement, on s'est imaginé ces conséquences.“

nepoznáme (v skutočnom svete sme ich nemohli zažiť prakticky ani morálne) a dokonca sme si ich ani nepredstavovali“⁷² (2019, 128). Fikcia môže byť poučná v otázke spoločenských mravov, ľudskej povahy a napokon aj histórie. Keď čítame román *Magnus*, môžeme fikčne zakúsiť určité okamihy vojnového obdobia, prípadne ich konfrontovať s vlastným poznaním. Tým, že nás literatúra, podobne ako iné formy umeleckého vyjadrenia, informuje o skutočnostiach, ktoré sme nezažili alebo prv, ako sme ich vôbec mohli zažiť, prispieva k formovaniu nášho pohľadu na svet a v tomto zmysle sa fikcia javí ako potenciálna nositeľka pravdy.⁷³

Pôsobenie účinkov fikcie⁷⁴ sa nezaobíde bez spolupráce čitateľa a bez jeho schopnosti plynulo preniknúť do príbehu. Keďže autorský zámer fikčného naratívu je založený

72 „L'intérêt des fictions est ainsi de nous confronter à des configurations (événementielles, émotionnelles, thématiques) que nous ne connaissions pas (dans le monde réel, nous ne pourrions les vivre pratiquement ou moralement), voire que nous n'imaginions pas.“

73 Jouve vyzdvihuje pôvodný význam slova „finger“ (vymýšľať, utvárať) vo vzťahu k aktuálnemu svetu: „Ak fikčné rozprávania stvára, podobne ako každé umelecké dielo, naše videnie vecí, nie je to (len) preto, že nám poskytuje informácie, ale pretože utvára – teda znovu vytvára a pretvára – naše chápanie skutočnosti“ („Si le récit de fiction, comme toute œuvre d'art, informe notre vision des choses, ce n'est donc pas (seulement) parce qu'il nous fournit des informations, mais parce qu'il forme – c'est-à-dire reforme ou transforme – notre appréhension de la réalité“) (2019, 136 – 137).

74 Jouve vyzdvihuje tri základné účinky fikcie („les vertus de fiction“) – kompenzačný rozmer (fikcia uspokojuje naše túžby, ktoré ostávajú v skutočnom živote z rôznych dôvodov nenaplnené), didaktickú funkciu (fikcia umožňuje prebádať a zakúsiť rozmanité situácie) a aktívnu myseľ (fikcia vyžaduje interpretáciu čitateľa, čím prispieva k zušľachteniu jeho kognitívnych schopností) (2019, 111 – 150).

na hravom a zdieľanom predstieraní skutočnosti, horizont očakávania je iný ako v prípade faktuálneho naratívu. Do procesu fikcionalizácie vonkajšieho sveta vstupuje dôvera čitateľa a závisí od jeho skúsenosti a vyspelosti, ako aj od schopnosti spisovateľa vytvoriť zdieľanú realitu, či a do akej miery sa pri čítaní ponorí do príbehu. Napriek vedomiu o hravom charaktere fikčného diela sa u čitateľa predpokladá projekcia do konkrétného časopriestoru, ktorá je možná vďaka pôsobeniu návnad (leurres), respektíve funkčných prvkov fikcie (Montalbetti 2001, 232). Schaeffer nazýva tento prechod recipienta zo skutočnosti do fikčného sveta fikčné ponorenie (immersion fictionnelle).⁷⁵ Okamih prelínania referenčnej (skutočnosť) a nereferečnej roviny (predstavivosť) charakterizovaný tým, čo britský básnik Samuel Taylor Coleridge pomenoval ako dobrovoľné pozastavenie nedôvery (willing suspension of disbelief), trvá obmedzene počas čítania za predpokladu, že ho spisovateľ či spisovateľka vie urobiť hodnoverným.⁷⁶ Čitateľ na vymedzený čas súhlasí s dočasným splynutím dvoch rôznych prístupov, viery a predstavivosti, výsledkom čoho je predstava o pravdivosti čítaného. Chvíľkové

75 V súvislosti s pojmom ponorenie Schaeffer poukázal na potrebu rozlišovať medzi jeho užším významom (ponorenie ako spôsob recepcie fikčných textov) a širším významom (ponorenie ako pohrúženie sa do akejkoľvek reality) (Bouju 2015, s. p.). Fikčné ponorenie, ktoré je typom mimetického ponorenia, definuje súčasne ako: 1. stav imaginárnej aktivity, keď sú vzťahy medzi intramurálnym vnímaním a imaginatívnou činnosťou obrátené, 2. zdvojenie svetov (je to koexistencia skutočného a imaginárneho sveta), 3. homeostatickú, t. j. samoregulovanú aktivitu (ponorenie si vytvára prostriedky na udržanie imaginárnej aktivity), 4. stav afektívneho vkladu (románové postavy rezonujú s našim skutočným citovým prežívaním) (1999, 179 – 198).

76 Jouve hovorí v tejto súvislosti napríklad o potrebe minimálnej ilúzie a o rešpektovaní žánrových pravidiel (2019, 27 – 29).

spojenie dvoch vo svojej podstate nezlučiteľných svetov je nevyhnutnou podmienkou toho, aby sme sa dokázali mentálne premietnuť do opisovanej situácie. Pavel hovorí o plasticite našich vzťahov k fikcii, ktorá nám umožňuje emočne sa vložiť aj do tých najnepravdepodobnejších fikčných situácií (2012, 120). Fikčné ponorenie vedie k aktivácii rovnakých schopností, aké používame v každodennom živote, „a preto sa fikčné predstavy nelíšia od reprezentácií skutočného života“⁷⁷ (Jouve 2019, 68). Súčasťou fikčného pôsobenia sú nevyhnutne aj emócie, ktoré sú skutočné, avšak, ako upozorňuje Jouve, nevyvoláva ich presvedčenie, že to, čo čítame, je pravdivé, ale naše individuálne citové nastavenie spojené s daným typom udalostí v skutočnom svete.⁷⁸ Vysvetľuje to rozmanitosť emócií osôb čítajúcich ten istý príbeh. Okrem tých, čo zdieľajú všetci (univerzálne emócie) alebo istá časť čitateľstva (kolektívne emócie), sú značne individuálne (72 – 75).

Fikčné elaboráty, ktoré čitateľ uchopuje rovnakým spôsobom ako referenčnú realitu, však svedčia o úskaliach fikcie. Mohol by sa dostať do pasce ilúzií a podľahnúť úplnej kontaminácii vnímania reality fikciou. Notoricky známym príkladom je prípad Flaubertovej pani Bovaryovej alebo Cervantesovho Dona Quijota, ktorých neadekvátna interpretácia románových príbehov viedla k pomýleným predstavám o svete a je v tomto smere varovaním. Musí preto existovať kontrolný mechanizmus vierohodnosti usmerňujúci recepciu čítaného. Riziko zámeny fikčného sveta so skutočnosťou, na ktorú upozornil už Platón, keď

77 „Les illusions fictionnelles ne se distinguent donc pas des représentations de la vie réelle.“

78 „Emócie teda nevyvoláva príbeh, ale naša pamäť“ („Ce n'est donc pas le récit qui produit l'émotion, mais notre mémoire“) (Jouve 2019, 70).

chcel vylúčiť básnikov z ideálneho štátu pre ich klamlivé obrazy sveta (2009, 401 – 403), si podľa Schaeffera vyžaduje zavedenie brzdy blokujúcej referenčnú ilúziu podnietenú dobrovoľným pozastavením nedôvery, teda nástroj zabráňujúci stotožňovaniu „mylných predstáv“ so skutočnosťou.⁷⁹ Ten umožňuje čítajúcim postrehnúť nástrahy fikcie a napriek rovnakej povahe emócií, ktoré pociťujú pri čítaní a v skutočnom svete (napríklad rozhorčenie nad krivdou alebo úprimný súcit s utrpením románovej postavy), zamedziť tomu, aby reagovali tak, ako keby išlo o reálnu situáciu.

Hoci vieme, že fikčné reprezentácie sú len predstieraním, účinok fikcie trvá dlho aj po zatvorení knihy a má pokračovanie v realite. Isteže, predstava, že by sme svoj život absolútne podriadili romantickým ilúziám o živote ako pani Bovaryová alebo bojovali s veternými mlynmi ako Cervantesov hrdina, sa zdá prehnaná, ak nie komická, a pravdepodobne by sme ju pripísali výlučne fikčnému svetu, v ktorom sú podobné situácie bežné. Spomínané romány jednako upriamujú pozornosť na schopnosť fikcie „nachytať“ naivných čitateľov a ovplyvňovať ľudské správanie a konanie (Flaubert bol svedkom toho, aký účinok môžu mať vyhrotené podoby romantizmu, čo bolo napokon aj námetom románu *Pani Bovaryová*). Mimetická aktivita je na jednej strane napodobňovaním v platónskom

79 „Situácia fikčného ponorenia sa vyznačuje spoločnou existenciou mimetických návnad súvisiacich s predpozornosťou a ich súbežnou neutralizáciou prostredníctvom blokovania ich účinkov na úrovni vedomej pozornosti“ („La situation d'immersion fictionnelle se caractérise donc par l'existence conjointe de leurs mimétiques préattentionnels et une neutralisation concomitante de ces leurres par un blocage de leurs effets au niveau de l'attention consciente“) (Schaeffer 1999, 189).

zmysle pojmu *mimézis*, na druhej strane smeruje aj k aktívnemu modelovaniu skutočnosti v aristotelovskom zmysle.⁸⁰ Fikcia sa realitou nielen inšpiruje, ale spätne na ňu pôsobí prostredníctvom čitateľstva. Umožňuje to vzťah analógie, no nie medzi fikčným svetom a skutočnosťou, ale medzi fikciou a „našími spôsobmi reprezentácie skutočnosti“, ako zdôrazňuje Schaeffer (n. d., s. p.).⁸¹ Namiesto hľadania zhody s reprezentáciami skutočnosti vo faktuálnom naratívne fikcia znázorňuje „bytie v možnom svete“⁸² (s. p.), teda nie svet taký, aký je, ale aký by mohol byť. Podľa Schaeffera reprezentačné modelizácie (mentálne simulácie)

môžu viacerými spôsobmi zasahovať do našich budúcich interakcií s realitou, pretože nám poskytujú slučky endogénneho mentálneho spracovania, ktoré môžeme ľubovoľne reaktivovať vždy, keď sa stretneme s relevantnou

80 Platón uvažuje o *mimézis* v diele *Štát* ako o napodobňovaní čínov, pričom mimetickú hru stotožňuje s klamstvom. (Básnické) umenie podľa neho nemôže byť zdrojom poznania pravdy (2009, 89 – 125, 383 – 403). Aristoteles hovorí o *mimézis* v diele *Poetika* jednak ako o napodobňovaní, ktoré je podľa neho prirodzeným nástrojom poznávania človeka, jednak ako o reprezentácii, t. j. o spôsobe zobrazenia (2009, 15). Na Aristotelove úvahy o *mimézis* nadviazali v 20. storočí viacerí literárni teoretici a filozofi, napríklad P. Ricœur či J.-M. Schaeffer.

81 „[...] dans la plupart de ses formes, la fiction n'imité pas la réalité, mais nos modes de représentation de la réalité.“ J.-M. Schaeffer chápe fikciu ako vedomý imaginárny proces, ako vytváranie mentálnych reprezentácií.

82 „La fiction n'est pas tant une image du monde réel qu'une exemplification virtuelle d'un être-dans-le-monde possible: ses limites ne sont pas celles, thématiques, des mondes représentables, mais celles, constitutives, de la représentabilité des mondes (quels qu'ils soient).“

analogickou oblasťou, či už ide o čisto mentálnu situáciu alebo o reálnu interakciu s okolitým svetom. Fikcia nám preto umožňuje lepšie zvládnuť realitu paradoxne práve tým, že otvára priestor možností⁸³ (s. p.).

Schopnosť fikcie ovplyvňovať mentálne nastavenie čitateľa prostredníctvom analogických projekcií v reálnom svete a jej prínos pri formulovaní vnímania sveta vo všetkých jeho podobách predstavuje dôležitý poznatok, ktorý možno považovať za relevantný v súvislosti s polemikou posledných rokov o presadzovaní historického materiálu v oblasti beletrie. Ak je pravda, že fikčný naráatív sprostredkúva reprezentácie modelované podľa skutočnosti a má kognitívnu funkciu, ako to tvrdí Schaeffer, možno sa zamyslieť nad výpovednou hodnotou historickej fikcie, nad literárnym formovaním historického vedomia a vôbec nad dosahom literatúry na *praxis* a *pathos* čitateľa, o ktorom sa zmienime v súvislosti s interpretáciou vybraných literárnych textov z hľadiska recepcie. Súčasne s tým si možno položiť aj otázku, či dôraz na referenčnú funkciu jazyka v historickej fikcii, povedané slovami Romana Jakobsona, neoslabuje jej poetickú funkciu, teda jej literárnosť, keďže dve funkcie sú vo všeobecnosti v konštantnom napätí, ako tvrdí Jouve (2019, 99 – 100). To, do akej miery je estetický pôžitok zlúčiteľný s fikčným pôžitkom,⁸⁴ môže

83 „[...] peuvent intervenir sous de multiples formes dans nos interactions futures avec la réalité, puisqu'elles mettent à notre disposition des boucles de traitement mental endogène que nous pouvons réactiver à volonté chaque fois que nous nous trouvons face à un domaine analogique pertinent, qu'il s'agisse d'une situation purement mentale ou d'une interaction réelle avec le monde environnant. C'est donc paradoxalement en nous ouvrant l'espace des possibles, que la fiction nous permet de mieux maîtriser le réel.“

84 Estetický pôžitok vyplýva primárne z formálnych aspektov diela, zatiaľ čo fikčný pôžitok z fikčného ponorenia, na ktorom sa podieľajú aj „referenčné ostrovčeky“ (Jouve 2019, 93 – 109).

naznačiť povaha historickej fikcie nahliadaná práve cez prizmu čitateľstva.

Pri uvažovaní o vzťahu medzi historickým a fikčným naratívom s dejinnou tematikou sme vychádzali z ich základných atribútov. Ako vyplýva z uvedeného, podstatný rozdiel spočíva v odlišnej intencii historika a románopisca (ambícia pravdy a úprimnosti vs. hravé a zdieľané predstieranie) a v ich vzťahu k realite (referenčné obmedzenie vs. autoreferenčnosť), s ktorým súvisí aj rozdielny prístup k spracovaniu témy (obmedzený na podložené dokumenty vs. voľný, respektíve založený na ľubovoľnej kombinácii reálnych a vymyslených prvkov). Naopak, spoločnou črtou historického a fikčného naratívu je naratívna forma, identická produkcia tvrdení, porovnateľné vnímanie reprezentácií v okamihu čítania, ako aj formatívny a reflexívny aspekt. Problematiku referenčného a nereferenčného naratívu navyše komplikuje situácia, keď si spisovateľ uzurpuje nielen historický námet, ale aj metódy a postupy pôvodne vyhradené historikom. Otázka, do akej miery môže byť tento jav ohrozujúci pre historiografiu a beletriu, je súčasťou načrtnutia ich vzťahu vo vzájomných opozíciách v kontexte posledných desaťročí.

História a historická próza vo svetle súčasnosti

Podľa viacerých popredných osobností francúzskej historiografie a literatúry je hranica medzi históriou a beletriou, respektíve románom,⁸⁵ ktorá bola vymedzená koncom 19. storočia v súvislosti s formovaním historickej disciplíny, od konca 20. storočia značne rozkolísaná (Ozouf 2011, 13 – 25; Nora 2011, 6 – 12; Gengembre 2011, 122 – 135; Dosse 2023, 11).⁸⁶ Vzťah historického a fikčného žánru siahajúci do antiky sa podľa Pierra Noru vždy vyvíjal v závislosti od vzájomnej blízkosti alebo aj skepsy, ako i od premien dvoch typov narativity.⁸⁷ Obavy z románovej ilúzie for-

85 Pojem fikcia, ktorý je relevantný v kontexte uvažovania o princípoch jej fungovania, má širší záber ako román (zahŕňa aj poéziu a drámu). Keďže román predstavuje najrozšírenejší literárny žáner (a typ naratívnej fikcie) a predmetom publikácie je skúmanie románových spôsobov svárnenia témy, v časti venovanej komparácii histórie a románu budeme narábať s pojmom „román“.

86 Na margo hraníc Mona Ozouf hovorí: „Hranice medzi románom a históriou sú dnes omnoho menej jasné než donedávna, keď sa od nás očakávalo, že vedeckú históriu očistenú od klamstiev a aproximácií rozprávania vymedzíme voči vymysleným príbehom, či už románovým alebo historickým, ktoré sú všetky vo väčšej či menšej miere zavádzajúce“ („Les frontières entre le roman et l'histoire nous paraissent donc aujourd'hui beaucoup plus incertaines que lorsque nous étions, il y a peu, invités à opposer une histoire scientifique, purgée des mensonges et des approximations de la narration, à des fables toutes plus ou moins mensongères, qu'elles soient romanesques ou historiques“) (2011, 20).

87 Nora konštatuje odvekú blízkosť histórie a románu napríklad prostredníctvom označenia antického historika Hérodota ako „otca historického bádania a kráľa fabulátorov“ („le père de l'enquête historique et le roi des affabulateurs“), v ktorom sa snúbi vážnosť poslania historika a vynaliezavosť spisovateľa (2011, 6).

mulované na začiatku minulého storočia, ktoré najlepšie vystihuje známy výrok „markíza vyšla von o piatej“,⁸⁸ zasiahli povojnový francúzsky román naplno. Symptómy „veku podozrenia“ zosobnené v 60. a 70. rokoch predovšetkým v dielach predstaviteľov nového románu (M. Butor, A. Robbe-Grillet, N. Sarraute a i.) sa premietli do odmietania narácie, zotretia postáv, rozpustenia zápletky, upustenia od udalosti a odhalili nezáujem autorov odkazovať na vonkajší svet či spoločensky sa angažovať prostredníctvom literatúry. Román predstavoval priestor neobmedzeného experimentovania a uvažovania, ktorého výlučným predmetom záujmu bol text a jeho skrytý potenciál. Snaha vytesniť prvky subjektivity a jedinečnosti, rovnako ako nedôvera voči rozprávaniu neobišli ani historický žáner. Napriek zdanlivému zblíženiu sa takzvaná „ne-udalostná“, „vedecká“ či „objektívna“ história rozhodne vyhranila voči románu, ktorý bol stále považovaný za skeptický a subjektívny. Pozornosť historiografie sa sústredila na vecný opis merateľných a opakujúcich sa javov. Ako konštatuje Ozouf, „rovnako strohý záujem o presnosť a rovnaký nezáujem o naráciu zasiahli súčasne historický a románový naráti“⁸⁹ (2011, 16). Po období skepsy a pretrvávajúceho znechutenia čitateľskej verejnosti, plynúceho častokrát z nezrozumiteľných a ničnehovoriacich experimentálnych textov, sa do románu od 80. rokov 20. storočia postupne prinavracali zavrhnuté atribúty románu – obnovil sa záujem o jednotlivca, spoločnosť a rozprávanie príbehov. Tento návrat k svetu reflektuje súčasná literatúra, ktorú

88 Výrok („La marquise sortit à cinq heures“), ktorého autorstvo pripísal André Breton Paulovi Valérymu, je ukázkou arbitrárnosti románovej fikcie a dôvodom čitateľskej nedôvery.

89 „Ainsi, le même goût austère de l'exactitude et le même dégoût de la narration ont atteint à la fois le récit historique et le récit romanesque.“

Dominique Viart navrhuje označovať pojmom „tranzitívna“⁹⁰ (2008, 16) v protiklade k „netranzitívnej literatúre“, ktorá dosiahla vrchol úspechu v 60. a 70. rokoch vďaka štrukturalizmu (Dosse 2023, 29).

K podobnému obratu došlo aj v histórii, najmä v súvislosti s kritikou niektorých historikov a filozofov (P. Veyne, P. Ricœur, L. Stone) či s vydaním spomínaného diela amerického historika Haydena Whita *Metahistoire* ([1973] 2011), ktoré iniciovalo reflexiu o praxi písania dejín a zdôrazňovalo naratívny charakter historiografie namiesto faktografie.⁹¹ Jacques Le Goff hovoril koncom 90. rokov o „návratoch v súčasnej francúzskej historiografii“, konkrétne o návrate „politickej histórie“, „udalosti“, „histórie-príbehu“, „biografie“ a „subjektu“,⁹² aj keď hovoriť o návrate príbehu nie je podľa Mony Ozouf celkom adekvátne, pretože dejepisectvo bolo vždy na náráciu odkázané (2011, 17). V posledných rokoch sa preto do popredia znovu dostávajú žánre, ktoré boli prv považované za podradné, ako napríklad biografia (18), memoáre alebo autobiografia. V súčasnosti sa však ich odlíšenie javí ako problematické z viacerých dôvodov, predovšetkým v dôsledku vzrástajúceho sa individualizmu, vplyvu psychoanalýzy či fenoménu povinnosti pamäti. Rozšírené

90 Atribút „tranzitívna“ odkazuje na existenciu tranzitívnych, t. j. predmetových sloviess vo francúzskej gramatike. V tomto kontexte sú predmetom „tranzitívnej literatúry“ (aktuálne) spoločenské otázky.

91 H. White svojimi tézami nabúral v 70. rokoch 20. storočia tradičné predstavy o objektívnom zobrazení dejín. Zdôrazňoval konštrukčný charakter historiografie, čím ju postavil na rovnakú úroveň ako fikciu. V kontexte postštrukturalistického vnímania vzťahov literatúry a skutočnosti White prispel ku skepse voči veľkým dejinným naratívom (Würzburg 2006, 866 – 867).

92 „le retour de l'histoire politique“, „le retour de l'événement“, „le retour de l'histoire-récit“, „le retour de la biographie“, „le retour du sujet“. Pozri Le Goff 1999, s. p.

sú aj zmiešané žánre či subžánre románu (Nora 2011, 9), akými sú napríklad fikcia reálneho (Annie Ernaux, Patrick Modiano, François Bon), autofikcia (Serge Doubrovsky), detektívny román (Umberto Eco), autobiografické rozprávanie (Jorge Semprun), rodový príbeh (Sylvie Germain) a i. Rovnako vychádzajú aj imaginárne biografie,⁹³ vymyslené memoáre, ktoré sú obmenou historického románu, fiktívne biografie skutočných postáv (Gengembre 2011, 127 – 128), kontrafaktuálna história (Boucheron 2011, 50) uvažujúca o minulosti v intenciách možného,⁹⁴ alebo historiografická metafikcia,⁹⁵ ktorá problematizuje otázku historického poznania. Podľa autora Proustovho životopisu Jeana-Yvesa Tadiého sa zmenil aj charakter historického románu, ktorý v súčasnosti prepája individuálne s kolektívnym/národným a vychádza zväčša z individuálnej potreby (2011, 144 – 145). Niektoré diela (napríklad imaginárne biografie) nastolujú otázky o morálnej zodpovednosti spisovateľov a spisovateliek, keďže neraz zámerne vyvolávajú dojem pravdivosti.

V súčasnosti možno hovoriť o obnovení niekdajšej vzájomnej náklonnosti histórie a románu (Gengembre 2011, 123), ktorú sprevádza intenzívna výmena. Na jednej strane sa súčasná próza zaujíma o zákutia dejín, no

93 V roku 1981 vyšiel vo Francúzsku preklad románu *Marbot* (čes. 2002; *Marbot*, 1976) nemeckého spisovateľa Wolfganga Hildesheimera a v roku 1979 vyšla zbierka poviedok *Hrobka pre Borisa Davidoviča* (slov. 2021; *Grobnica za Borisa Davidoviča*, 1976) srbského spisovateľa Danila Kiša, ktoré pôsobia ako faktografické diela.

94 Pozri Doležel 2008, 94 – 128; Drouet – Dupouy – Jeanpierre – Nicodème 2012; Sládek 2007, 134 – 155.

95 Pojem, ktorý odkazuje na explicitné uvažovanie o využívaní stratégie v procese rekonštrukcie minulosti, definovala kanadská literárna teoretička Linda Hutcheon v diele *Poetika postmodernizmu: historie, teorie, beletrie* (čes. 2023; *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, 1988). Pozri tiež Ryan-Sautour 2003.

nie z dôvodu atraktívneho pozadia zápletky ako kedysi. Ukotvenosť románov v dejinách je podľa Gérarda Gengembra v prvom rade príležitosťou na reflexiu o historickej podmienenosti človeka, o mieste a fungovaní pamäti, o individuálnej alebo kolektívnej interpretácii dejín, a to najmä vzhľadom na udalosti 20. storočia (132). Pre prozaickú tvorbu je inšpiráciou aj historiografická prax, spôsob zhromažďovania a kritického posudzovania stôp dejinného prežívania. Na druhej strane mnohí historici uvažujú prostredníctvom románu o minulých možnostiach, respektíve o význame náhod v ľudských dejinách, ako konštatuje Ozouf (2011, 18), podľa ktorej aj to, čo sa ne-odohralo, mohlo ovplyvniť ľudskú existenciu a chod dejín. Častejšie si všímajú individuálny rozmer dejinnej udalosti, lebo vždy ju možno zachytiť len čiastkovo a z určitého uhla pohľadu. V kontexte zbližovania histórie a románu sú historici čoraz náchylnejší podľahnúť „literárnemu pokúšaniu“,⁹⁶ čo naznačuje obojsmernú priepustnosť hraníc histórie. Netýka sa to len využívania fikcie na zaplnenie medzier historického poznania, ale aj znepokojujúcej otázky jazyka historického žánru, ako tvrdí Patrick Boucheron.⁹⁷ Hoci Alain Corbin pripúšťa, že pre historiografiu môže byť lákavé siahnuť po románopiseckých nástrojoch, napríklad v prípade vykreslenia koncentrovanej hrôzy,

96 Túto skutočnosť konštatujú viacerí historici, napríklad G. Gengembre uvádza mená niekoľkých historikov, ktorí sú autormi historických románov, no súčasne tento krok považuje za riskantný (2011, 126); o literatúre ako o pokúšení a frustrácii hovorí napríklad P. Nora (2011, 12); problematike „literárneho pokúšenia historika“ sa osobitne venuje P. Boucheron, ktorý ho považuje za „priznanie slabosti“. Hľadanie inšpirácie v písaní románov je však len jedným z početných faktorov zodpovedných za oslabenú pozíciu historika (2011, 55).

97 Autor si kladie otázku, či existuje taká hranica štylistického spracovania histórie, ktorá narúša dôveru čitateľa (2011, 53).

zdôrazňuje schopnosť histórie priniesť zmysluplné a zrozumiteľné poznanie minulosti aj bez prostriedkov fikcie (2011, 60 – 61).

Splývanie prístupov pri písaní histórie a románov nevyhnutne aktualizuje problematickú oblasť otázok, akou je v prvom rade tá, kde je hranica oddeľujúca faktuálne a fikčné žánre, dokonca či dnes ešte vôbec môžeme o nejakej hranici hovoriť. Pierre Nora vidí za „nejednoznačnosťou“ (ce flou) pomyselné čiary oddeľujúcej román a históriu dva hlavné dôvody, a to nastolenie témy, či dokonca vlády pamäti,⁹⁸ a vzostup individualizmu (2011, 8 – 9), ktoré zasahujú do praxe historika a nemenej do práce prozaika. Historické a románové naratívy, ako aj žánrové variácie rozprávania o sebe (récits de soi), respektíve písania o sebe (écriture de soi),⁹⁹ donedávna relatívne

98 Ide predovšetkým o pamäť vzťahujúcu sa na udalosti 20. storočia, ako zdôrazňuje aj P. Boucheron: „to, čo nazývame históriou v debatách o vratkých hraniciach s literatúrou, sa najčastejšie obmedzuje, či už explicitne alebo nie, na spomienky na násilnosti 20. storočia, a najmä na šoa“ („ce que l'on nomme histoire dans les débats qui concernent ses frontières tremblantes avec la littérature se réduit le plus souvent, explicitement ou non, à la mémoire des violences du xx^e siècle, et tout particulièrement à la Shoah“) (2011, 44 – 45).

99 Pojem zaviedol vo francúzskom prostredí koncom 90. rokov 20. storočia literárny vedec Louis Marin. Písanie o sebe predstavuje textotvornú modalitu, ktorá má svoje žánrové konkretizácie (deníky, autobiografia, autofikcia, eseje, blogy a podobne) (Bednárová 2011, 19). Hoci je „[a]utobiografické gesto ako postoj k sebe samému s cieľom sebazpoznania, ako sebareprezentácia navonok i ako pokus o vymedzenie a definovanie vlastnej identity vo vzťahu ja-oni [...] v literatúre prítomné otvorene či skryto od antiky po súčasnosť“ (19), pod vplyvom spoločensko-kultúrnych zmien, technológií a masmédií sa od 70. a 80. rokov 20. storočia objavujú nové, hybridné formy autobiografického písania, ktoré primerane vystihuje práve všeobecný pojem písanie o sebe.

nezávislé vo vzťahu k iným formám písania, sa všetky upínajú na pamäť, čo komplikuje pokusy o ich vymedzenie. Nora konštatuje, že koncept ego príbehu (ego-histoire)¹⁰⁰, ktorý zaviedol v roku 1987 na označenie reflexie historikov o svojich prístupoch k textu, sa v posledných rokoch značne rozšíril (9).

Problematické teoretické uchopenie histórie a fikcie nie je otázkou dneška. Dojem ich blízkosti či zameniteľnosti vyvolal napríklad Roland Barthes ešte v roku 1967 v eseji „Diskurz histórie“ (2007; „Le discours de l’histoire“),¹⁰¹ ako uvádza Doležel (2008), keď dal medzi historický a fikčný naratív znamienko rovnosti, na čo nadviazal v 70. rokoch spomínaný Hayden White.¹⁰² Ako konštatuje Doležel, Barthesova téza nadobudla status dogmy a uvažovať o jej dôsledkoch sa začalo v 80. rokoch 20. storočia (2008, 24 – 31). Do prelomu storočí však bola skôr záležitosťou teoretikov.

Polemika prebiehajúca na francúzskej intelektuálnej scéne v posledných rokoch je predovšetkým reakciou na vydanie troch kontroverzných románov,¹⁰³ ktoré podľa spomínaných historikov v tomto kontexte nemožno opomenúť. Doslova seizmický efekt vyvolalo vo Francúzsku

100 Aktuálnosť tohto „žánru“ dokazuje aj publikácia zosnulého historika Georgea Dubyho *Moje ego príbehy* (*Mes ego-histoires*, 2015). Pozri Aurell 2017.

101 „Jak vidno, historický diskurz je samotnou svou strukturou, aniž by bylo třeba dovolávat se obsahové substance, v zásadě ideologickým výtvořem či přesněji výtvořem imaginárním, platí-li, že imaginárno je řeč, již mluví diskurzu (čistě jazykové entity) ‚vyplňuje‘ subjekt vypovídání (entitu psychologickou nebo ideologickou)“ (Barthes 2007, s. p.).

102 Doležel dokonca hovorí, že „[r]adikální postmodernismus zbavuje historii její specificity a raison d’être“ (2008, 33).

103 Pozri *Le Débat*. 2011. Historique, politique, société 165; Fléchet – Haddad 2018, 7 – 20.

medzi literátmi a historikmi vydanie polemického románu Jonathana Littella *Láskavé bobyne* (slov. 2023; *Les Bienveillantes*, 2006), oceneného prestížnou Goncourtovou cenou, ktorý zobrazuje mašinériu nacistického aparátu očami kultivovaného, ale zvráteného dôstojníka SS Maximiliena Auea.¹⁰⁴ Protichodné reakcie – na jednej strane kritika odsudzujúca nemorálnosť, sadizmus a zvrátenosť románu, na druhej strane uznanie adresované autorovi románu – narážajú na skutočnosť, ako uvádza Pierre Nora, že literatúra sa spolu s predstavivosťou „utáborila v samotnej svätyni historika a zmocnila sa jej najposvätejšej témy – nastickej genocídy. Jej jedinou zbraňou a výbavou boli všetky možné a predstaviteľné nepravdepodobnosti: nacistka ako žiadny iný a sled nezlúčiteľných situácií“¹⁰⁵ (2011, 11).

Kým niektorí historici (Édouard Husson, Florent Brayard)¹⁰⁶ autorovi vyčítajú nedôstojné a nepravdepodobné zobrazenie historickej skutočnosti, iní, napríklad Nora, vidia prínos diela predovšetkým v tom, že hoci sa autor dotýka hrozivej dejinnej skúsenosti prostriedkami presahujúcimi možnosti historiografie, rešpektuje podložené historické fakty, a preto je román napriek svojej fikčnosti vo svojej podstate pravdivý. Ostré alebo

104 Viart prirovnal tento román k ikonickým dielam zobrazujúcim nacistickú ideológiu, ako je *Kráľ tmy* (slov. 1997; *Le Roi des Aulnes*, 1970) Michela Tourniera alebo *Smrť je mojím remeslom* (slov. 1975; *La mort est mon métier*, 1952) Roberta Merla. Pozri Devarrieux 2006.

105 „[...] une offensive majeure de la littérature qui venait camper en plein sanctuaire historien, et s'emparait du sujet le plus sacré, le génocide nazi. Avec pour armes et bagages toutes les invraisemblances possibles et imaginables: un nazi qui ne ressemblait à aucun nazi, une enfilade de situations incompatibles.“

106 Pozri Brayard 2006; Husson 2006.

prinajmenšom zdržanlivé reakcie Clauda Lanzmanna, režiséra známeho dokumentárneho filmu *Šoa* (*Shoah*, 1985)¹⁰⁷ o vyhladení Židov počas druhej svetovej vojny, či literárneho kritika Dominiqua Viarta zase poukazujú v prípade románu *Láskavé bobyne* na naratív „fascinácie“ či „dekontextualizácie“ skúsenosti. No ako výstižne uvádza François Dosse odkazujúc na historika Jeana Solchaného, prítomnosť nepravdepodobných situácií v texte dokazuje, že Littell nemal v úmysle vydávať svoje dielo za seriózný naratív o nacizme, ale chcel naopak poukázať na jeho imaginárny charakter (2023, 32 – 36).

Na opačnom póle stojí román Yannicka Haenela *Tajný posel Jan Karski* (čes. 2011; *Jan Karski*, 2009), inšpirovaný skúsenosťou poľského odbojára Jana Karského, ktorý v roku 1942 informoval spojencov o vyvražďovaní Židov. Román pozostáva z troch častí: z rekonštrukcie svedectva Jana Karského v dokumentárnom filme Clauda Lanzmanna *Šoa*, z prerozprávania obsahu Karského autobiografickej knihy *Príbeh ilegálneho štátu* (*Story of a secret state*, 1944) a z tretej, najkontroverznejšej časti, z fiktívneho prepisu príbehu Jana Karského Yannickom Haenelom v prvej osobe, ktorý prezrádza nečinnosť spojencov v židovskej otázke, a tým naznačuje podiel ich zodpovednosti na vyvražďovaní Židov. Prekrútenie historickej pravdy je predmetom výhrad viacerých popredných historikov a historičiek, napríklad P. Noru, C. Lanzmanna či A. Wiewiorky,¹⁰⁸ voči autorovi románu *Tajný posel Jan Karski*. Lanzmann v ostrej kritike, ktorá vyústila do „aféry Karski“ (l'affaire

107 V českom preklade vyšiel v roku 2011 pod rovnomenným názvom spolu s predslovom Simone de Beauvoir aj knižný prepis rozhovorov, ktoré Lanzmann viedol s obetami holokaustu v dokumentárnom filme.

108 Wiewiorka hovorí v súvislosti s Haenelovým dielom o „falošnom svedectve“. Pozri Wiewiorka 2010, 30.

Karski),¹⁰⁹ označil Haenelov román za nepravdivý (un faux roman) a hanobiaci pamiatku historických postáv. Haenel vo svojej obhajobe argumentoval umeleckou slobodou pri písaní o histórii a problematickú tretiu časť svojho románu nazval pojmom intuitívna fikcia (fiction intuitive) (Golsan 2010, 84), ktorým chcel vyjadriť to, čo v Lanzmannovom dokumente chýbalo, zatiaľ čo predchádzajúce dve časti románu označil za faktúálne. Intuitívna fikcia predstavuje podľa Haenela isté riziko, ale aj dôležitý nástroj sprostredkovania pamäti (Baillargeon 2010, s. p.).

Haenelovo dielo poukazuje na exponovanosť morálnej otázky v súčasnom intelektuálnom diskurze, týkajúcej sa tvorivej slobody vo vzťahu k dejinám, na možnosť svojvoľne narábať s historickými faktami či premietiť svoje videnie dejín do románovej postavy, ktorá v zmysle vyššie uvedeného nemá referenčnú schopnosť, t. j. neodkazuje na skutočnosť. Situácia je o to komplikovanejšia, že autor experimentuje s modalitami výpovede o dejinách, pretože v prvej časti knihy sa odvoláva na historickú stopu (svedectvá zaznamenané v dokumentárnom filme), čo vzbuduje dojem autenticity zobrazeného príbehu. Natíska sa otázka, ako čitateľská verejnosť vníma hybridné formy stvárnenia dejinných udalostí, ktoré sa domáhajú uplatnenia referenciality a zároveň fikcionality, respektíve či dokáže striktné odlíšiť „pravdu“ od fikcie v zmysle imaginárnej projekcie písuceho subjektu.

109 Autor štúdie „L’Affaire Karski: Fiction, History, Memory Unreconciled“ („Aféra Karski: fikcia, história, rozporuplná pamäť“) Richard J. Golsan podrobil román a historický dokument – Karskeho správu (The Karski report) dôkladnej analýze, na základe ktorej konštatoval viacero historických nepresností a poukázal na prítomnosť Haenelových interpretácií aj v prvých dvoch „faktuálnych“ častiach románu. V závere štúdie Golsan konštatuje, že namiesto zamýšľaného vyjadrenia úcty Karskému v konečnom dôsledku jeho pamiatke uškodil (2010).

Problematiku románového zobrazenia dejín dopĺňa román Laurenta Bineta *HHhH*, ktorý rozvíril aktuálnu diskusiu o postavení dvoch žánrov svojou ambíciou riešiť historickú pravdu na úkor fikcie, pričom skúmal možnosti a obmedzenia historizovanej prózy. To sa pre-mieta aj do štruktúry románu. Prostredníctvom príbehu rekonštrukcie atentátu na „pražského kata“ Reinharda Heydricha v roku 1942 autor odкрýva podstatu historického a románového uchopenia dejín, a to tak, že neustále balansuje medzi elementárnymi a navzájom sa vylučujúcimi atribútmi dvoch naratívov, predstavivosťou a historickou pravdou. V tejto súvislosti sa objavujú nové prístupy, napríklad projekcia osoby autora do textu (metalepsa), reflexia (historickej) metódy a podobne.

Je zrejmé, že čoraz viac spisovateľov a spisovateliek kriticky uvažuje o nedávnej minulosti, vedome siaha po nástrojoch histórie alebo si kladie obmedzenia podobne ako Laurent Binet. Od roku 2006, keď vyšiel román *Lás-kavé bobyne*, sa doslova spustila lavína románov s historickou tematikou, obzvlášť s tematikou druhej svetovej vojny, ako konštatuje Nora (2011, 10). Nie je však vylúčený ani opačný jav, keď si historická disciplína robí nárok na atribúty literárnych diel či dokonca kladie medzi historickú spisbu a beletriu znamienko rovnosti, ako to explicitne vyplýva z diela francúzskeho historika a sociológa Ivana Jablonku *História je súčasťou literatúrou. Manifest spoločenských vied* (*L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, [2014] 2017). Autor v ňom opisuje dynamický vzťah histórie a literatúry od čias Hérodota po ich „veľké odlúčenie“ (une grande séparation) koncom 19. storočia, keď sa história sformovala ako vedná disciplína a definitívne sa vyhranila voči literatúre (objektivita a fakty vs. subjektivita a výmysel). Jablonka sa podrobnejšie zameriava aj na „historické

uvažovanie“ (un raisonnement historique) a špecifiká histórie a v súvislosti s návratom rozprávania do histórie koncom 20. storočia hovorí o potrebe hľadania nových naratívnych foriem, využívania fikcie ako heuristického nástroja a rozšírenia reflexie na oblasť spoločenských vied (sociológiu a antropológiu). Jablonkov ambiciózny projekt spochybňuje súčasné chápanie historiografie a snaží sa o jej redefinovanie predovšetkým v zmysle uznania jej sporného literárneho rozmeru. Svoju ideu histórie¹¹⁰ a polyvalentné postavenie historika (autor, výskumník, objaviteľ a i.) teoreticky uchopuje v nadväznosti na svoje predchádzajúce, do značnej miery (auto)biografické dielo napísané v I. osobe – *Príbeh starých rodičov, ktorých som nemal. Pátranie (Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus. Une enquête, 2012)*.¹¹¹ Aplikoval v ňom metódu metodických fikcií (fictions de méthode),¹¹² ktorú

110 „Tí, ktorí vylučujú fikciu z histórie, sa mýlia v tom, že fikciu považujú za metarealitu a históriu za obsah, za vrece plné ‚faktov‘. Lenže história je predovšetkým spôsob myslenia, intelektuálne dobrodružstvo, ktoré si vyžaduje archívnu predstavivosť, konceptuálnu originalitu, odvahu vysvetľovať a naratívnu invenciu.“ („L'erreur de ceux qui excluent la fiction de l'histoire est de considérer la première comme un méta-réel et la deuxième comme un contenu, un sac rempli de ‚faits‘. Or l'histoire est avant tout une manière de penser, une aventure intellectuelle qui a besoin d'imagination archivistique, d'originalité conceptuelle, d'audace explicative, d'inventivité narrative“) (Jablonka 2017, 210). Pozri tiež Drogland 2015.

111 Dielo je rekonštrukciou príbehu autorových starých rodičov – poľských Židov-komunistov, ktorí emigrovali do Francúzska a počas okupácie boli deportovaní do Osvienčimu. Pátranie historika po predkoch sa spája s osobnou angažovanosťou autora.

112 Jablonka charakterizuje pojem aj jazykom teórie rečových aktov J. R. Searla ako predstieranie, avšak vážne, explicitné a priznané („En reprenant le vocabulaire de Searle, on pourrait définir la fiction de méthode comme une feintise néanmoins sérieuse, explicite

možno uplatniť pri konštruovaní hypotéz či na vyjadrenie empatie v spoločenských vedách. Od románovej fikcie sa líši tým, že je absolútne podriadená spomínanému, v tomto prípade historickému uvažovaniu, čo znamená, že nejde o svojvoľné využívanie predstavivosti (Jablonka 2017, 197 – 198).

Na označenie histórie Jablonka navrhuje používať výraz literatúra s obmedzeniami (*littérature sous contrainte*) (2017, 253). Kým obmedzenia vyplývajú z podstaty historickej vedy, pod literatúrou chápe využívanie naratívnych foriem a literárnych postupov, ako aj dôraz na pôžitok z čítania pri koncipovaní historického diela.¹¹³ Spoločenské vedy vrátane literatúry skutočnosti a literatúry faktu (*littérature du réel et la littérature non fictionnelle*) navrhuje zastrešiť pojmom výskum/pátranie (*enquête*).¹¹⁴ Jablonka sa pokúša aj o definíciu literatúry: literatúra je forma (text, ktorý vyjadruje estetický zámer), predstavivosť, polysémia (umožňuje viacero interpretácií), jedinečnosť („literárny text je vpádom ega, ktoré svojím videním narúša poriadok vecí“¹¹⁵) a napokon literatúra je súborom (kánonických) textov, ktoré sú považované za literárne vďaka tradícii, kultúrnym a vzdelávacím inštitúciám (2017, 245 – 246).

et avouée, qui engage le locuteur par rapport à la vérité“, Jablonka 2017, 241). Pozri tiež Bertho 2015.

113 Autor uvádza ako príklad „vytvorenie zápletky, využívanie napätia, irónie, znásobenie uhlov pohľadu, vytvorenie spriaznenosti s čitateľom, použitie vnútorného monológu“ („la mise en intrigue, le recours à l'effet de suspense, à l'ironie, la multiplication des points de vue, l'instauration d'une complicité avec le lecteur, l'emploi du monologue intérieur“). Pozri Le Page 2020.

114 „Pátranie je rozprávanie, ktoré riadi uvažovanie, je to kognitívna činnosť“ („L'enquête est un récit animé par un raisonnement, une activité cognitive“) (Jablonka 2017, 240).

115 „Un texte littéraire est l'irruption d'un moi qui, par sa vision propre, bouleverse l'ordre des choses.“

S Jablonkovým názorom môžeme pravdaže polemizovať či s ním rozhodne nesúhlasiť¹¹⁶ – svojím návrhom a tvrdením, že historický príbeh má byť na rozdiel od Veynovej mienky pre čitateľa pútavý, totiž zvyšuje riziko zámeny historického a fikčného naratívu –, avšak jeho pokus o prehodnotenie vzťahov literatúry a histórie zaznieva nateraz najvýraznejšie. Nepopierateľným faktom je aj to, že Jablonka sa teší veľkému čitateľskému záujmu a prijíma ho aj časť francúzskej literárnej kritiky, o čom svedčí okrem iného literárna cena Prix Médicis, ktorú autor získal v roku 2016 za dielo *Laëtitia alebo koniec ľudí* (*Laëtitia ou la fin des hommes*, 2016). Nejde o román, hoci práve v tejto kategórii sa cena udeľuje. Aj to dokazuje aktuálnosť otázky krehkosti spomínaných hraníc.

Ak teda vo všeobecnosti panuje medzi francúzskymi intelektuálmi konsenzus o situácii krajného prestupovania hraníc histórie a románu, vynára sa pochybnosť, či sa hranica medzi nimi nadobro nevytráca, respektíve či história ako písanie nestráca legitimitu. Naznačujú to samotní historici, ktorí sa usilujú o definovanie neredukovateľnosti žánrov. Z tohto dôvodu sa vrátime k rozdielom naznačeným už skôr, konkrétne k autorskému zámeru, k vzťahu textu k realite a k spôsobu spracovania témy, ktoré umožňujú identifikovať naratívny rámec ako faktálny alebo fikčný.

Autorský zámer je vždy spätý s určitým horizontom očakávania recipienta, ktorý vedie k správne porozumeniu textu. Očakávania čitateľa románu nie

116 V tejto súvislosti odkazujeme na článok historikov Élieho Haddada a Vincenta Meyzieho, ktorí kriticky analyzujú Jablonkove argumenty v širšom spoločensko-kultúrnom kontexte a voči jeho chápaniu histórie zaujímajú kritické stanovisko. Pozri Haddad – Meyzie 2015.

sú totožné s tými, ktoré má čitateľ historického diela, nech by bola fikcia akokoľvek dôveryhodná a presvedčivá. Podľa Mony Ozouf je dôvera recipienta v prípade histórie „silná“ (zakladá sa na pravde) a „podmienená“ (iný historický naratív ju môže doplniť, prehľbiť alebo dokonca vyvrátiť), zatiaľ čo v prípade románu je naopak „slabá“ (vzhľadom na balansovanie na osi pravdepodobnosť – predstavivosť) a „bezpodmienečná“ (fikčný svet je autonómny a oslobodený od prípadných modifikácií)¹¹⁷ (2011, 24). Pri historickom naratíve je však daňou za kredit historika písanie s obmedzeniami, ktoré podľa Ricœura spočíva v troch fázach historiografickej operácie: prvá, „dokumentárna fáza“ (phase documentaire), zahŕňa zdĺhavý proces konštituovania dokumentárnych dôkazov na základe svedectiev; druhá, „vysvetľujúco-chápajúca fáza“ (phase explicative/compréhensive) spočíva v interpretácii a hľadaní kauzálnych vzťahov medzi udalosťami; až nato pristupuje historik k tretej, „zobrazujúcej fáze“ (phase représentative), ktorou je stvárnenie minulosti¹¹⁸ (2000a, 169), čo Ricœur v diele *Čas a vyprávění III* nazýva aj reprezentovanie: „Jménem *reprezentování* (neboli *zastupování*) označíme vztahy

117 „[...] la croyance dans ce que dit l'historien est à la fois forte et conditionnelle [...]. À l'inverse, la croyance dans la narration romanesque est à la fois faible, et inconditionnelle [...].“

118 „[...] j'appelle phase documentaire celle qui se déroule de la déclaration des témoins oculaires à la constitution des archives et qui se fixe pour programme épistémologique l'établissement de la preuve documentaire [...]. J'appelle ensuite phase explicative/compréhensive celle qui concerne les usages multiples du connecteur ,parce que' répondant à la question ,pourquoi?': pourquoi les choses se sont-elles passées ainsi et non autrement? [...] J'appelle enfin phase représentative la mise en forme littéraire ou scriptuaire du discours porté à la connaissance des lecteurs d'histoire.“

mezi konstrukcemi historie a jejich protějškem, totiž minulostí, která je ve svých stopách zároveň zcela zrušena i zachována“ (2007, 144). Ricœur zdôrazňuje, že „história je písaním od začiatku do konca“¹¹⁹ (2000a, 171), vrátane procesu archivácie stôp. Skutočnosť, že historický naratív postuluje označovanie reality, predpokladá na strane historika vynaloženie značného úsilia na výskum a pátranie, ako aj bezvýhradné podriadenie sa prameňom a prípadné verifikovanie inými historikmi. Súčasťou historickej práce preto býva aj poznámkový aparát. Takýto prístup nie je v princípe vylúčený ani v prípade beletrie, no román by tým pravdepodobne stratil na pútavosti a zaujímavosti, ako to ukazuje reflexia Laurenta Bineta. Kým teda historik musí ostať verný faktom, spisovateľ disponuje neviazanou voľnosťou pri výbere a spracovaní historického materiálu. Tá síce tiež má isté limity, ako to dokazuje prípad románu Yannicka Haenela, zväčša však nediskvalifikuje spisovateľa v očiach čitateľov, rovnako ako ani jeho remeslo. Ricœur v tejto súvislosti konštatuje, že „[...] je to práve odkaz k dokumentum, co vyznačuje dělílko mezi historií a fikcí: na rozdíl od románu chtějí být konstrukce historika *rekonstrukcemi* minulosti. Prostřednictvím dokumentů a pomocí dokumentárních důkazů je historik podřízen *tomu, co kdysi bylo*“ (2007, 198).

Ak by sme napokon aj pripustili, že historici môžu sekundárne v texte reflektovať možnosti a náhody, ktoré sa nakoniec neudiali, ako naznačila Ozouf, čo je podľa všetkého v súčasnej histórii bežná prax, toto privilégium ostáva primárne na strane prozaikov. Keďže historik mnohokrát nepozná detaily zo života konkrétnej historickej

119 „L'histoire est de bout en bout écriture.“

osoby či okolnosti určitej udalosti, podľa Ozouf „je maliarom, ktorý z kopca, kde stojí, kontempluje krajinu ako celok,“ zatiaľ čo „spisovateľ je vykladačom tajomstva“ (2011, 22). Vo svetle tohto konštatovania, ktoré vyzdvihuje myšlienku jasnozrivosti fikcie, teda schopnosti románu prekročiť zdanie – zástancom tejto myšlienky bol napríklad Charles Baudelaire alebo Arthur Rimbaud – sa hranica oddeľujúca historický a fikčný naratív javí jednak ako oprávnená, jednak, podľa historičky, ako úplne zásadná. Spomínaná schopnosť fikcie umožňuje románu vypovedať pravdu spôsobom, ktorý je nezlúčiteľný s možnosťami historického naratívu. Estetizáciou hmlistých zákutí minulosti dokáže literatúra osvetliť dejinnú skúsenosť. Podľa Patricka Boucheronu „môže literatúra pri-niesť historické poznanie paradoxne práve tým, že v plnej miere akceptuje svoj fikčný rozmer“¹²⁰ (2021, 120). V porovnaní s históriou má román účinnejšie prostriedky aj na sprostredkovanie „hraničnej skúsenosti“, ako nazýva Ricœur skúsenosť s vyhladzovacími tábormi, ktorá podľa neho naráža na problematickú recepciu presahujúcu „obmedzené, bežné recepcné schopnosti poslucháčov vedených k spoločnému porozumeniu“¹²¹ (2000a, 223). Fikcia stimulovaná predstavivosťou umožňuje obsah fikčných svetov emočne zakúsiť a potom predložiť rozumu, čím spisovateľ dáva obludnej minulosti stráviteľnejšiu alebo pri-najmenšom mysliteľnú podobu. Románové zobrazenie zla a ľudského besnenia v nedávnych dejinách, vymykajúce

120 „[...] c'est paradoxalement en assumant pleinement sa dimension fictionnelle que la littérature est susceptible de produire une connaissance de l'histoire.“

121 „Il s'agit d'expériences à la limite, proprement extraordinaires – qui se fraient un difficile chemin à la rencontre des capacités de réception limitées, ordinaires, d'auditeurs éduqués à une compréhension partagée.“

sa akejkolvek prijateľnej akceptácii, môže sprostredkovať historické poznanie, a to aj napriek fikčnej podstate príbehu, ako to potvrdzuje prípad románu Jonathana Littella *Láskavé bobyne*. V tomto zmysle román je a vždy bol pre históriu inšpiráciou a zdrojom pochopenia minulosti, čo potvrdzujú aj Boucheronove slová: „História je, ako vieme, neoddeliteľne konaním a písaním, a práve tým, že má pod kontrolou jedno aj druhé, môže tvrdiť, že vytvára čestný a spoločensky spoľahlivý diskurz pravdy. Lenže históriu ako konanie, tak aj písanie môže formovať jedine literatúra“¹²² (2021, 121).

Zdá sa, že aj keď sú stratégie (autorská reflexia historiografie, píšuci subjekt ako objekt textu) a otázky (vzťah jedinca a kolektívu/spoločnosti, spôsob myslenia a prežívania, identita a podobne) kladené súčasnou prózou a históriou v súvislosti so zobrazením vojnovnej a táborovej skúsenosti analogické, rozchádzajú sa v otázke spoločenských očakávaní. „Čestný a spoločensky spoľahlivý diskurz pravdy,“ o ktorom hovorí Boucheron, by sme dnes mohli považovať za nosný pilier špecifickosti histórie. Je zrejmé, že diskurz pravdy nie je neotrasiteľný – jednak preto, že história podlieha revizionizmu, jednak z dôvodu prehodnocujúcich tendencií uvažovania niektorých historikov o historiografii (napríklad Jablonka) –, je však tým, čo nesporne odlišuje históriu s jej panoramatickým výhľadom od jasnozrivosti románu. Ak súhlasíme s tým, čo tvrdí Nora, a síce, že „ak je román naďalej takým písaním, ktorému je všetko dovolené, ba dokonca od ktorého

122 „L’histoire, on le sait, est indissociablement une pratique et une écriture, et c’est en contrôlant l’une comme l’autre qu’elle peut prétendre produire honnêtement, et de manière socialement fiable, un discours de vérité. Or, comme pratique et comme écriture, elle ne peut qu’être façonnée par la littérature.“

sa všetko vyžaduje,“ môžeme súhlasiť aj s tvrdením, že „historik je naopak ten, ktorý vie a hovorí, čo história dovoľuje a čo nie“¹²³ (2011, 10). Požiadavka pravdy definujúca status historického naratívu sa zásadným spôsobom premieta do diskurzu o literárnych textoch, nehovoriac o spoločenskom diskurze, najmä vtedy, keď sa spisovateľ nechá vedome či intuitívne uniesť predstavivosťou a narúša pritom zaužívaný poriadok vecí, ako Yannick Haenel v románe *Tajný posel Jan Karski*. História vtedy „skúma, pravdoloží“ románu a zohráva úlohu pri odhaľovaní, nepravdolíži“¹²⁴ (Gengembre 2011, 134), kým román zostáva naďalej legitímnym prostriedkom poznávania minulosti. Historik má voči mŕtvym záväzok¹²⁵ (Ricœur 2007, 198) a to najcennejšie, čo im môže ponúknuť – a čo sa od románopisca nežiada –, je „morálka presnosti“ (une morale de l'exactitude), povedané slovami Boucherona (2011, 54). Irelevantný nie je ani argument, že dejiny sú napriek variácii použitých metód invariantnou zložkou histórie, zatiaľ čo román je takmer vždy odrazom aktuálneho nastavenia spoločnosti. Súčasná história aj román teda uvažujú o situácii dnešného človeka sebe vlastným spôsobom a vzájomnou inšpiráciou môžu získať čiastočné porozumenie dejín.

Vo svetle konštatovania o aktuálnej blízkosti a rozkolísanosti dvoch typov naratívu a o legitimitě románu ako nositeľa historickej pravdy sa pokúsime ilustrovať

123 „[...] si l'écriture romanesque reste celle à qui tout est permis, à qui tout est même demandé, l'historien est au contraire celui qui sait et qui dit ce que l'histoire permet et ce qu'elle ne permet pas.“

124 „[...] l'histoire [...] étudie ‚le mentir-vrai‘ du roman, et exerce son rôle quand elle dénonce le ‚mentir-faux‘.“

125 „Prostřednictvím dokumentů a pomocí dokumentárních důkazů je historik podřízen *tomu, co kdysi bylo*. Má *dluh* vůči minulosti, dluží mrtvým uznání, což z něj činí insolventního dlužníka.“

rôzne modality literárneho stvárnenia druhej svetovej vojny a holokaustu vo francúzskej próze posledných desaťročí. Aj keď v rámci súčasnej literárnej tvorby nájdeme viacero diel s tematikou prvej svetovej vojny mapujúcich osobné príbehy padlých predkov a existenciu rodinných tráum v kontexte vojny,¹²⁶ tematické obmedzenie na udalosti druhej svetovej vojny má svoje dôvody; ide predovšetkým o rozsah témy, problematickosť fikcionalizácie holokaustu, ale aj o ťažiskové upriamenie na tvorbu Sylvie Germain.¹²⁷ Skutočnosť, že spomedzi rôznych modalít zobrazenia dejín (ako osobný zážitok, svedectvo alebo stopa) je venovaná celá jedna kapitola práve tvorbe Germain, vyplýva z odlišnosti autorkinho prístupu v porovnaní s ostatnými skúmanými autormi a autorkami. Jej romány majú komplexnú štruktúru, veľký význam v nich zohráva spiritualita a intertextovosť. Celé jej dielo, v ktorom možno vidieť istú kontinuitu, je navyše priestorom uvažovania o dejinách a ich dôsledkoch, o vzťahu dejín a jednotlivca, o hľadaní pravdy v písaní, vo vzťahu k skutočnosti i k sebe samej. Nielenže sa autorka dotýka páľčivých otázok, ale hľadá aj odpovede na to, ako a či vôbec môžeme dejiny pochopiť. Jej osobité stvárnenie dejinnej matérie sa pritom ukazuje už v rámci načrtnutých modalít v povojnovej francúzskej literatúre.

126 Ako príklad môžeme uviesť úspešný román Jeana Rouauda *Polia cti* (slov. 1994; *Les champs d'honneur*, 1990), Pierra Bergouniouxu *Ružový dom* (*La Maison rose*, 1987) alebo dielo Clauda Simona *Akácia* (*L'Acacia*, 1989).

127 Autorka zobrazuje v dielach obdobie od konca 19. storočia po koniec 20. storočia, predovšetkým vo svojej románovej prvotine, preto sa zmienime aj o dejinných udalostiach, ktoré presahujú stanovený časový záber.

V tejto súvislosti je potrebné uviesť, že pri interpretácii vybraných diel sa opierame o uvažovanie literárneho kritika Emmanuela Boujua, ktorý definuje proces zobrazovania dejinnej skúsenosti prostredníctvom pojmu prepísovanie (transcription)¹²⁸. Bouju ho uprednostňuje pred pojmom románová transpozícia (transposition romanesque), pričom inšpiráciou je preňho hudba. Podobne ako je skúsenosť v hudbe prepísaná do inštrumentálnosti, aj

román odpovedá na skúsenosť vo svojom vlastnom jazyku prostredníctvom harmónie, ktorá je skôr transformujúca ako imitujúca. Ak dochádza k imitovaniu, tak v duchu Ricœurovej trojitej mimézis, keď gesto písania vyžaduje uznanie, pochopenie, zatiaľ čo odkazovanie na živú encyklopédiu predstavuje vstup do sveta a riziko priamej konfrontácie s inakosťou¹²⁹ (Bouju 2006, 15).

Bouju tu vzhľadom na stváranie dejín naráža na dvojakú perspektívu prepísovania. Pojem na jednej strane poukazuje na schopnosť fikcie transformovať referenčný substrát, teda adaptovať skúsenosť na románovú štruktúru a premeniť ju na virtuálny text. Na strane druhej predpokladá možnosť, že po autorovi si reálnu skúsenosť

128 Pojem figuruje aj v názve jeho diela *Prepísovanie dejín. Esej o európskom románe na konci 20. storočia* (*La Transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*, 2006).

129 „Je préfère donc, plutôt que de parler de transposition romanesque, employer le terme de ‚transcription‘: le modèle est celui d’une musique de l’expérience transcrite dans l’instrumentalité de l’écriture romanesque; le roman réplique à l’expérience dans son langage propre, par harmonie moins imitative que transfiguratrice. S’il y a imitation, c’est dans l’esprit de la triple mimésis ricœurienne: où le geste de l’écriture appelle une reconnaissance, une compréhension; où la convocation de la bibliothèque ne se prive pas d’une entrée dans le monde et du risque d’une confrontation directe avec l’altérité.“

osvojí aj čitateľ (2006, 16 – 17). Odkazom na Ricœurovu trojitú mimézis v kontexte narácie o dejinách má Bouju na mysli to, čo Ricœur opisuje ako „konkrétny proces, jímž textová konfigurace prostředkuje mezi prefigurací praktické oblasti a její refigurací v recepci díla“ (2000b, 89). Inak povedané, textová konfigurácia historickej skutočnosti predpokladá určitú konšteláciu, na základe ktorej autor vytvára zápletku deja (t. j. prefiguráciu praktického poľa), no zároveň predvída aj čitateľskú perspektívu, jeho angažovanosť v texte a konanie v reálnom svete (t. j. refiguráciu).¹³⁰ To, že mimetická aktivita „svou schopností refigurace vede od jedné strany textu k druhé“ (79), teda od autora či autorky k čítateľstvu, prostredníctvom ktorého sa završuje význam diela, sa pokúsime reflektovať v časti venovanej recepcii. V tomto štádiu uvažovania o problematike budeme narábať s pojmom prepisovanie v zmysle konfigurácie historickej skutočnosti, pretože sa zameriame na modalities literárne stvárnenných dejín.

130 Jozef Sivák, autor slovenského prekladu Ricœurovho diela *Čas a literárne rozprávanie*, prekladá uvedené pojmy nasledovne: „Kým konfigurácia znamená (celkové) stvárnenie, refigurácia znamená pretvárnenie či znovuosporiadanie textu aktom čítania [...]“ (Ricœur 1997, 16).

2 Literárne stvárnenie dejín

Prežitie dejiny

Tento dym však nepoznajú.
Nikdy ho nebudú naozaj poznať.
Ani títo tu, v tento deň.
Nikdy si ho nebudú vedieť,
nebudú môcť predstaviť,
akokoľvek by sa usilovali.
JORGE SEMPRUN

Písať o dejinách neznamená zjednodušene, ako už bolo naznačené, rekonštruovať minulé udalosti, lebo od ich ucele-
ného poznania nás nevyhnutne delí okrem iného absencia
stôp minulosti¹³¹ a zabúdanie.¹³² Či už ide o historické die-
lo alebo o román s historickým námetom, naratív o deji-
nách je v princípe medzerovitý,¹³³ implikuje veľa nevypo-
vedaného a vychádza väčšmi z hypotéz a z predpokladov
píšuceho subjektu ako z vedomia neotrasiteľnej istoty.

131 O typoch stôp minulosti podľa Ricœura pozri s. 146 tejto publi-
kácie.

132 Nemecký filozof Michael Jungert rozlišuje tri typy zabúdania:
procedurálne (strata zručností, motorických schopností a ná-
vykov), sémantické (zväčša neintencionálne zabúdanie faktov)
a autobiografické (strata informácií o svojom osobnom živote)
(Mikuláš 2023, s. p.). V súvislosti so zabúdaním uvažuje Ricœur
o použití a zneužití pamäti. Identifikuje tri typy pamäti, ktoré sú
príčinou zabúdania: zablokovanú (odkazuje na Freuda), zmanipu-
lovanú (patrí sem inštitucionálne zabúdanie) a vynútenú pamäť
(zahŕňa otázku amnestie) (2000a, 67 – III; 574 – 589).

133 Doležel sa zmieňuje o neúplnosti historických a fikčných svetov,
ktorá je spracovaná v obidvoch prípadoch rozdielne: „Autor fikce
má svobodu obmŕňovať počet, rozsah a funkcie mezer; jeho volby
jsou určeny estetickými (stylistickými) a sémantickými faktory.
[...] Medzery v historických světech jsou epistemologické, jsou
dané hranicemi lidského vědění“ (2008, 44 – 46).

Subjektívna interpretácia faktov,¹³⁴ ale aj časový odstup medzi autorom (historikom, románopiscom) a opisovanými udalosťami, sa premieta do naratívnej mnohotvárnosti dejín. Z tohto dôvodu je aj historický naratív do istej miery nositeľom fiktívnych prvkov.¹³⁵

Ak konštatujeme, že historické poznanie akejkoľvek dejinnej udalosti je neúplné, pretože zakaždým vnímame iba jeden jej aspekt a čelíme vytrácaniu stôp, môžeme si právom klásť otázku historickej pravdy a jej efektívneho sprostredkovania. Nejde pritom o mieru rešpektovania faktov – napokon, román *Láskavé bobyne* ukázal, že fikcia môže vo svojej podstate pravdivo vypovedať o minulosti. Narážame na problematiku svedectva,¹³⁶ respektíve naratívu svedka, ktorá nás privádza k zamysleniu, či je príbeh o vlastnej skúsenosti skutočne hodnovernejší, zrozumiteľnejší, ba dokonca pútavejší ako historický alebo románový naratív. Inštinktívne by sme možno súhlasili – veď na rozdiel od úmerného hľadania a overovania faktov v histórii či úsilia imaginácie v beletrii svedok čerpá z toho, čo sa ho bytostne dotýka a je uložené v jeho pamäti. Po uvážení jednotlivých atribútov zdarného naratívu (hodnovernosť, zrozumiteľnosť, pútavosť) by naša odpoveď celkom určite nebola jednoznačná. Rozprávanie svedka môže byť

134 Spomenuli sme, že subjektívnosť historického naratívu je daná aktívnym zásahom píšuceho subjektu pri triedení a organizácii faktov, ako aj pri vytváraní zápletky. Aj preto Doležel tvrdí, že „každý historický svet je subjektívni konstrukt“ (2008, 41). Je zrejmé, že v prípade historika je subjektívnosť striktno obmedzená, zatiaľ čo v prípade spisovateľa nie sú zásadné obmedzenia.

135 Genette zdôrazňuje, že faktúálny naratív nie je nevyhnutne „pravdivý“, ale sa za taký považuje, pretože sa stáva, „že si historik domyslí niejaký ‚detail‘ alebo zosnuje ‚zápletku‘ [...]“ (2007, 38).

136 Svedectvo je žánrom testimoniálnej literatúry, spájajú sa v ňom objektívne informácie s umeleckým štýlom (pozri nižšie).

pravdivé od začiatku do konca. No pochopili by sme ho, zaujalo by nás za každých okolností? Splnenie týchto očakávaní je vždy späté s naráciou, s jej konkrétnou podobou, pretože práve tá rozhodne o tom, či vôbec budeme mať chuť svedectvo prečítať.¹³⁷

Otázku hodnovernosti výpovede komplikuje hraničná skúsenosť vyvolávajúca zmätok, neistotu alebo úzkosť svedkov. Výrazy ako nevysloviteľné, nevyjadriteľné, ba dokonca nepredstaviteľné, odkazujú už niekoľko desaťročí na hrôzy koncentračných a vyhladzovacích táborov, a tým implicitne aj na nezobraziteľnosť ľudského besnenia, ktorú naznačuje záporová predpona (ne-). Práve v zmysle nemožnosti prijateľne pomenovať a zachytiť danú skúsenosť sa spomínané pojmy chápali v povojnovom intelektuálnom prostredí. Dokazuje to notoricky známy morálny zákaz nemeckého filozofa Theodora W. Adorna, ktorý v roku 1949 tvrdil, že „napísať báseň po Osvienčime je barbarské“¹³⁸ (Sonnleitner 2014, 571), i keď neskôr svoj postoj čiastočne prehodnotil.¹³⁹ V podobnom duchu uvažovali o tejto problematike aj ďalší spisovatelia a filozofi, ako Maurice Blanchot,¹⁴⁰ Jean-François Lyo-

137 Aspekt pútavosti môžeme v historickom naratíve nebrať na vedomie v súlade s tým, čo tvrdí Veyne, t. j. že relevantná je len požiadavka pravdy, pretože historika zaujíma výlučne historické poznanie.

138 „[...] écrire un poème après Auschwitz est barbare [...]“

139 „Neprestajné utrpenie má rovnaké právo na výpoveď, ako má mučený právo kričať. Preto bol možno omyl tvrdiť, že po Osvienčime už nie je možné písať poéziu“ („La sempiternelle souffrance a autant de droit à l'expression que le torturé celui de hurler. C'est pour quoi il pourrait bien avoir été faux d'affirmer qu'après Auschwitz, il n'est plus possible d'écrire des poèmes“) (Sonnleitner 2014, 572).

140 „[...] myslím si, že o Osvienčime nemôže byť žiadny fiktívny príbeh“ („[...] je dirai qu'il ne peut y avoir de récit-fiction d'Auschwitz“); „Predosvienčimský príbeh. Každý príbeh, nech

tard alebo preživší holokaustu Elie Wiesel,¹⁴¹ ktorý bol jedným z najväčších odporcov fikcionalizácie Osvienčimu.¹⁴² Mnohí z nich sa koniec-koncov zaoberali otázkou jeho zobrazenia, no skôr z hľadiska jazykových možností¹⁴³ (Viart 2008, 181). Tabuizácia holokaustu¹⁴⁴ vyvolá-

-
- je napísaný kedykoľvek, je odteraz predosvienčimský“ („Récit d'avant Auschwitz. A quelque date qu'il puisse être écrit, tout récit désormais sera d'avant Auschwitz“) (Blanchot 1983, 98 – 99).
- 141 Maďarský Žid narodený v Rumunsku Elie Wiesel (1928 – 2016) bol výraznou osobnosťou pamäti holokaustu v západnom svete. Je autorom autobiografického diela *Noc* (slov. 2014; *La Nuit*, 1958), ktoré je svedectvom dospievajúceho ortodoxného Žida konfrontovaného s krutou realitou v Osvienčime. Dielo pôvodne vyšlo v roku 1956 v jazyku jidiš pod názvom *Un di Velt Hot Gesbivgn*, v roku 1958 vo francúzštine. Predstavuje prvú časť trilógie (ďalšie dve sú *Úsvit* [*L'Aube*, 1961] a *Deň* [*Le Jour*, 1962]) a je považované za jedno z kánonických diel literatúry o holokauste. Ostatné dve časti trilógie sú na rozdiel od jej prvej časti literárnou fikciou. Wiesel napísal okrem svedectva o svojej skúsenosti v tábore aj viacero románov, ktoré zobrazujú život obetí a ich potomkov po holokauste.
- 142 „Napísať román o Osvienčime je nemožné. Buď to nebude román, alebo to nebude Osvienčim“ („Il est impossible d'écrire un roman sur Auschwitz. Soit ce ne sera pas un roman, soit ce ne sera pas Auschwitz“) (Lémenager 2008, s. p.).
- 143 V diele *Rozepře* (čes. 1998; *Le différend* 1983) J.-F. Lyotard uvažuje o Osvienčime v súvislosti s pojmom „rozepře“ (différend, slov. rozpor), ktoré chápe ako „[...] určitý moment reči, kdy něco, co má být převedeno do vět, ještě převedeno být nemůže“ (1998, 41). Nepomenovateľnosť skúsenosti Lyotard pripisuje absencii vhodného diskurzu: „Mlčení, které obklopuje větu Osvětim byla vyhlazovací tábor, není nějakým duševním stavem, je to znamení toho, že tu zůstává něco k artikulování, co artikulováno nebylo a co není určeno“ (1998, 107).
- 144 Ostrá polemika o zobrazení holokaustu prebiehala v intelektuálnom prostredí aj v súvislosti s vizuálnym umením. Claude Lanzmann, režisér spomínaného dokumentárneho filmu *Šoa* (1985), odmietal fotografie o holokauste v domnienke, že všetky obrazy

vala dojem vznešenosti a nedotknuteľnosti skúsenosti,¹⁴⁵ ktorá sa mala premietnuť aj do spôsobu jeho prípadného zobrazenia.

Krátko po vojne sa požiadavky pravdy a nefikčného zobrazenia nacistickej genocídy dožadovali aj mnohí z deportovaných, autori a autorky prvých svedectiev (Grierson 2006, 114). Keďže autenticnosť textov bola považovaná v rozpore s literárnosťou, literárne stváranie osvienčimskej skúsenosti sa dlho javilo z etického hľadiska neprijateľné alebo prinajmenšom problematické. Otázka židovskej genocídy bola v prvom rade predmetom historického a etického, prípadne juristického uvažovania (prvé svedectvá slúžili najmä ako dôkazový materiál pre súdne procesy s nacistickými zločincami), ako uvádza okrem iných Alexandre Prstojevic,¹⁴⁶ a literárne hľadisko

(images) sú klamstvom, a svoj film považoval za čisto verbálne (nie vizuálne) zobrazenie skutočnosti v duchu talmudickej tradície (zákazu zobrazovania). Priamu svedeckú výpoveď preživších považoval za jediné prijateľné svedectvo, pričom nezohľadňoval traumatické spracovanie spomienok svedkov ani vplyv plynúceho času na pamäť. Na Lanzmannovo radikálne presvedčenie reagoval historik umenia a filozof Georges Didi-Huberman v knihe *Obrazy napriek všetkému* (*Images malgré tout*, 2003), v ktorej poukázal na epistemologickú a etickú hodnotu štyroch fotografií z Osvienčimu, ktorých autorom bol člen Sonderkommanda. Didi-Huberman tým postuloval nielen potrebu obrazu/predstavy pre poznanie minulosti (odmietal diskurz o holokauste ako o nepredstaviteľnej skúsenosti), ale nastolil aj otázky historickej pravdy a autentickejši na poli kultúry a umenia. Pozri Shafto 2004 a Didi-Huberman 2003.

145 Podrobnejšie sa o kulte holokaustu zmiňuje napríklad Pavel Barša v knihe *Paměť a genocida. Úvahy o politice holocaustu* (2011, 188 – 193).

146 Prstojevic je autorom knihy *Svedok a knižnica. Ako sa holokaust stal románovým námetom* (*Le Témoin et la bibliothèque. Comment la Shoah est devenue un sujet romanesque*, 2012), v ktorej prostredníctvom

bolo zohľadnené až oveľa neskôr, v 60. a 70. rokoch 20. storočia. V kontexte literatúry to autor pripisuje predovšetkým dvom okolnostiam – nástupu ďalšej literárnej generácie prozaikov, ktorí boli v čase vojny deťmi, a preto mali len fragmentárne spomienky na dané obdobie (ako napríklad Georges Perec), a využívaní nových spôsobov písania (najmä techník formálneho experimentovania a psychologického vykreslenia postáv) (2012, II – 12). Pre sprostredkovanie nepredstaviteľnej dejinnej skúsenosti a jej rezonanciu vo verejnom diskurze mala rozhodujúci vplyv zmena perspektívy vo vzťahu k dejinám, ktorú priniesol proces s Adolfom Eichmannom v roku 1961. Na rozdiel od predchádzajúcich procesov s vojnovými zločincami, akým bol napríklad norimberský proces v rokoch 1945 – 1946, sa ten v Jeruzaleme opieral o početné, emocionálne vypäté individuálne svedectvá obetí, ktoré opisovali hrôzu a nezmerné utrpenie spôsobené nacistickým režimom. Podľa poprednej francúzskej historičky Annette Wieviorky, odborníčky na holokaust a dejiny Židov v 20. storočí, proces s Eichmannom prispel k spoločenskému uznaniu vojnového vyvraždenia Židov ako genocídy (od daného obdobia sa označuje pojmom holokaust¹⁴⁷)

skúmania diel prozaikov W. G. Sebald, D. Kiša, G. Pereca, P. Rawicza a I. Kertésza (poslední dvaja boli očití svedkovia) objasňuje proces formovania románovej literatúry o holokauste.

- 147 V knihe *Nové pohľady na šoa* (*Nouvelles perspectives sur la Shoah*, 2013) Wieviorka pripomína, že na prelome 70. a 80. rokov bol všeobecne zaužívaný pojem holokaust predmetom kritiky francúzskych intelektuálov. Niektorí historici používali v tom čase na označenie židovskej genocídy slovo šoa, ktoré sa vo francúzskom a izraelskom kontexte definitívne ujalo okolo roku 1985 aj vďaka úspechu Lanzmannovho filmu *Šoa* (1985). V anglofónnom svete naopak dominuje jeho ekvivalent – holokaust (2013, 5 – 6), k popularizácii ktorého prispel E. Wiesel, hoci ten ho neskôr odmietol v prospech pojmu šoa. Veľký vplyv na presadenie pojmu

a k oslobodeniu slova obete (1998, 117). Preživší nadobudol spoločenský status preživšieho. V tejto súvislosti Pavel Barša uvádza, že kým pojem obeť bol v západnej kultúre prvých dvadsať rokov po vojne spätý skôr s pocitom hanby, od druhej polovice 60. rokov možno pozorovať opačnú tendenciu – nielenže sa pasívna obeť ocitla v centre pozornosti verejnosti, ale nadobudla dokonca vyšší morálny status ako vojnoví hrdinovia (2011, 15). Podobné vnímanie obete vojnových konfliktov nachádzame aj v súčasnom spoločenskom diskurze.

Spôsob, akým prebiehalo súdne konanie s jedným z najväčších nacistických zločincov vôbec, vytvoril spoločenskú objednávku na svedectvá a nastolil dobu svedka, ako konštatuje Wieviorka v rovnomennej knihe *L'ère du témoin* (1998, 117 – 118). Historička sa v nej zaoberala etapami, ktoré k nej viedli, pričom obdobie od spomínaného procesu s Eichmannom do 80. rokov minulého storočia charakterizovala ako „nástup svedka“. Posledné tri až štyri desaťročia sme svedkami doby svedkov a tento jav komplikuje proces historického poznávania. Ako konštatuje Wieviorka, a napokon aj François Hartog, skutočnosť, že individuálne výpovede svedkov silno rezonujú vo verejnom diskurze, nevyplýva len z vnútornej potreby preživšieho rozprávať, ale je výsledkom spoločenského imperatívu, ktorý kladie obeť na piedestál (171). Historik sa v tomto kontexte ocitá voči svedkovi v pozícii súpera (165), no nerovného. „Svedectvo,“ hovorí Wievorka, „sa obracia na srdce, nie na rozum. Vzbudzuje súcit, ľútosť, rozhorčenie a niekedy aj vzburu“¹⁴⁸ (179). Ako má historik

holokaust mala aj americká televízna miniséria *Holocaust* (1978), ktorá vyvolala silnú divácku odozvu, no odmietavé reakcie preživších.

- 148 „Le témoignage s'adresse au cœur, et non à la raison. Il suscite la compassion, la pitié, l'indignation, la révolte même parfois.“

podnecovať uvažovanie a prinášať presvedčivé poznanie, ak verejný priestor ovládajú vášne a emócie a historický diskurz spochybňuje iná pravda, pýta sa autorka v závere knihy.

Podobný obrat vo vzťahu k svedectvám preživších nastal aj na poli literatúry. Prvé texty vypovedajúce o nedávno prežitých hrôzach vyšli vo Francúzsku hneď po vojne.¹⁴⁹ Medzi najznámejšie z nich, dnes už kánonické diela o táborovej skúsenosti, ktoré Alain Parrau označuje pojmom „literatúra koncentračných táborov“,¹⁵⁰ patria vo francúzskom prostredí také knihy, ako sú *Patríme k ľuďom* (*L'espèce humaine*, 1947) Roberta Antelma, *Svet koncentračných táborov* (*L'univers concentrationnaire*, 1946) a *Dni našej smrti* (*Les Jours de notre mort*, 1947) Davida Rousseta, *Je to človek?* (slov. 2001; *Se questo è un uomo*, 1947) Prima Leviho, *Noc* (slov. 2015; *La Nuit*, 1958) Elieho Wiesela a i. Surové opisy neľudského zaobchádzania a utrpenia však nenašli odozvu medzi súčasníkmi a v povojnovej atmosfére ekonomického a politického obrodovania upadli rýchlo do zabudnutia (Viart 2008, 150 – 152). Ak aj boli predmetom reflexie, dôraz sa kládol takmer výlučne na ich dokumentárnu, nie literárnu hodnotu (Dobbels – Moncond'huy 2006, 9). V tejto súvislosti Prstojevic hovorí, že pojem literatúra o šoa (*littérature de la Shoah*) v súčasnosti označuje

149 Vychádzajúc z výskumu Wiewiorky Alain Parrau uvádza, že vo Francúzsku vyšlo v rokoch 1945 – 1948 stoštyri svedectiev deportovaných opisujúcich skúsenosť z rôznych nacistických táborov (1995, 15).

150 Parrau definuje literatúru koncentračných táborov ako „súbor svedectiev preživších nacistických a sovietskych táborov napísaných vo forme rozprávania“ („Pour notre part, nous entendons par ‚littérature concentrationnaire‘ l'ensemble des témoignages écrits, dans la forme du récit, par les survivants des camps nazis et soviétiques“) (1995, 19).

na jednej strane rozsiahly súbor textov, ktoré sú považované za autentické svedectvá, respektíve dokumenty, pričom niektoré z nich majú estetické kvality (napríklad *Noc* Elieho Wiesela alebo *Je to človek?* Prima Leviho), na druhej strane omnoho menší súbor fikčných textov s tematikou holokaustu (2012, 9 – 10).

Paralelne so svedectvami vychádzali romány reflektujúce vojnové udalosti, ktorých autori holokaust osobne nezažili, ale boli svedkami doby, ako napríklad *Mor* (slov. 1992; *La Peste*, 1947) Alberta Camusa, *Cesty k slobode. Vek rozumu* (slov. 1994; *Les Chemins de la liberté*, 1945 – 1949) Jeana-Paula Sartra, *Smrť je mojím remeslom* (slov. 1975; *La Mort est mon métier*, 1952) Roberta Merla a i. V 60. a 70. rokoch 20. storočia sa objavili len sporadicky diela inšpirované tragickými udalosťami, ako napríklad *Flámska cesta* (slov. 1990; *La Route des Flandres*, 1960) Clauda Simona, *Cesta smrti* (slov. 1966; *Le Grand voyage*, 1963) či *Mdloby* (*L'Évanouissement*, 1967) Jorgeho Sempruna, svedectvo *Nikto z nás sa nevráti* (*Aucun de nous ne reviendra*, 1965) Charlotte Delbo,¹⁵¹ *W aneb Vzpomínka z dětství* (čes. 2016; *W ou le souvenir d'enfance*, 1975) Georgea Pereca, *Kráľ tmy* (slov. 1997; *Le Roi des Aulnes*, 1970) Michela Tourniera alebo trilógia Patricka Modiana – *Námestie hviezd* (*La Place de l'Étoile*, 1968), *Nočná obchádzka* (*La Ronde de nuit*, 1969), *Okružné bulváre* (slov. 2023; *Les Boulevards de ceinture*, 1972). Napriek tomu, že niektorí z autorov boli priamymi

151 U nás takmer neznáma francúzska autorka Charlotte Delbo (1913 – 1985) bola členkou francúzskeho hnutia odporu. V roku 1942 bola spolu s manželom zatknutá a v roku 1943 deportovaná do Osvienčimu. Hneď po vojne v roku 1946 napísala prvú časť trilógie *Osvienčim a potom* (*Auschwitz et après*, 1946) nazvanú *Nikto z nás sa nevráti*, ktorú však vydala až o dvadsaťpäť rokov neskôr. Ďalšie dve časti trilógie majú názov *Zbytočné poznanie* (*Une connaissance inutile*, 1970) a *Miera našich dní* (*Mesure de nos jours*, 1994).

účastníkmi udalostí (J. Semprun, C. Simon), písali romány a nie svedectvá. Nezaujímajú verejnosť o príbehy opisujúce nepochopiteľné barbarstvo a utrpenie obetí v povojnovom období mal za následok opomenutie niektorých kľúčových textov, napríklad Antelmovo *Patríme k ľuďom* alebo Leviho *Je to človek?*, ktoré boli docenené až o niekoľko rokov neskôr, predovšetkým však v 80. rokoch 20. storočia, keď došlo k celospoločenskému oživeniu záujmu o nedávne dejinné udalosti a o ich reflexiu (Wieviorka 1998, 162; Dobbels – Moncond’huy 2006, 8; Viart 2008, 177).

Rozmach literatúry o holokauste¹⁵² koncom 20. storočia predznamenal niektoré javy, ako uvádza Prstojevic, medziiným oneskorená recepcia pôvodných diel E. Wiesela a P. Leviho a úspech románov so židovskou tematikou na prelome 50. a 60. rokov. Dva z nich, román-dokument Édouarda Axelrada *Pochovaná archa* (*L’Arche ensevelie*, 1959) o getách východnej Európy a román Anny Langfusa *Piesočná batožina* (*Les Bagages de sable*, 1962) zobrazujúci ťažkosti preživších po ich návrate, napísali autor a autorka židovského pôvodu, ktorí mali osobnú skúsenosť s nacistickým prenasledovaním. Patrili medzi vôbec prvých svedkov, ktorí uprednostnili románovú formu výpovede, i keď sa netýkala priamo táborovej skúsenosti.

152 Situácia v československom, neskôr v slovenskom prostredí bola v súvislosti s memoárovou prózou s témou holokaustu odlišná, ako konštatuje Ivan Šuša (2009, 98 – 112). Počet svedectiev vydaných u nás bol v porovnaní s inými krajinami „nedostatočný“, pričom dôvodov bolo viacero. Medzi prvé diela zachytávajúce židovskú skúsenosť v táboch spomína (bez uvedenia roku vydania) *Božíu uličku* a *Vtáčí spev* Leopolda Laholu, ďalej jeho knihu dokumentov *Tragédia slovenských židov* a zbierku poviedok *Posledná vec* vydanú v 60. rokoch. Prvé memoárové diela o holokauste však až na pár výnimiek vychádzajú v 90. rokoch vďaka priaznivým spoločensko-politickým okolnostiam doby.

Za svoj čitateľsky úspešný román získala Langfus v roku 1962 Goncourtovu cenu, podobne ako tri roky predtým André Schwarz-Bart za román *Posledný spravodlivý* (slov. 1993; *Le Dernier des Justes*, 1959) opisujúci tisícročný židovský úděl. Vydanie uvedených románov, ku ktorým by sme mohli priradiť aj diela nežidovských svedkov s táborovou skúsenosťou, napríklad Semprunovu *Cestu smrti* (1963) či dielo Delbo *Nikto z nás sa nevráti* (1965), a ich spoločenská akceptácia, predstavovali podľa Prstojevica zásadný míľnik pre literatúru o holokauste a židovskej otázke, rovnako ako pre historické povedomie o okupácii Francúzska (2012, 40). Tieto diela totiž posunuli otázky vzťahu fikčnosti a táborovej skúsenosti i etického aspektu zobrazovania židovskej genocídy do inej roviny uvažovania, ktorá vyústila o niekoľko rokov neskôr do úvah o nájdení správnych slov (Viart 2008, 181). Hoci sa problematika v súčasnosti nereflektuje v medziach výhrad T. W. Adorna a E. Wiesela aj preto, že očitých svedkov druhej svetovej vojny a koncentračných táborov schopných sprostredkovať svoju skúsenosť prakticky už niet, zobrazovanie holokaustu predstavuje aj naďalej pálčivý etický problém, pričom jedným z dôvodov je pamiatka obetí. Kľúčovou je autorská i čitateľská predstavivosť, ktorá sa stáva nástrojom historického poznania, ako konštatuje napríklad Georges Didi-Huberman: „Aby sme vedeli, musíme si predstaviť. [...] Neodvolávajme sa na nepredstaviteľné. Nechráňme sa slovami – hoci aj pravdivými –, že si to nemôžeme a ani nebudeme môcť úplne predstaviť. Ale to ťažko predstaviteľné si predstaviť *musíme*“¹⁵³ (2003, 11).

153 „Pour savoir il faut s'imaginer. [...] N'invoquons pas l'inimaginable. Ne nous protégeons pas en disant qu'imaginer cela, de toutes les façons – car c'est vrai –, nous ne le pouvons pas, nous ne le pourrions pas jusqu'au bout. Mais nous le *devons*, ce très lourd imaginable.“

Desivá minulosť ožívajúca v súčasnej francúzskej próze je zobrazená z inej perspektívy, ktorá je výsledkom nutnosti. Aby sme však pochopili, čo viedlo k románovému stvárneniu holokaustu, vráťme sa k zamysleniu nad hodnotovosťou výpovede svedkov.

Svedectvo a literatúra

Okrem toho, že svedectvo je výpoveďou o osobnej skúsenosti, predstavuje pomerne nový literárny žáner, ktorý nie je jasne teoreticky vymedzený.¹⁵⁴ François Rastier¹⁵⁵ ho považuje za sporný žáner, pretože je ťažké identifikovať jeho umelecké formy (2010, 114). Vysvetľuje to tým, že svedectvo nemá miesto v literárnej tradícii (2019, 307). Svedectvo môže mať rôzne podoby v závislosti od typu

154 Žáner svedectva sa začal formovať v 30. rokoch 20. storočia v súvislosti s udalosťami prvej svetovej vojny. Jeho teoretickú reflexiu inicioval vojnový veterán Jean Norton Cru v diele *Svedkovia* (*Témoins*, 1929), v skrátenej verzii *O svedectve* (*Du témoignage*, 1930). Konkrétnu podobu nadobudol po roku 1945 (Detue – Lacoste 2016, s. p.), čo súviselo s oneskoreným záujmom o svedectvá Leviho a Antelma a s úspechom dokumentárneho filmu *Šoa*, ktorý posilnil postavenie umenia pri sprostredkovaní nacistickej genocídy na úkor historiografie (Coquio 2020, s. p.). Vo Francúzsku sa problematike svedectva venovala napríklad Charlotte Lacoste (*Svedectvo ako literárny žáner vo Francúzsku od roku 1914 po súčasnosť*; *Le témoignage comme genre littéraire en France de 1914 à nos jours*, 2011), Catherine Coquio (*La littérature en suspens. Écritures de la Shoah : le témoignage et les œuvres*; *Neurčitá literatúra. Písanie o šoa: svedectvo a umelecké diela*, 2015) či Philippe Mesnard (*La littérature testimoniale, ses enjeux génériques*; *Testimoniálna literatúra a žánrové otázky*, 2017).

155 François Rastier je autorom diel *Ulysses v Osvienčime. Primo Levi, prežiješ* (*Ulysse à Auschwitz. Primo Levi, le survivant*, 2005) a *Vybladzovanie a literatúra* (*Exterminations et littérature*, 2019).

svedkov. Podľa Rastiera nimi môžu byť „obyčajní“ svedkovia (les „simples“ témoins), ako Vasilij Grossman, preživšie obete (les victimes survivantes), ako Primo Levi alebo Robert Antelme, posmrtní svedkovia (les témoins posthumes), ako Anna Franková, mŕtvi a umierajúci (les morts et les mourants), ako Varlam Šalamov, kati (les bourreaux), ako postava Maximiliana Auea v Littellovom románe (tá je súčasne aj nasledujúcim typom svedka), alebo nepraví svedkovia (les faux témoins), ako Benjamin Wilkomirski¹⁵⁶ (2010, s. p.). Pojem (literárne) svedectvo (témoignage littéraire) však v žánrovom vymedzení označuje vo všeobecnosti texty svedkov potvrdzujúce priamo v texte úmysel svedčiť o prežitom vojnovom násilí a vyznačujúce sa tým, že ich napísali preživšie obete, ktoré vydávajú svedectvo o svojej skúsenosti¹⁵⁷ (Brunel 2014, 2; Lacoste 2011, 26). Hoci svedectvo predpokladá identitu rozprávača-autora-postavy, čo je zárukou autenticity výpovede a znakom autobiografie, vymyká sa definícii Philippa Lejeuna, pretože sa od nej odlišuje napríklad využívaním prvej osoby plurálu („my“ namiesto „ja“, pričom môže dôjsť aj k odlišeniu ja-rozprávač a ja-postava). Dôvodom je podľa Brunel na jednej strane skutočnosť, že píšuci subjekt-svedok sa čiastočne rozplynul v dôsledku

156 Nepravé svedectvo predstavuje kategóriu textov, ktoré podľa Rastiera imitujú žáner svedectva, ale rozchádzajú sa s ním v otázke pravdy. Keďže nejde o autentické (pravé) svedectvo, ich zaradenie do testimoniálnej literatúry je považované za sporné.

157 „Ainsi le genre du témoignage désigne des textes écrits par des témoins affirmant dans leur texte leur intention de témoigner, se caractérise par le fait que ce qui est transmis l'est par ceux qui l'ont vécu, qui ont été des victimes rescapées de la violence guerrière [...]“ (Brunel 2014, 2); Les témoignages sont „les textes écrits par des témoins directs qui ont survécu et témoignent de leur expérience“ (Lacoste 2011, 26).

traumatizujúcej skúsenosti, na druhej strane je nerozlučne spätý s ostatnými obeťami, v mene ktorých o svojom zážitku vypovedá (2014, s. p.). Cieľom svedectva je priniesť (historické) poznanie jednak v tomto prípade o realite táborov, jednak o krajnej skúsenosti ľudského údely,¹⁵⁸ no toto poznanie je už zo svojej podstaty problematické, pretože je poznačené prežívaním svedka a/alebo sa týka nájdenia vhodného spôsobu vyjadrenia (Viart 2008, 179; Rastier 2010, s. p.). Táto skutočnosť má dosah aj na recepciu svedectva, ktoré je späté s očakávaniami, že čitateľská verejnosť svedectvu nielen uverí, ale ho aj ďalej sprostredkuje.

Potreba literatúry, ktorá by povedala pravdu o koncentračných a vyhladzovacích táboroch, pôvodne vyplynula z odmietania svedectiev bez estetických kvalít v povojnovom období, ktorých jedinou zbraňou bola záruka pravosti. Svedectvá mnohých svedkov boli postavené na enumerácii faktov a podrobnom opise detailov, no ako konštatuje Georges Perec v súvislosti s Antelmovým dielom *Patríme k ľuďom*,

fakty nehovoria samy za seba, je chybou myslieť si to [...]. Literatúra koncentračných táborov sa vo väčšine prípadov dopustila tohto omylu. [...] Zhromaždila fakty, znásobila vyčerpávajúce opisy epizód, ktoré považovala

-
- 158 Rastier identifikuje štyri základné funkcie svedectva, ktoré sa premietajú aj do jeho formálnej podoby: podať svedeckú výpoveď, prevziať výchovné poslanie (svedectvo má záväzok nielen voči obeťami, ale aj voči čitateľom), plniť spomienkovú funkciu a zachovávať dôstojné postavenie skúsenosti (svedok odmieta pátos). Svedectvo implicitne predpokladá aj to, že svedok prekoná hanbu z prežitia či strach z odmietnutia. Historický román a nepravé svedectvo podľa autora konkurujú literárnemu svedectvu a narúšajú jeho špecifickosť (2019, 307 – 322).

vo svojej podstate za výstižné. No neboli výstižné. Nie pre nás. Nás sa netýkali. Ten svet nám bol cudzí: bol to zlomok dejín, ktorý sa odohral mimo nás.¹⁵⁹ (Perec [1963]1996, 177)

Podľa Alaina Parraua sa niektorí deportovaní, autori a autorky prvých svedectiev o hrôzach prežitých v koncentračných táboroch, stotožnili s myšlienkou estetizácie výpovedí, ktorá automaticky nediskvalifikuje požiadavku pravdy (1995, 9). „Svedectvo o nemožnom vôbec nie je nemožným svedectvom,“ tvrdí Philippe Forest a potvrdzuje, že „práve (a v istom zmysle jedine) z dôvodu tejto nemožnosti sa svedectvo stáva etickou a estetickou nevyhnutnosťou“¹⁶⁰ (2007, 245). Fikcia sa napriek tvrdeniam o údajnom románovom znehodnotení pamiatky holokaustu ukázala ako účinný nástroj vypovedania o nevypovedateľnej dejinnej skúsenosti, o čom svedčia mnohí deportovaní, ako napríklad Robert Antelme, Elisabeth Will, Primo Levi alebo Piotr Rawicz. Autor prvého francúzskeho románu o holokauste *Krev nebe* (čes. 2017; *Le Sang du ciel*, 1961) Piotr Rawicz¹⁶¹ do-

159 „Les faits ne parlent d’eux-mêmes; c’est une erreur de le croire. [...] La littérature concentrationnaire a, la plupart du temps, commis cette erreur. [...] [E]lle a entassé les faits, elle a multiplié les descriptions exhaustives d’épisodes dont elle pensait qu’ils étaient intrinsèquement significatifs. Mais ils ne l’étaient pas. Ils ne l’étaient pas pour nous. Nous n’étions pas concernés. Nous restions étrangers à ce monde: c’était un fragment d’histoire qui s’était déroulé au-delà de nous“ (Perec text vyšiel pôvodne v časopise *Partisans* v roku 1963).

160 „Le témoignage de l’impossible n’est en rien un témoignage impossible. [...] c’est à partir de cet impossible-là (et en un sens à partir de lui seul) que le témoignage se fait nécessité éthique et esthétique.“

161 Novinár, spisovateľ a prekladateľ poľského pôvodu Piotr Rawicz (1919 – 1982) strávil v Osvienčime dva roky. Neskôr bol

konca potláča etický rozmer svojej osvietenčinskej skúsenosti v prospech jej estetického spracovania, a tým sa podľa Prstojevica stáva akýmsi antisvedkom (anti-té-moin) (2012, 55). Ústup od etickej reflexie vysvetľuje rozplynutím „pravého svedka“ v realite táborov, a tým neschopnosťou preživšieho svedka dôveryhodne svedčiť v dôsledku prežitej traumy. Saul Friedländer, izraelský historik židovského pôvodu narodený v Prahe, odborník na holokaust a nacizmus, nazval traumatickú spomienku človeka, ktorý ju nedokáže verbalizovať, pojmom hlboká pamäť (deep memory) (1992, 41). Na označenie absencie schopnosti svedka svedčiť v prípade Rawiczovej fikcie používa Frédéric Detue pojem nepravá výpoveď (témoinage faux) namiesto krivá výpoveď (faux témoignage) (2013, s. p.). Takýto prístup svedčí o tom, že iba artikulovaný výkrik nestačí na vytvorenie literatúry holokaustu a že istá miera fikcionalizácie svedectiev je nevyhnutná (Prstojevic 2012, 51).¹⁶²

O neschopnosti svedka vierohodne svedčiť o krajnej skúsenosti hovoril aj Primo Levi. Pojmom „pravý svedok“, o ktorom sa zmieňuje v poslednom diele *Potopení a zachránení* (slov. 2003; *I sommersi e i salvati*, 1986),¹⁶³ chcel odlí-

deportovaný do Terezína a v roku 1947 emigroval do Francúzska. Román *Krev nebe*, ktorý Rawicz napísal po francúzsky, je jeho jediným románom, no v čase vydania hlboko otriasol predstavami o poetike svedectva. Prelínajú sa v ňom rôzne žánre, štýly, obrazy i rozprávači. Autor využíva postmoderné techniky písania, pričom problematizuje možnosti výpovede svedka hraničnej skúsenosti.

162 Podľa Rawicza je potrebné, aby literatúra holokaustu akceptovala svoju literárnosť, čo v prípade románu znamená, že môže mať fikčnú povahu a zároveň ľubovoľnú formu (Prstojevic 2012, 51).

163 „Opakujem, my, čo sme prežili, nie sme tí praví svedkovia. Je to nepríjemné zistenie, ku ktorému som dospel postupne, keď som čítal pamäti iných a keď som si po rokoch prečítal svoje vlastné.

šiť skutočného svedka, teda toho, ktorý skúsenosť zažil a neprežil, od toho, ktorý ju prežil. Prežitím mal na mysli skutočnosť, že preživší bol iba nepriamym účastníkom skúsenosti. Fikcia sa nestavia nevyhnutne do protikladu k svedectvu, ale v skutočnosti môže „prebrať štafetu“, ako konštatuje Detue v súvislosti so súčasnou literatúrou, lebo dnes autori nepíšu o tom, čo znamenali nacistické tábory v minulosti, ale o tom, ako ich tábory prenasledujú v prítomnosti (2013, s. p.). Stávame sa „svedkami svedkov“ – od postavy preživšieho (survivant) sa presúvame k tomu, čo komparatistka Catherine Coquio nazýva, odkazujúc na Jacqua Derridu, Georgea Didi-Hubermana či Jeana-Françoisa Hamela, režimom prežívania alebo fantómovosti (régime de survivance ou de spectralité) (2020, s. p.).

O úspechu fikcie pri zobrazení traumatickej skúsenosti hovorí Viart v súvislosti s dielami pôvodne považovanými za svedectvá, ktoré boli neskôr zavrhnuté ako fabulácie¹⁶⁴ (2008, 195). V kapitole s názvom „Literatura koncentračných táborů“ sa Viart v kontexte

My, čo sme prežili, tvoríme nielen nepatrnú, ale aj mimoriadnu skupinu: sme tí, čo vďaka svojej pribojnosti, šikovnosti či šťastiu neklesli na dno. Tí, čo sa tam dostali, tí, čo videli Gorgónu, tí sa nevrátili, aby rozprávali, alebo sa vrátili nemí; to oni, „muzulmani“, potopení sú praví svedkovia, ktorí by vo svojej výpovedi vyslovili celú pravdu. Oni sú pravidlo, my výnimka. [...] My, ktorým bol osud naklonený, sme sa s väčšou alebo s menšou znalosťou snažili vyrozprávať nielen náš osud, ale aj osud tých druhých, tých potopených; ale bol to prejav „za tretie osoby“, rozprávanie o veciach, ktoré sme videli zblízka, ale neprežili na vlastnej koži. [...] Namiesto nich hovoríme my, ich splnomocnení“ (Levi 2003, 69 – 70).

164 Ide o diela Jeana-Françoisa Steinera *Treblinka* (1966) a Binjamina Wilkomirského *Fragments, detstvo 1939 – 1945* (*Fragments, une enfance, 1939 – 1945*, 1997), ktoré ich autori vydávali za autentické svedectvá, hoci boli šťastí alebo úplne vymyslené.

súčasnej francúzskej literatúry zmieňuje o neskorších svedectvách v pravom zmysle slova (vydaných s časovým odstupom niekoľkých rokov či desaťročí) (J. Semprun, E. Wiesel), ako aj o výpovediach potomkov deportovaných (G. Perec, R. Bober, E. Copfermann). V osobitnej kapitole („Apokalypsa... a potom“) si všíma formy, ktoré rozvíjajú literárny model svedectva, a navrhuje nazývať ich fikciami o svedectve (fictions de témoignages) (208). Do tejto skupiny textov radí literárne podoby fikčného svedectva uchovávajúce pamäť táborov (2008, 180), ktorých autori a autorky sa opierajú o rodinnú a/alebo kolektívnu pamäť (nie o vlastnú skúsenosť), ale siahajú aj po fikcii.¹⁶⁵ Ako konštatuje Viart, „pokud má mít literatura v budoucnu ještě nějaké místo v uchovávaní této paměti“ (196), fikcia sa javí ako nevyhnutnosť. Zdá sa, že sa napĺňa Viartova predtucha z roku 2005, že budú pribúdať diela, v ktorých si „prostor koncentračních táborů přisvojuje představivost, a nikoli paměť“ (196), dôkazom čoho sú viaceré diela, ako napríklad spomínaný román *Láskavé bobyne*, ktoré sa vracajú k problematickým miestam pamäti formou fikcie.

Vojna a holokaust si nachádzajú miesto v pamäti a stávajú sa literárnym námetom, konštatuje Blanche Cerquiglini (2012, 293).¹⁶⁶ No holokaust ako skúsenosť s krajným zlom v podobe židovskej genocídy predstavuje podľa Emmanuela Boujua aj medzník písania o dejinách v európskom priestore (2006, 19) a v posledných rokoch právom

165 Viart uvádza napríklad autorky ako Agota Kristof, Sylviane Roche či Esther Orner.

166 Autorka tiež konštatuje, že „románopisec, ktorý sa vyrovnáva s nedávnymi dejinami, je dedičom zásadnej a bolestivej literárnej tradície, ktorou je literatúra napísaná po šoa“ („Le romancier qui s'affronte à l'Histoire récente hérite d'une tradition littéraire essentielle et douloureuse, celle de la littérature écrite après la Shoah“ (Cerquiglini 2012, 284).

vyvoláva znepokojenie. Pohľad na súčasnú historickú fikciu umožňuje konštatovať dominanciu témy pamäti, ktorá je prirodzene spätá s absenciou osobných spomienok prozaikov, ako aj s vplyvom politických, spoločenských a ideologických okolností doby (imperatív pamäti, doba svedka). Keďže výhrady voči existencii románov stvárňujúcich extrémne barbarstvo sú od 80. rokov považované za neaktuálne – napokon, prelomili ich sami tí, ktorí holokaust prežili – „napriešťe vyvstáva otázka, jak‘ to říci, a nepřipomínat donekonečna ohromení, pro něž nenacházíte slov a které tváří v tvář hrůze uvádí do rozpaků“ (Viart 2008, 195). Aktuálne debaty o literárnom stvárnení holokaustu preto nesúvisia so samotným aktom jeho fikcionalizácie, ale s modalitami jeho zobrazovania, ktoré načrtávajú otázku prijateľnosti a rešpektovania istých hraníc, spomenutú v súvislosti s románom Yannicka Haenela. Etický rozmer vymedzenej problematiky je na poli súčasnej európskej literatúry aktuálny okrem iného aj vzhľadom na rozmach žánrov na pomedzí fikcie a faktografie.

Okolnosti pripomínania holokaustu prostredníctvom beletrie a iných foriem umeleckého vyjadrenia v súčasnosti vzbudzujú obavy, ktoré v roku 2008 výstižne formuloval neúnavný sprostredkovateľ skúsenosti deportovaných Elie Wiesel. Hoci je šoa alebo Osvienčim (autor preferoval dané výrazy namiesto slova holokaust) podľa neho najlepšie zdokumentovanou udalosťou v dejinách a predmetom pretrvávajúceho záujmu a uvažovania súčasných intelektuálov, Wiesel sa obával banalizácie spomienky, ktorá je zrejmá aj v bežnom používaní slova holokaust (Lémenager 2008, s. p.). Súčasne s tým sa pýtal, „[...] prečo sa svet nepoučil“, ¹⁶⁷ pričom narážal na problematiku fanatizmu a extrémizmu. Je zrejmé, že

167 „Ma question est: pourquoi le monde n'a-t-il rien appris?“

časť autorov prozaických diel s týmto historickým námetom motivuje okrem iného aj vidina úspechu či záujmom verejnosti, čo predstavuje riziko, že sa skúsenosť táborov zmení na predstavenie a stane sa púhym predmetom literárneho marketingu, ako upozorňuje Parrau v súvislosti s niektorými románmi, ktoré majú nálepku, i keď nie celkom oprávnenú, literatúra koncentračných táborov (1995, 19). Potreba vyhnúť sa vrstveniu obrazov alebo výlučne obrazovému vnímaniu, ako hovorí Viart o svedectvách preživších (2008, 188), ktoré vychádzajú v posledných rokoch, sa týka nielen produkcie literatúry, ale aj jej recepcie. Silný emotívny zážitok, ako napríklad fascinácia obrazmi neľudskosti, na ktorom stavajú mnohé súčasné (nielen literárne) diela, môže do istej miery zatieniť hlbavý rozmer umenia, a tým premrhať možnosti uvažovania o skutočnom obsahu holokaustu a o potenciálnych hrozbách každej doby. Viartova výstraha sa však wpisuje do omnoho hlbšej problematiky, ktorou je umenie v konzumnej spoločnosti. Na sprostredkovanie a formovanie pamäti nielen o holokauste, ale všeobecne o dejinách, majú v súčasnosti nezanedbateľný vplyv aj televízne historické seriály a úspech nových žánrov ako do-kudráma, respektíve dokumentárna dráma (docudrama) či dokufikcia, respektíve dokumentárna fikcia (docufiction), ktoré vedú k zjednodušeniam vo vnímaní historických súvislostí, ba dokonca k prehnanej úcte voči čoraz naliehavejším požiadavkám politickej korektnosti (Gengembre 2010, 375). Riziko deformácií kolektívnej pamäti môže byť dokonca v prípade médií (najmä televízie a internetu) omnoho vyššie z dôvodu ich obrovskej popularity a dvojnásobnej mediácie, keď je námetom filmovej adaptácie románová fikcia (376). Citlivosť k problematikým dejinným udalostiam na prelome storočí je do značnej miery podmienená spoločensko-kultúrnym

kontextom, preto je potrebné aspoň v krátkosti načrtnúť špecifiká povojnovej situácie a jej vplyv na podoby literárnej produkcie.

Spoločensko-kultúrny kontext prepisovania dejín

Už v 30. rokoch minulého storočia upozornil nemecký filozof, historik a kritik umenia Walter Benjamin na zmenu postavenia umeleckého diela predovšetkým v dôsledku mechanickej reprodukcie, ktorá znamenala rozpad aury, a teda jedinečnosti diela. Od istej doby sú výstavná hodnota umenia, rozptýlenie namiesto kontemplácie (1936, 42 – 48), ale aj túžba mnohých stať sa spisovateľom bez literárneho vzdelania typickými rysmi spoločnosti, ktorú ešte v 60. rokoch minulého storočia nazval francúzsky spisovateľ, esejista a kritik kapitalizmu Guy Debord „spoločnosť spektaklu“ (čes. *Společnost spektaklu*, 2007; *La société du spectacle*, 1967). Či už je reč o spoločnosti spektaklu založenej na pasívnom prijímaní jedinca¹⁶⁸ alebo o „hyperfestívnej dobe“, v ktorej je podľa francúzskeho kritika a esejistu Philippa Muraya vládcom „Homo festivus“ (2000, 11),¹⁶⁹ faktom je, že v posledných dekádach dochádza k rozkladu umenia v prospech

168 „Spektákl“ je definovaný okrem iného „spoločenským vzťahom medzi osobami, zprostředkovaným obrazu“ (4). Predstavuje to, čo je neskutočné, iluzórne a zdanlivé, čo zaberá celý spoločenský život, je prostriedkom a cieľom súčasnej spoločnosti.

169 „V hyperfestívnej spoločnosti, ktorá je prevrátením, zavŕšením a vymazaním všetkých predchádzajúcich spoločenských zriadení, sa princíp rozkoše stáva *vítaným postskriptom* princípu reality“ („Dans la société hyperfeste, qui est le retournement, la conclusion et l'effacement de toutes les sociétés qui l'ont précédée, le principe de plaisir devient le *post-scriptum triomphant* du principe de réalité“) (Muray 2000, 54).

hľadania stále nových foriem zábavy určenej na bezodkladnú konzumáciu. Kultúra sa stala tovarom bez požiadavky na kvalitu a konzument umenia sa opakovaníu nielen prispôsobil, ale princíp inovácie nahradil, ako hovorí Umberto Eco, princípom „opakovateľnosti“ (*variabilité*), teda nekonečného produkovania variácií toho istého námetu (1994, 22). Tým sa zrodilo nové estetické cítenie, nazývané tiež postmoderné, a nové publikum, ktoré si nevšíma to, čo sa mu sprostredkúva, ale to, čo sa opakuje (24).

Od 60. – 70. rokov 20. storočia sa o vyspelejšej demokratickej spoločnosti uvažuje ako o postmodernej, pre ktorú je charakteristický okrem iného postupný úpadok hodnôt, kríza autority, vzostup individualizmu či rozkvet narcizmu. Francúzsky sociológ Gilles Lipovetsky ich považuje za symptómy „éry prázdnoty“, ktorou nazýva spoločnosť od 80. rokov minulého storočia, ako o tom píše v rovnomennom diele *Èra prázdnoty* (čes. 2003; *L'ère du vide*, 1983). Postmodernú spoločnosť definuje ako „spoločnosť, kde panuje masová lhostejnosť, kde prevládá pocit neustáleho omíľaní a prešlapováni na miestě, kde osobní nezávislosť je samozřejmostí, kde je nové přijímáno jako staré, kde inovace jsou něčím zcela všedním a kde se už budoucnost nespojuje s nevyhnutelným pokrokem“ (13).

Pozvoľný prechod od moderny k postmoderne, ktorý prebiehal od konca 19. storočia v súvislosti s rozmachom kapitalizmu a nastolením konzumného spôsobu života krátko po druhej svetovej vojne, sprevádzalo oslobodenie jedinca od tradičných noriem a pravidiel, orientácia na prítomnosť a dôraz na hedonizmus (Lipovetsky 2014, 22 – 25). Pri uvažovaní o súčasnej spoločnosti, t. j. po roku 2000, Lipovetsky konštatuje, že pojem postmoderna nie je pre súčasné spoločenské nastavenie úplne adekvátny a nahrádza ho pojmom hypermoderna (hypermodernité),

ktorá predstavuje kontinuitu postmoderných tendencií vo vyhrotenej podobe. Hypermoderná doba podľa neho podlieha neustálej premene v súvislosti s nepredvídateľnou budúcnosťou, dôsledkom čoho je rastúci pocit zraniteľnosti, neistoty a obáv jedincov v prítomnosti (60 – 63), charakterizovaných prehnaným obdivom k sebe samým, t. j. hypernarcizmom (25).

Proces zložitých spoločenských premien v minulom storočí sa podpísal aj na podobe literatúry, pre ktorú je príznačné expandovanie nových spôsobov vyjadrenia, rozprávanie o sebe, návrat k realite, hľadanie kontinuity väzieb, ale aj cynizmus, rezignácia či vnútorná rozorvanosť. V tejto súvislosti nie je prekvapujúce, že v posledných rokoch francúzska próza oplýva autobiografickými dielami a výpoveďami o sebe, o intimite,¹⁷⁰ hybridnosťou fikčných naratívov v zmysle prelínania umeleckých žánrov¹⁷¹ a intertextualitou. V estetike postmoderny¹⁷² je

170 „Doba postmoderní je posedlá informacemi a (sebe)vyjádrením“ (Lipovetsky 1998, 19).

171 Vychádzajúc z téz teoretika postmoderny Briana McHalea, Doležel v diele *Fikce a historie v období postmoderny* píše: „Za prvé, zaostření na ontologické záležitosti je platné nejen pro postmoderní fikci, ale obecně pro postmoderní tvorbu a kulturu. Postmodernizmus je epochální experiment s tvořením, dekonstrukcí a prolínáním světů. Za druhé, v postmoderní kultuře jsou atakovány, překračovány nebo vymazávány nejen ontologické, ale také různé jiné hranice: mizí rozdíly mezi různými druhy tvorby, rozdíly mezi typy diskurzů a textů, hranice mezi přirozenými a nadpřirozenými světy, protiklad mezi kognitivní (teoretickou) a poietickou (uměleckou) činností atd.“ (2008, 14).

172 Koncept postmoderny ako výraz krízy moderny a jej hodnôt prenikol do všetkých umeleckých disciplín. Hľadanie novosti a originality v modernom umení nahrádza v postmodernej estetike návrat k tradičným modelom a formám, ktoré nechávajú vyniknúť intertextualitu, paródiu, hravosť a heterogenitu (Guibet Lafaye, 2000, s. p.).

umenie vďaka masovokomunikačným prostriedkom dostupné a takto „masovo šírené umenie prestáva existovať ako dielo a stáva sa len *kultúrnym produktom*“¹⁷³ (Guibet Lafaye 2000, s. p.). Kritériá estetického hodnotenia sa vytrácajú v prospech individuálnych hodnotových kritérií, v ktorých dominuje hľadanie potešenia a význam nadobúda slobodná interpretácia umeleckých diel. Výsledkom týchto tendencií je skutočnosť, že súčasnú literatúru definujú podľa Bruna Blanckemana pojmy, ako „formalizmus“, „solipsizmus“ či „nihilizmus“, ktoré vyzdvihujú atribúty zväčša kritické voči niektorým súčasným dielam, ale ich kritika nie je podľa autora vždy úplne opodstatnená (2008, 20 – 25). Množstvo autorov a autoriek totiž vystupuje zo svojho mikrosвета, vyhraňuje sa voči panujúcemu egoizmu a hľadá príčiny všeobecného otupenia. V tomto kontexte je literárne stvárnenie dejinnej tematiky spojené so skúmaním zmien v individuálnej a kolektívnej identite, formuje sa v atmosfére rozčarovania a krehkosti kultúrneho prenosu a autorskej angažovanosti pri hľadaní účinnejších prostriedkov vyjadrenia situácie dnešného človeka.

Uvažovanie o problematike fikcionalizácie dejín v súčasnosti by nebolo úplné bez poznania ciest a tendencií súvisiacej tvorby predchádzajúcej doby, ktorá bola v mnohom určujúca. Preto skôr, ako načrtujeme autorské prístupy k tematizácii sprostredkovanej dejinnej skúsenosti, zmienime sa o zobrazení dejín z perspektívy osobného zážitku a svedectva. Reflektovanie prežitej dejinnej skúsenosti sa opiera o interpretáciu textov troch spisovateľov – svedkov, ktorí pristupujú k jej literárnemu stvárneniu rôznymi spôsobmi. Jorge Semprun uvažuje o využívaní a podobe fikčných prostriedkov pri sprostredkovaní

173 „Mais, le plus souvent, dans cette diffusion massive, l'art cesse d'exister comme œuvre, et devient un simple produit culturel.“

osobného zážitku z koncentračných táborov, George Perrec zobrazuje skúsenosť z pohľadu potomka deportovaných, zatiaľ čo Albert Camus zachytáva obdobie nacistickej okupácie v podobe alegórie. Vo všetkých prípadoch ide o stvárnenie problematiky nacizmu a/alebo táborovej skúsenosti, ktoré poukazuje na možné spôsoby literárneho uchopenia dejín ako skúsenosti.

***Písať alebo žiť* – svedectvo o táborovej skúsenosti**

Fikcia a stvárnenie holokaustu

Východiskom uvažovania o možnostiach literárneho stvárnenia dejín je autobiografické dielo, respektíve memoárová próza *Písať alebo žiť* (slov. 1997; *L'Écriture ou la vie*, 1994) z pera bývalého väzňa z koncentračného tábora Buchenwald Jorgeho Sempruna (1923 – 2011).¹⁷⁴ Autor španielskeho pôvodu, ktorý napísal väčšinu literárneho diela po francúzsky, sa v ňom zamýšľa nad tým, ako verne zachytiť táborovú skúsenosť.¹⁷⁵

174 Jorge Semprun bol významný španielsky prozaik, esejista, filmový scenárista a politik. Pochádzal zo zámožnej katolíckej rodiny. Po vypuknutí španielskej občianskej vojny v roku 1936 odišiel s rodinou do francúzskeho exilu, kde ukončil strednú školu a začal študovať filozofiu. Počas vojny sa zapojil do francúzskeho hnutia odporu, no v roku 1943 bol zatknutý a väznený, potom deportovaný do koncentračného tábora Buchenwald. Po vojne zastával významnú funkciu v rámci Komunistickej strany Španielska, ale v roku 1964 bol pre svoju kritiku zo strany vylúčený. V rokoch 1988 – 1991 pôsobil ako španielsky minister kultúry.

175 Semprunova skúsenosť v tábore sa líši od skúsenosti židovských väzňov, pretože autor bol väznený z politických a nie z rasových dôvodov, čo malo vplyv na jeho („lepšie“) postavenie v rámci tábora.

A predsa sa ma zmocňuje pochybnosť, či sa o tom dá rozprávať. Nie preto, že by prežitá skúsenosť bola nevypovedateľná. Bola neznesiteľná, a to je čosi iné, pochopiteľné. Čosi iné, čo sa netýka možnej formy rozprávania, ale jeho podstaty. Netýka sa spôsobu, akým ho vyjadriť, lež toho, aby bolo rozprávanie hutné. Podstatu, priehľadnú hutnosť vystihnú len tí, ktorým sa podarí urobiť zo svojho svedectva umelecké dielo, čosi vytvorí. Alebo znovu stvorí. Len vtedy, ak človek dômyselne zvládne rozprávanie, podarí sa čiastočne pravdivo tlmočiť svedectvo. Na tom však nie je nič mimoriadneho: je to tak so všetkými veľkými historickými skúsenosťami. (1997, 20)

Podľa Sempruna je skúsenosť z koncentračných táborov jazykom uchopiteľná, lebo „reč obsahuje všetko“ (20). Vyrozprávať možno dokonca aj skúsenosť „najstrašnejšej krutosti“ (20), ale predpokladom vydareného diela je „hutnosť“ rozprávania. Na to, aby spisovateľ dokázal vyjadriť pravdu o minulosti a urobil ju čitateľnou, pochopiteľnou a o nič menej pútavou, musí „vytvoriť“, „znovu stvoriť“ či „urobiť umelecké dielo“. Autor tým naráža na potrebu fikcie, ktorá vyplynula z nepríťažlivosti príbehov svedkov a z nezájmu poslucháčov.

Semprunova skúsenosť je skúsenosťou smrti, a teda presahuje bežné rámce predstavivosti tých, ktorí ju nezažili, no je problematická aj pre tých, ktorí ju prežili.¹⁷⁶

176 Poukazuje na to napríklad Robert Antelme v predslove k svojmu dielu *Patríme k ľuďom*: „[...] práve sme sa vracali so spomienkami a zážitkami, ktoré boli v našej pamäti živé a spaľovala nás túžba o nich hovoriť. No už prvé dni sa nám zdalo nemožné preklenúť priepasť medzi možnosťami vyjadrenia a zážitkom, ktorý ďalej telesne sužoval väčšinu z nás [...]. A predsa to bolo nemožné. Sotva sme sa pustili do rozprávania, začali sme sa dusiť. Nám samotným

Pochybnosti o možnostiach jej sprostredkovania, ktoré autor formuluje v úvode diela („Možno však toto všetko pochopiť, dá sa to všetko predstaviť? Bude to možné? Budú mať na to potrebnú trpezlivosť, zaujme ich to, vyvolá to ich súcít, budú dosť tvrdí?“, 21), prehĺbuje neodbytná spomienka na zdesený pohľad troch britských dôstojníkov, s ktorými sa Semprun stretol pri oslobodení tábora.¹⁷⁷ Otázkou, ako „hovoriť o svojej smrti“, sa zaoberal aj Primo Levi, pričom fakt, že ju človek zažil, teda jej autentickosť, nezaručuje svedectvu, ako už bolo spomenuté, automatické prijatie zo strany čitateľov. Semprun sa o nepochopení svedkov zmieňuje v súvislosti s vydaním Leviho knihy *Je to človek?* v roku 1947, ktorá ostala dlho, prakticky až do autorovej samovraždy v roku 1987, nepovšimnutá. Desivá skúsenosť preživších, o ktorej písal Levi, pokračuje pre mnohých aj po návrate domov: „zlý sen deportovaného: človek sa vráti domov, v rodinnom kruhu vášnivo a naplno rozpráva o podrobnostiach toho, čo zažil, o utrpení. Nik mu však neverí. Napokon rozprávajúci pocíti akýsi ostych, pretože vyvoláva čoraz väčšie ticho“ (Semprun 1997, 191).

sa zdalo to, o čom sme sa chystali rozprávať, *nepredstaviteľné*“ („[...] nous nous revenions juste, nous ramenions avec nous notre mémoire, notre expérience toute vivante et nous éprouvions un désir frénétique de la dire telle qu'elle. Et dès les premiers jours cependant, il nous paraissait impossible de combler la distance que nous découvrions entre le langage dont nous disposions et cette expérience que, pour la plupart, nous étions encore en train de poursuivre dans notre corps. [...] Et cependant c'était impossible. À peine commençons-nous à raconter, que nous suffoquions. À nous mêmes, ce que nous avions à dire commençait alors à nous paraître inimaginable“ (1957, 9).

- 177 „Tento šialený bezduchý pohľad, ktorý 12. apríla 1945 rozrušil troch dôstojníkov spojeneckej misie v Buchenwalde [...]“ (Semprun 1997, 89).

Potreba prekonať nevedomosť „ľudí zvonku“ (108) implikuje otázku, ako presvedčivo opísať skúsenosti týchto „navrátilco[v] z dlhej smrteľnej neprítomnosti“ (87), ktorá logicky predstavuje ťažisko Semprunovho dieľa. Neochotu počúvať príbehy o neľudskosti v táboroch pritom deportovaní predvídali už krátko po oslobodení tábora, ako to vo svojom spomienkovom diele konštatuje autor. Rovnako aj to, že k rozprávaniu bude potrebné pristúpiť ako k umeniu.¹⁷⁸ Keďže pravdivosť svedectva o skúsenosti z koncentračného tábora je vcelku neuchopiteľná a dokonca nemožná, napríklad v prípade nacistických plynových komôr, pretože tí, čo ich zažili, nie sú nažive, aby o nich mohli svedčiť, autor hovorí o ambícii „čiasťočne pravdivo tlmočiť svedectvo“ (20). Je zrejmé, že starostlivé prerozprávanie zážitku ani historicky presná rekonštrukcia minulosti nedokáže vystihnúť pravdu, lebo „iné pochopenie, najdôležitejšia pravda skúsenosti, je neprenosné... Či skôr, môže ho tlmočiť len umelecká literatúra...“ (101). Podľa Sempruna treba zájsť nad rámec rozprávania, obísť detaily a zachytiť zlo ako jednu z možností slobody každej ľudskej bytosti. „Nebudem tu rozprávať o našich životoch, na to nemám čas. A už vôbec nie je čas na to, aby som zašiel do detailov, hoci tie sú korením rozprávania. Predo mnou totiž stoja traja dôstojníci v britských uniformách a vypliešťajú oči“ (16), hovorí Semprun a pozornosť čitateľstva obracia na to, ako sa v pohľade troch dôstojníkov odráža zdesenie z táborov smrti.¹⁷⁹

178 „Rozpovedať dobre znamená rozpovedať ich tak, aby nás vôbec počúvali. Sem-tam treba čosi pridať a čosi ubrať, inak to nepôjde. Ako v umení, aby z rozprávania vzišlo umelecké dielo!“ (Semprun 1997, 100)

179 „Vydesila ich hrôza v mojom pohľade. Ak sú teda ich oči zrkadlom, musí byť môj pohľad šialený, bezduchý“ (Semprun 1997, 13).

O tom, „ako ťažko možno pravdu preniesť tak, aby bola aspoň vypovedateľná, hoc aj nie celkom jasne“ (155), vypovedá Semprunova spomienka na krátky žurnál o nacistických koncentračných táboroch, ktorý videl krátko po vojne. Archívne zábery obnažujúce surovú realitu táborov v absolútnej nahote a v nevysloviteľnom tichu (obrazy boli nemé) potvrdili, ako hovorí autor, pravdivosť jeho zážitku, ale nepomenovali skutočnosť presne.¹⁸⁰ Pôsobili zmätočne, podobne ako chaotická a rozvláčna výpoveď iného navrátilca, „ktorej pravdivosť nebola už ani pravdepodobná“ (184). „Skrátka a dobre, bolo by bývalo potrebné pristúpiť k dokumentárnej skutočnosti ako k fikcii“ (156), konštatuje autor v súvislosti s filmovým zachytením táborov.

„Chcelo by to fikciu, ale kto si trúfne?“, zaznieva z úst deportovaných po skončení vojny. Fikcia je potrebná na to, aby si čitatelia dokázali predstaviť nezmerný priestor nepredstaviteľného – chrčanie umierajúcich, plamene kremačných pecí či pach smrti, ku ktorým sa autor v spomienkach neustále vracia –, pretože „skutočnosť často potrebuje výmysel, aby sa stala pravdivou. Teda pravdepodobnou. Aby presvedčila a dojala“ (200). Rozprávanie o táborovej skúsenosti by preto podľa Sempruna malo mať ideálne takúto podobu: „K rozprávaniu teda potrebujem také ‚ja‘, ktoré by

180 „Bolo by bývalo potrebné film prepracovať od základu, priam od námetu a občas ho zastaviť: fixovať obraz, aby sa zväčšili niektoré detaily, potom premietť ďalej, niekedy v spomalenom zábere, inokedy zrýchlene. Najmä by bolo bývalo potrebné zábery komentovať, aby sa vedelo, o čo ide, zaradiť ich nielen do historického kontextu, ale aj do citových a emocionálnych súvislostí. A v záujme čo najautentickejšieho priblíženia k zažitej pravde mali komentár rozprávať sami tí, čo prežili: tí, čo sa vrátili z onej dlhej neprítomnosti, Lazarovia tejto dlhej smrti“ (155 – 156).

vychádzalo z mojej skúsenosti, ale zároveň by ju presahovalo a vedelo by doň vsunúť aj vymyslené aj fikciu... Pravdaže takú fikciu, ktorá by bola rovnako objasňujúca ako pravda. Vďaka ktorej by sa skutočnosť javila ako skutočná a pravda ako pravdivá“ (130).

Príklad uplatnenia takejto podoby fikcie, či skôr jej reflexie, nájdeme aj v *Písať alebo žiť*, hoci nie priamo v súvislosti s táborovou skúsenosťou. Týka sa Semprunovej spomienky na okamih, keď pred svojím uväznením zastrelil nemeckého vojaka spievajúceho Palomu. Rozprávač priznáva, že túto príhodu zažil s Julienom, a nie s Hansom, ako o tom písal v románe *Mdloby* (*L'Évanouissement*, 1967). Skutočnú postavu (Juliena) nahradil vymyslenou (Hansom), pretože, ako píše, židovský kamarát Hans mal zosobňovať jeho skutočných židovských druhov (1997, 37 – 38). Autor tým naznačil svoj politický a hodnotový zámer (reakcia na útlak Židov). Uvedená príhoda je objasňujúca minimálne z dvoch dôvodov – autor priznáva, že jeho inak skutočný príbeh obsahuje fiktívne (vymyslené) prvky a že zámena určitých detailov príbehu za fiktívne nespochybňuje pravdivosť minulého zážitku, ako to napokon potvrdzuje rozprávač: „Taká je pravda: úplná pravda tohto i tak pravdivého rozprávania“ (38). Odhalenie prítomnosti fiktívnych prvkov v texte prostredníctvom intratextuality však podľa Domitille Lee naznačuje pochybnosti rozprávača, ktorý si uvedomuje, že využívanie fikčných prostriedkov má svoje hranice. Semprun preto minimalizuje fikciu pri zobrazení koncentračných táborov (2008, 88), ktorá by mohla byť pre niektorých čitateľov zámienkou pre spochybnenie pravdy obsiahnutej v jeho románoch či vo svedectvách iných preživších, no kompenzuje ju inými, napríklad štylistickými prostriedkami.

Využívanie predstavivosti v kontexte všadeprítomnej reality smrti odsúdenej na zánik a zabudnutie naráža

na morálnu prekážku, na „nemysliteľnú“ realizáciu literárneho prepisovania dejín, ktorá je nevyhnutná. O to viac, že pravda skúsenosti sa ubúdaním svedkov, ktorí sú jej živou pamäťou, postupne vytráca. Semprun na to poukazuje v súvislosti s návštevou Buchenwaldu v roku 1992, keď pamäť holokaustu symbolicky odovzdáva mladšej generácii prostredníctvom blízkeho rodinného priateľa. Zobrazenie návratu do tábora v závere knihy nadväzuje na vyslobodenie z tábora opísané v úvode:

Položil som ruku na Thomasovo plece, akoby som ho pasoval za svedka. Nadíde deň, a bude to čoskoro, keď nik z tých, čo prežili Buchenwald, už nebude medzi nami. Stratí sa bezprostredná pamäť Buchenwaldu: už nik nebude vedieť povedať slovami, ktoré sa mu vryli do pamäti preto, lebo to všetko zakúsil na vlastnej koži a neprečítal si to teoreticky kdesi v literatúre, čo bol hlad, nevyspatosť, úzkosť a oslepujúca prítomnosť absolútneho Zla, ktoré sa v každom z nás zahniezdilo ako potenciálna sloboda. Už nik nebude mať v duši a mozgu neodstrániteľný zápach spáleného mäsa z kremačných pecí [...]. Čoskoro sa však už nik nebude pamätať na tento zápach: bude to už len veta, odkaz v literatúre, idea zápachu. Teda bez zápachu. (221)

„Chcelo by to fikciu, ale kto si trúfne?“ Semprunove slová rezonujú s odstupom času v inom duchu. Predstavujú výzvu pre súčasných spisovateľov, ktorým chýba osobná skúsenosť, a naznačujú potenciál holokaustu pre románové skúmanie. Napriek pochybnostiam o legitimité písania o traumatických skúsenostiach deportovaných z pera tých, ktorí ich nezažili, sa autobiografické rozprávanie stávajú súčasťou kolektívnej pamäti. Naznačuje to napríklad Ricœur v knihe *Pamäť, dejiny, zabúdanie*, podľa ktorého sa zozbierané a zdokumentované svedectvá

jednotlivcov „oddělili od těch, kteří ich ‚vytvorili‘; sú v rukách tých, ktorí sú spôsobilí na to, aby ich skúmali a bránili, aby im poskytlí pomoc a podporu“ (2000a, 213).¹⁸¹ Aj keď Ricœur má na mysli v prvom rade historikov, ktorých tvrdenia podliehajú overovaniu, narábanie s historickým materiálom nevyklučuje nevyhnutne ani prozaikov a prozaičky. Skutočnosť, že prepisovanie problematickej dejinnej minulosti predstavuje pre niektorých z nich dobrovoľný morálny záväzok, potvrdzuje pohľad na súčasnú literárnu produkciu.

V spleti spomienok

Kompozícia knihy *Písať alebo žiť* má niektoré črty sempru-
novského chápania literárneho stvárnenia táborovej skú-
senosti, ktoré sú prítomné aj v jeho románoch, a svojou
konceptiou presahuje bežné svedectvo deportovaného.
V prvom rade preto, že aj keď ide o memoárové dielo vy-
chádzajúce primárne z osobných spomienok autora na
koncentračný tábor, rozprávač sa mnohokrát zmieňuje
o udalostiach z rôznych časových období, zdanlivo nesú-
visiacich s holokaustom, respektíve odkazujúcich na jeho
životné peripetie po oslobodení. Do istej miery to súvisí
s absenciou chronológie a lineárnosti jeho rozprávania.
Autor v texte priznáva, že knihu napísal „bez prípravy
v závrate pamäti 11. apríla, krátko predtým, ako [...] v rádiu
počul správu o samovražde Prima Leviho“ (197). Obrazy

181 „[...] le document dormant dans les archives est non seulement muet, mais orphelin; les témoignages qu'il recèle se sont détachés des auteurs qui les ont ‚enfantés‘; ils sont soumis aux soins de qui a compétence pour les interroger et ainsi les défendre, leur porter secours et assistance.“

z minulosti sa striedajú vplyvom toku nevedomia, lebo autor často odbočuje z príbehu, aby vyrozprával súvisiacu príhodu či objasnil to, čo povedal. Niektoré nástožčivé obrazy evokujú iné, napríklad zdesený pohľad dôstojníkov pripomína rozprávačovi bratský pohľad spoluväzňov alebo naopak neprístupný pohľad esesákov. Iná spomienka na snehovú víchricu z 1. mája 1945 ho v myšlienkach privádza k poletujúcemu snehu na apelplaci v Buchenwalde a k hrôzam utrpenia.¹⁸² „nad prvomájovými zástavami sa odrazu strhla snehová víchrica“ (108); „Závrat ma odviaľ do spomienok na sneh nad Ettersbergom. Na sneh a dym nad Ettersbergom“ (112), „mne však v pamäti poletovali chumáče snehu“ (123), „lanský sneh“, „sneh pamäti“ (185) atď. Inokedy má rozprávanie podobu analepsy alebo prolepsy, ktoré autor občas vedome vytláča („Ale o tom neskôr. Zatiaľ som pri Martine D. v Eisenachu [...]“, 96), prípadne sa vyznačuje radením zdanlivo nesúrodých udalostí alebo ich zámenou (napríklad analógia medzi spomienkou prichádzajúceho vlaku do Buchenwaldu a spomienkou na to, ako rozprávač z vlaku vypadol, pričom tento incident sa odohral v inom časovom období). Rozprávanie niekedy narúša rozpomínanie v podobe enumerácie („Pokiaľ ide o mňa, na 8. máj 1945 si spomínam. [...] Spomínam si na žiarivé slnko, na plavé dievčatá, na to, akí boli ľudia láskaví. Spomínam si na strach rodín [...]. Spomínam si [...]“, 92 – 93). V knihe možno nájsť aj spomienky autora na agóniu umierajúceho francúzskeho sociológa Mauricea Halbwachsa, ktoré sa prelínajú so spomienkami na agóniu iného umierajúceho spoluväzňa (41).

182 „Prvého mája 1945 sa nad červenými zástavami tradičného sprievodu strhla snehová búrka vo chvíli, keď na place de la Nation vošiel zástup deportovaných v pásikavých šatách. Vtedy, v tento prvý deň návratu do života, som mal dojem, že víriaci sneh mi bude navždy pripomínať prítomnosť smrti“ (207).

Vybavovanie desivej minulosti je prepojené aj so zmyslovým vnímaním, („odporný zápach smrti mi zrejme prenikol do pľúc, ďalej som ho dýchal“, 42; „svoje rozprávanie som mal začať zápachom v bloku číslo 56, kde boli invalidi [...]. Dusivým a bratským zápachom nedieľ pri Halbwachsovi a Masperovi“, 75; „spomenul som si na spomienku na jagavý sneh vo svetle reflektorov, túto bolestnú spomienku spaľujúcu ako ľad vyvolala spomienka na Milenu: na Milenu Jesenskú, ktorá zahynula v koncentračnom tábore Ravensbrück. [...] Spomenul som si na Mileninu krásu, ktorú spolu s dymom z krematória rozptýlil vietor“, 206). Autorova posadnutosť určitými obrazmi minulosti vyplýva z desivosti zážitku a odhaľuje jeho problematické spracovanie na strane preživších. Napriek tomu, že sa Semprunovo rozprávanie riadi logikou asociácie, podľa Michèle Rosellini je kontrolované, keďže rozprávač si spomienky vybavuje a súčasne vyhodnocuje (2006, 182). Jeho svedectvo je chaotické len zdanlivo, čo miestami dokazujú presné časové údaje, napríklad 14. apríl 1945 Semprunovi evokuje spomienku na umierajúceho maďarského Žida v tábore, ktorý si spieval kadiš, alebo 26. apríl 1945 je spätý so spomienkou na deň, keď autor v baraku recitoval spolu s Borisom Taslitzkym Aragona. Nehovoriac o mnohých ďalších časových upresneniach a prípadoch vedomého oddaľovania rozprávania.

Autor miestami fixuje obraz a spomaľuje rozprávanie. Ide predovšetkým o kľúčové okamihy jeho príbehu, ktoré majú implicitne vystihnúť spomínanú podstatu skúsenosti. Rozprávač vtedy opisuje príbeh skôr z perspektívy sprítomnenej minulosti ako vzdialenej spomienky, takže čitateľstvo má chvíľami pocit, že všetko sa odohráva tu a teraz. Príkladom je už spomínaný pohľad britských dôstojníkov, ku ktorému sa rozprávač s jasnozrivou posadnutosťou neustále vracia: „Stoja predo mnou s vypleštenými

očami a vtom sa zazriem v ich vyľakanom pohľade: v ich údese“ (I3) a/alebo predlžuje okamih stretnutia v prítomnenej minulosti: „V tejto chvíli, práve pred chvíľou vystúpili z auta“ (I4). Predstava rozprávača prítomného v tábore stiera vzdialenosť medzi okamihom rozprávania a okamihom dejín a poukazuje na aktuálnosť výpovede (prvá osoba singuláru, prítomný čas, deiktiká). Bouju považuje takýto prístup – identifikáciu postavy/*personnage* (v minulosti), rozprávača/*narrateur* (v prítomnosti) a fiktívneho poslucháča/*narrataire* (v budúcnosti) – za efektívnu stratégiu prepisovania dejín, umožňujúcu minimalizovať priepasť, ktorá pochopiteľne oddeľuje deportovaného od čitateľstva, respektíve minulosť od prítomnosti (2006, 25).¹⁸³

Semprunova táborová skúsenosť sa odкрýva v „spleti pamäti. Navyše zahmlenej spleti“ (1997, 137), ktorá je nevyčerpatelná. Pod nánosmi obrazov, spomienok a asociácií, z ktorých niektoré vytrčajú, iné sa rozplývajú, zostáva pravdivosť skúsenosti nedotknuteľná, ako naznačuje autor, keď hovorí o niekoľkoročnom úsilí vysporiadať sa s traumou, ktorú v ňom Buchenwald zanechal:

[N]apriek okľukám a úskokom nevedomia, zámerným či nedobrovoľným cenzúram, stratégii zabudnutia, napriek útekom spomienok dopredu a ich mareniu, napriek množstvu strán napísaných preto, aby som túto skúsenosť zo seba vypudil, alebo ju zmenil tak, aby som s ňou aspoň čiastočne mohol žiť, napriek tomuto všetkému

183 Podobnú techniku sprítomnenia a takmer kamerového priblíženia minulosti nájdeme aj v diele Érica Vuillarda *Program dňa* (slov. 2018; *L'ordre du jour*, 2017) ocenenom Goncourtovou cenou. Autor sa v ňom s obdivuhodným zmyslom pre detail a inscenáciu zameriava na opis stretnutia Hitlera s vtedajšími najvýznamnejšími nemeckými magnátmi.

boli sneh a dym minulosti rovnako svieže ako v prvý deň. (177)

Prchavé prvky sneh a dym sú hmatateľnou spomienkou na nevýslovné (Benestroff 2010, 48), jeho neodbytnou metaforou. Odhaľujú bolestivú pamäť preživšieho, ktorý sprevádza čitateľa jej meandrami a zároveň túži vzbudiť jeho dôveru a pochopenie.

Písať alebo žiť?

Bremeno svedka nespočíva len v nájdení adekvátneho spôsobu sprostredkovania pravdivosti zážitku, ale koniec koncov aj v povinnosti svedka o ňom svedčiť, čo v knihe priznáva aj Semprun. Nezlučiteľnosť dvoch životných potrieb autora, zjavná už z názvu diela (*Písať alebo žiť*), sa ťahá ako červená niť celým textom: písanie vyháňa autora zo života a privádza ho naspäť k smrti, ktorú predstavuje skúsenosť z koncentračného tábora („Dusil som sa v nedýchatelnom vzduchu svojich konceptov, každý riadok, čo som napísal, mi strkal hlavu pod vodu, akoby som sa znovu ocital vo vani gestapáckej vily v Auxerre. Bránil som sa, aby som prežil“, 1997, 191). Autor dáva prednosť amnézii, či skôr, ako hovorí, vyberá si prijateľnú cestu: „mlčal som, lebo som prežil. Mlčal som, lebo vo mne kлокotala chuť do života“ (89). Konflikt medzi životom a písaním, ktoré sa rovnalo istej smrti, spôsobil po vojne vyše pätnásťročné zotrvanie autora v stave „zaslepenej blaženosti zabudnutia“ (175). Svoj románový debut *Cesta smrti* (slov. 1966), ku ktorému sa odhodlal po vypočutí mnohých nejasných svedectiev z táborov, vydal až v roku 1963. Autor v ňom opisuje cestu v dobytčom vagóne do koncentračného tábora Buchenwald, pričom využíva aj techniku moderného

románu – prúd vedomia. Spomienky z vojnového obdobia románovo stvárnil aj v iných dielach, napríklad v spomínanom románe *Mdloby*. Písanie sa nakoniec pre Sempruna stáva prostriedkom prekonávania traumy a návratu do života.

Dielo *Písať alebo žiť* možno podľa Corinne Benestroff čítať ako klinickú štúdiu procesov reziliencie, odolnosti (2010, 39). Pojmom „reziliencia“ označuje „súbor mechanizmov, ktoré sa podieľajú na obnove vlastného ja po traumatickom šoku“ (42). Zatiaľ čo „dvojaké, telesné a psychické narušenie tvorí tvrdé jadro traumy“ (40) a prejavuje sa podľa Benestroff na úrovni rozbitého rozprávania, odolnosť ako ekvivalent odporu je prítomná predovšetkým prostredníctvom častých kultúrnych a historických odkazov, ktoré „oživujú pocit spolupatričnosti“ (44) a vedomie hodnoty človeka uprostred ubíjajúcej surovosti. Príkladom takéhoto využívania intertextuality je Semprunova spomienka na umierajúceho Maurica Halbwachsa, ktorému autor recitoval namiesto modlitby za umierajúcich Baudelairovu báseň. Neodbytná spomienka naznačuje potrebu neustáleho pripomínania si ľudskosti, ktorá je reakciou na pretrvávajúcu úzkosť z traumatického zážitku. Podobnú funkciu plnia aj odkazy na významné osobnosti kultúrneho a literárneho života, akými boli pre Sempruna André Malraux, Léon Blum, Marcel Proust, André Gide, René Char, Primo Levi a mnohí ďalší. Svedčí to o schopnosti literatúry byť deportovanému oporou, mnohokrát jedinou, a prejavom vzdoru voči zverskosti. Túžba po literatúre a kultúre sa javí, ako hovorí Parrau v súvislosti s dôležitosťou poézie pre Varlama Šalamova, ktorý prežil Kolyumu, „ako pripomienka ľudského uprostred neľudského, autentického života uprostred znetvorenej existencie; pripomienka, ktorá nie je bolestnou spomienkou na to, čo definitívne zaniklo, ale potvrdením nezničiteľnosti človeka

spojeným s básnickým slovom¹⁸⁴ (1995, 30). Semprun naznačuje, že aj keď literatúra nedokáže definitívne zbaviť obeť prežitej úzkosti a spomienky na ňu, má moc priniesť trpiacemu úľavu. Jej hodnota je nadčasová, čo potvrdzuje aj jeho spomienka na to, ako recitoval Baudelairovu báseň trojročnému dievčatku, aby ho utíšil: „Držal som však v náručí Céciliu, recitoval jej Baudelaira a spomienka sa rozplynula. Či skôr zmenila. Zápach, nespravodlivosť a hrôza tej dávnej smrti zmizli, zostal súcit a ostrý zdrvujúci pocit bratstva“ (1997, 210).

No je to aj pocit záväzku preživších voči dejinám, a najmä voči obetiam, ktorý privádza svedkov k tomu, aby vydali svedectvo. Morálny dosah Semprunovej prvotnej pasivity a jeho odmietania svedčiť je spätý s pohľadom nevinnosti v očiach mladej Nemky, ktorá v ňom vyvolá niekoľko rokov po oslobodení tábora pocit viny. „Mal som právo žiť preto, lebo som zabudol? Žiť vďaka tomu, že som zabudol, žiť za túto cenu?“ (144), znepokojuje sa Semprun ohromený skutočnosťou, „že sa všeobecne, hromadne a historicky zabudlo na všetku tú dávnu smrť“ (144). Rovnako aj potreba vypovedať a sprostredkovať univerzálne poznanie o tom, aké zlo je človek schopný spôsobiť, podnieti Sempruna k nájdeniu spojiva medzi životom a písaním. Naliehavý popud „hovoriť [...] v mene tisícich udusených výkrikov“ (110), v mene tých, ktorí ako jediní skutočne zažili smrť, ale keďže sú mŕtvi, nemôžu o nej svedčiť, sa na prelome 20. a 21. storočia premieta v západnej Európe do povinnosti pamäti aj na poli literatúry.

184 „[...] comme rappel de l'humain au cœur de l'inhumain, de la vie authentique au cœur de l'existence défigurée; rappel qui n'est pas le souvenir douloureux de ce qui a été définitivement perdu mais l'affirmation de l'indestructible de l'homme, nouée à la parole poétique.“

Semprun sa k vlastnej skúsenosti vrátil v čase, keď zdanlivo všetko podstatné o holokauste už bolo povedané a literatúra s tematikou vojny a koncentračných táborov vo Francúzsku doslova prekvitala. Časový odstup mu umožnil oboznámiť sa s viacerými svedectvami a prístupmi k prepisovaniu dejín, v rámci ktorých sa potreba fikcie ukázala ako opodstatnená. Jednako naliehavosť, s akou sa autor v tejto súvislosti obracia na čitateľstvo hneď v úvode diela, môže prekvapiť. Zdá sa, akoby Semprun smeroval celé uvažovanie k sprostredkovaniu skúsenosti, ktorá sa cez písanie dostáva na povrch, najmä preto, aby odkryl a sám pochopil aj čosi iné – aby vystihol podstatu skúsenosti a nastolil jej reflexiu u tých, ktorí ju zažili aj nezažili, ako naznačuje nasledujúci úryvok:

Podstata? Myslím, že už viem. Myslím, že na to prichádzam. Podstata spočíva v tom, že človek musí preklenúť samozrejmosť hrôzy, aby sa dostal ku koreňom radikálneho Zla, *das radikal Böse*. Pretože tým Zlom nebola hrôza, aspoň nie jeho podstatou. Hrôza bola len hávom, ozdobou, nádherou. Vlastne zovňajškom. O každodennej hrôze by sa dalo rozprávať dlhé hodiny, a pritom nevystihnúť podstatu táborovej skúsenosti. Aj keby človek hovoril veľmi presne, nanajvýš objektívne, čo sa však jednotlivcovi ako svedkovi nemôže podariť, podstatu by zrejme obišiel. Pretože podstatou nebola navrhovaná hrôza, z ktorej by sa dali donekonečna vylupovať detaily. Dalo by sa rozprávať o ktoromkoľvek dni, počnúc budíčkom o pol piatej ráno a končiac večierkou: o úmornej práci, večnom hlade, ustavičnom nedostatku spánku, šikanovaní kápo, čistení latrín, bití esesákov, práci pri páse v zbrojovkách, dyme z krematória, verejných popravách, nekonečných apeloch v snehu, o vyčerpaní, smrti kamarátov, a pritom sa predsa nedotknúť podstaty, ani neodhaliť mrazivé

tajomstvo tejto skúsenosti, jej žiarivo chmúrnú pravdu: *že ako nevyhnutný podiel sa nám ušla temnota*. Že práve ona sa ušla človeku ako nevyhnutný podiel už od nepamäti. Či skôr od počiatku dejín. (75)

Kniha *Písať alebo žiť* síce vyšla s päťdesiatročným oneskorením, naznačuje však široký záber perspektív uvažovania. Okrem toho, že prináša svedectvo o táborovej skúsenosti, formuluje základné otázky jej literárneho stvárnenia, ktoré si krátko po vojne kládli niektorí autorovi súčasníci, a upozorňuje na jeho riziká, reflektuje aj dlhodobé posttraumatické prežívanie očitého svedka a bolestivé vyrovnávanie sa s pamäťou. Gianfranca Giro píše, že určité spomienky sa v prípade Sempruna a ostatných preživších nielenže časom nevytrácajú, ale po dlhšej dobe sa opäť naliehavo vynárajú (2009, 222). Neznesiteľná úzkosť svedkov plynúca z nemožnosti na dobro prekonať traumy z prežitej smrti, o ktorej hovorí Semprun, sa v texte odráža práve v podobe spomínanej stratégie vytlačania spomienok, ich nahrádzania inými spomienkami a príhodami a podobne. Zatiaľ čo Sempruna máta primného pamäti a charakterizuje ho túžba po zabudnutí, súčasnú generáciu prozaikov naopak prenasleduje primného zabudnutia, na ktoré reagujú túžbou po poznaní. Kým Semprun vyzdvihuje potenciál fikcie a považuje ho za efektívny nástroj literárneho stvárnenia minulosti, mnohí autori druhej a tretej generácie po holokauste ju naopak odmietajú (z nižšie uvedených autorov predovšetkým Laurent Binet, čiastočne Patrick Modiano). Ak sa z tohto hľadiska Semprunov prístup k dejinám logicky líši od autorského prístupu reflektujúceho sprostredkované dejiny, v určitých aspektoch sa im približuje. Neistá identita a rozpačitosť písania, úporné hľadanie primeraných slov, ale

aj spleť vzájomne pôsobiacich textov charakteristické pre Semprunovo prepisovanie skúsenosti je vo väčšej či menšej miere prítomné aj v súčasnej próze.

***W aneb Vzpomínka z dětství* – šoa ako stopa v naratívne potomkov**

Holokaust a absencia spomienok

Iným spôsobom zachytenia problematiky holokaustu je perspektíva potomkov obetí koncentračných, respektíve vyhladzovacích táborov. Hoci už nejde o bezprostrednú osobnú skúsenosť ako v Semprunovom prípade, potomkovia vnímajú holokaust cez neprítomnosť svojich predkov alebo blízkych príbuzných. Dominique Viart hovorí o generácii detí deportovaných, ktorá naráža na absenciu dedičstva otcov, na nevyslovené vedomie nevýslovného, na individuálne a kolektívne mlčanie (2008, 179 – 180). Mlčanie a/alebo neprítomnosť predkov, a tým aj spomienok, je často jediným dôkazom a možným svedectvom potomkov – svedectvom straty. Literárne prepisovanie dejín vychádza v tomto prípade z útržkovitého poznania individuálnych osudov, ktoré nevyhnutne dopĺňa fikcia. Tematickým uchopením problematiky a jej literárnym stvárnením je pozoruhodný prístup francúzskeho spisovateľa poľsko-židovského pôvodu Georga Pereca (1936 – 1982).

Východiskom Percovho románu *W aneb Vzpomínka z dětství* (čes. 2016; *W ou le souvenir d'enfance*, 1975),¹⁸⁵ kto-

185 Niektoré časti románu vyšli pôvodne v roku 1970 ako súčasť románu na pokračovanie v časopise *La Quinzaine littéraire*. Autor

rý pozostáva z dvoch častí, čo naznačuje aj názov románu (W reprezentuje fiktívnu časť, spomienka na detstvo zase autobiografickú), je neprítomnosť rodičov, respektíve ich zmiznutie v čase, keď bol autor malým chlapcom (otec zahynul na fronte v roku 1940, matka vo vyhľadzovacom tábore v roku 1943). Rozprávač autobiografickej časti si s odstupom času vybavuje spomienky z raného detstva, ale pomerne rýchlo konštatuje ich neprítomnosť: „Nemám žiadne vzpomínky z dĕtství“ (Perec 2016, 17). Absenciu osobnej a rodinnej pamäti vysvetľuje tým, že „jiná historie, ta velká, Historie s velkým há/kem/ už odpověděla za mě – válkou, tábory“ (17). Neprítomnosť spomienok, ktorú rozprávač dlhý čas považoval za uzavretú záležitosť, sa vedomým úsilím rozpomátať predsa len postupne mení na rozprávanie o „nepravděpodobn[ých] vzpomín[kách]“ (25) z detstva. Hromadenie dostupných hmatateľných dôkazov existencie rodiny (starých fotografií, rodných listov, otcovho úmrtného listu a podobne), rekonštrukcia prvých osobných alebo sprostredkovaných spomienok a korekcia vlastných poznámok z čias dospievania reflektujú snahu píšuceho subjektu vymaniť minulosť zo zabudnutia. Rozpomätávanie sprevádza úporná konfrontácia s vlastnou, neraz zradnou pamäťou, čo sa v texte prejavuje využívaním elipsy, prítomnosťou neurčitých formulácií či domnienok („Mám dojem, že si vzpomínám [...], 50; „Vzpomínám si tuším [...]“, 128 – 129; „Matně si vzpomínám

už vtedy zamýšľal napísať dielo, v ktorom by prepojil svoje predstavy z detstva (olympijské mesto W) so spomienkami na detstvo, no ako uvádza A. Prstojevic, táto ambícia zo začiatku nenaplnila autorove očakávania a znemožnila mu pokračovať v písaní. Perec dokončil román až po prehodnotení perspektívy písania, t. j. po tom, čo pripustil vplyv straty rodičov na svoje detstvo a spôsob písania, a uznal potrebu zachovať fikciu a autobiografiu samostatne (2012, 102 – 106).

na litanie, mám nevýrazný pocit [...]“, 131), ktoré hraničia s domýšľaním („[...] si spíše představuji než vybavuji [...]“, 128) a s pochybnosťami o pravdivosti spomienky („Nevím, zda sem tuto nehodu skutečně zažil, nebo jsem si ji vymyslel či vypůjčil, jako tomu bylo už v jiných případech [...]“, 178). Dôslednosť skúmania dokumentov či snaha o verné vykreslenie detailov však neprináša očakávané vyplnenie prázdnoty, pretože rozprávač aj tak naráža „vždy jen na poslední odlesk povídání nepřítomného v řeči psané, na pobuřující skutečnost jejich mlčení a svého mlčení“ (62). Hľadanie spomienok akcentuje absenciu slova, ktorá je sama osebe znakom neprítomnosti rodičov. Napriek pre-kážkam v rozpaľovaní sa písanie javí ako nevyhnutnosť – nie kvôli tomu, aby zachytilo spomienky z detstva, lež na to, aby prinieslo svedectvo o neprítomnosti rodičov a o prítomnosti písuceho subjektu:

Píšu. Píšu, protože jsme spolu žili, protože jsem byl jedním z nich, stín obklopený jejich stíny, tělo v blízkosti jejich těl; píšu, protože ve mně zanechali své nezahladitelné znamení a protože jeho stopa je psaná; vzpomínka na ně je pro psané slovo ztracená; psané slovo je vzpomínkou na jejich smrt a potvrzením mého života. (62 – 63)

Nemožnosť rozpovedať svoj príbeh prostredníctvom spomienok privádza Pereca k fikcii (v diele je od autobiografie odlíšená kurzívou) a k jedinej spoľahlivej spomienke na detstvo, ktorá sa obmedzuje na existenciu „W“ – autor ju považuje za „historii mého dětství“ (18). Príbeh W, ktorý si autor vymyslel ako trinásťročný chlapec a po niekoľkých rokoch sa k nemu vrátil, je spočiatku len opisom „život[a] jakési společnosti výlučně zaneprázdněné sportem na jednom z ostrůvků Ohňové země“ (18). Príbeh o utopistickej organizácii olympijského mesta W postupne nadobúda črty sveta koncentračných táborov

a nacistických praktík. Osobná výpoveď sa presúva do polohy fikcie. V prelínaní skutočnosti a predstavivosti, čomu v románe zodpovedá aj obmena autobiografického a fikčného textu, „je zachycena a popsána cesta, ktorou jsem ušel, klikatění mé historie i historie mého klikatění“ (18). No kým autobiografická časť je explicitná, fiktívna časť ukrýva spleť sofistikovaných analógií. Prepája ich výpoveď o strate rodičov, čo je zrejmé napríklad aj z rozdelenia knihy na dve časti, z ktorých každá je uvedená citátom z diela Raymonda Queneaua *Dub a pes* (*Chêne et chien*, 1937). Prvý citát („Tu nesmyslnou mlhu, v níž se zmítají stíny, jak bych jen mohl prosvítit?“, 11) možno interpretovať ako túžbu autora dešifrovať osobnú i rodinnú skúsenosť, kým druhý citát („Tu nesmyslnou mlhu, v níž se zmítají stíny, mám za svůj příští osud mít?“, 91) naznačuje nevôľu subjektu zotrvať v zabudnutí a možnosť vyrovnať sa s absenciou matky i spomienok. Spomínaný predel knihy na dve časti zdôrazňuje prázdna dvojstrana s tromi bodkami v zátvorkách. Tie signalizujú, ako vyplýva aj z nasledujúceho textu, posun od mlčania (vyvraždenie Židov vrátane Perecovej matky predstavuje nevýslovnú skúsenosť, ktorá presahuje ľudský jazyk) k možnému svedectvu o tejto skúsenosti, o skúsenosti straty.

Fikcia, osobná a sprostredkovaná dejinná skúsenosť

Absenciu spomienok v prvej časti autobiografického rozprávania („[n]emám žádné vzpomínky z dětství“, 17) nahrádza ich existencia v súvislosti s autorovým dospievaním („Vzpomínky, ať prchavé či úporné, nicotné či tíživé, se nyní už vyskytují, nic je však navzájem nepojí“, 97). Samotná fiktívna zložka v románe pozostáva z dvoch zdanlivo odlišných, ale prelínajúcich sa príbehov. Okrem

spomínaného príbehu „W“ umiestneného v druhej časti knihy sa v jej prvej časti odvíja iný príbeh, ktorého rozprávačom v prvej osobe je istý Gaspard Winckler. Ten má za úlohu zistiť, kde sa nachádza jeho menovec a skutočný Gaspard Winckler – autistický chlapec, ktorý je nezvestný po stroskotaní lode blízko Ohňovej zeme. Aj keď sa čitateľstvo nakoniec nedozvie, či sa chlapca podarilo zachrániť, lebo rozprávanie ďalej nadväzuje príbehom „W“, viacero indícií v texte naznačuje prepojenie dvoch dejových línií navzájom a s autobiografickou časťou. „Gaspard byl neduživý, špatně rostlý chlapec a jeho vada ho odsuzovala téměř k úplné odloučenosti“ (39), dozvedáme sa v prvom príbehu. Chlapec, ktorý ako jediný podľa všetkého katastrofu prežil, dáva tušiť krehkosť identity autora. Tragická smrť románovej postavy Caecilie Wincklerovej (dvojníčky Cyrly Perec, Perecovej matky, ktorú volali aj Cécile, 47), matky Gasparda (dvojníka Georgea Pereca?), o ktorej sa dozvedáme, že „v dubových dverích byly jejími zkrvavenými nehty vyryty hluboké rýhy“ (83), vzdialene pripomína neospravedlniteľný osud Perecovej matky a Židov vo vyhladzovacom tábore.

Príbeh o hľadaní dieťaťa ďalej nahrádza rozprávanie o W, ktoré má sprostredkovať prenasledovanie Židov a fungovanie koncentračných táborov. W vo fiktívnom príbehu symbolizuje Perecovo detstvo, pretože rozloženie štyroch častí písmena W môže vytvoriť, ako uvádza rozprávač, tak hákový kríž, ako aj skratku SS či židovskú hviezdu: „Moje vzpomínka není vzpomínkou na výjev, nýbrž na slovo, pouhou vzpomínkou na to písmeno proměněné v slovo, na to podstatné jméno tak jedinečné v jazyce, protože se skládá z jediného písmene, jedinečné také tím, že je jediné, jež má tvar toho, co označuje [...]“ (108).

Aj bezprostredná blízkosť krstných mien fiktívnych/reálnych postáv a prvé písmeno priezviska – Caecilia – Cyrila/Cécile – W (Winckler), Gaspard – Georges – W (Winckler) pomyselne spája nielen obidva fiktívne príbehy, ale aj dve roviny rozprávania (fikčnú a autobiografickú). Na rozdiel od referenčného (autobiografického) textu umožňuje rozprávanie o mestečku W vyjaviť prostredníctvom obrazov hraničné utrpenie väzňov v koncentračných táboroch, šikanu, ponížovanie a popretie ľudskej dôstojnosti, ktoré boli súčasťou nacistickej rasovej diskriminácie („Jsou dva světy, svět Pánů a svět otroků“, 210; „Nad svým životem nemá Atlet skoro žádnou moc. Od postupujícího času nemá co očekávat“, 209), nepochopenie a hrôzu z nezmyselnej straty rodičov. Hoci Perec explicitne odkazuje na táborovú skúsenosť až v posledných kapitolách autobiografickej časti prostredníctvom úryvku z knihy Davida Rousseta, čitateľ môže postrehnúť paralely s postupne degradujúcou utopistickou ideou olympijského mestečka. Rozprávač sa neobmedzuje len na jednoduché zobrazenie každodennej skúsenosti z koncentračného tábora, ale apeluje na čitateľstvo, na jeho predstavivosť a vnímavosť, ktoré sú potrebné pre vytvorenie mentálneho obrazu väzňov, ako vyplýva aj z nasledujúceho úryvku:

To se musí vidět, ti Atleti podobní ve svých pruhovaných úborech karikaturám sportovců z přelomu století, jak s lokty u těla vyrazí k zpotvořenému sprintu. To se musí vidět, ti koulaři s věžeňskými koulemi místo vrhačských, skokani se spoutanými kotníky, skokani do dálky, jak ztěžka doskakují do jam napuštěných močůvkou. To se musí vidět, ti zápasníci polití dehtem a obalení v peří, běžci na střední tratě, jak poskakují po jedné noze nebo lezou po čtyřech, nebo ti, kdo přežili maratón, jak promrzlí a polozmrzačení klušou mezi dvěma sevřenými

řadami čarových Soudců, vyzbrojených klacky a pruty, to je přece pohled na ty atletické kostlivce sinálních tváří, s hřbetem stále přihrbeným, na jejich lesklé a holé lebky, na oči vyděšené k smrti, na jejich hnisající rány, na všechny ty nesmazatelné známky nekonečného ponížování, bezmezná hrůzy, na ty důkazy cílevědomého, organizovaného, odstupňovaného decimování, podávané hodinu od hodiny, den ze dne, vteřinu po vteřině, to se musí vidět, jak šlape ten obrovský stroj, jehož každé kolečko se neúprosně a účinně podílí na systematickém ničení lidí – a potom už ani nepřekvapí, jak ubohé bývají naměřené výkony: 100 metrů se běhá za 23,4 vteřiny, 200 metrů za 51 vteřin a nejlepší skokan nikdy nepřekonal 130 centimetrů. (211 – 212)

Sled obrazov zachytáva na jednej strane nadľudské výkony Atlétov v kontexte fungovania W (koncentračného tábora), na druhej strane upriamuje pozornosť na ich telesné aspekty, ktoré nápadne pripomínajú autentické fotografie extrémne vychudnutých a vyčerpaných väzňov v táboroch zhotovené krátko po ich oslobodení. Autor tým nadväzuje na predchádzajúcu (autobiografickú) kapitolu, v ktorej spomína svoju návštevu výstavy o koncentračných táboroch. V tejto súvislosti sa stručne zmieňuje o fotografiách ukazujúcich „stěny komor rozryté nehty těch, kteří skončili v plynu“ (208). Detail rozrytých nechtov symbolizujúcich hrôzu obetí, o ktorom sa dozvedáme pri opise smrti Caecilie Wincklerovej vo fiktívnom príbehu, je dôkazom fikcionalizácie prvkov reality a prepojenia obidvoch častí. Dokumentárny materiál o holokauste, ktorý predstavuje výstava o táboroch, vstupuje do fiktívneho sveta (ostrov W, život Atlétov) a stáva sa zdrojom reflexie. Vykreslenie väzňov je nespochybniteľným odrazom historickej reality, no posledná veta

úryvku čiastočne narúša moment uveriteľnosti (že to, čo čitateľ číta, môže reflektovať historickú pravdu) a čitateľa navracia do fiktívneho sveta (ku konkrétnym výkonom atlétov). Možno si položiť otázku, či sa tým neoslabuje sila obrazu a intenzita zdesenia, ktoré sa čitateľa pri pozornom čítaní zmocňuje. Úryvok zo spomínanej knihy *Svět koncentráku* Davida Rousseta uvedený v závere diela, ktorý explicitným odkazom na autentické svedectvo o táboroch prináša moment prekvapenia, vykresľuje väzňov takmer totožným spôsobom ako Perek vo fiktívnom príbehu W.¹⁸⁶ Absurdný obraz väzňov na pokraji síl (nájdeme ho aj u Sempruna¹⁸⁷), ktorí musia podávať nadľudské výkony, by mohol pôsobiť takmer komicky, ak by športové súťaženie nebolo otázkou prežitia. Aj tu sa vynára otázka uveriteľnosti: Roussetov referenčný text potvrdzujúci

186 „I ten nejmenší úkon musí být prováděn v poklusu. Bití, které je v ‚normálních‘ táborech na denním pořádku, se tady stává všední a podružnou záležitostí, určuje celý průběh dne a mnohdy i noci. Jedno takové povyražení spočívá v tom, že vězňové se musí několikrát denně bleskově a za stálého bití obléknout a svléknout; nebo také vyklusat z bloku a zase do něho vklusat, přičemž u dveří dva esesáci mlátí heftlinky pendrekem [...] bleskově/stále jen bleskově, rychle, schnell, los Mensch/k zemi do bláta a vztyk, stokrát za sebou, potom na sebe v trysku chrstat vodu na omytí a zůstat čtyřicet hodin v mokrých šatech“ (Perek 2016, 214 – 215).

187 V *Písař alebo žít* Semprun vykresľuje podobnú spomienku nasledovne: „Například taká hrdlačina v kameňolome: Steinbruch. Alebo v záhradníctve, Gärtnerei, čo bol eufemizmus, pretože tá bola nepochybne najhoršia. Spočívala v tom, že dvojice nosili (ak človek nebol dosť rýchly a vynaliezavý, dvojice určili kápiovia [...]): malý tučný s veľkým chudým, chlap ako hora s krpáňom, a medzi týmito dvomi bytosťami s celkom odlišnými fyzickými schopnosťami muselo zákonite dôjsť k nezhodám [...] poklusom, pod ranami obuška drevené kade zavesené na čomsi ako tyč a vrchovato naplnené prírodným hnojivom – preto sa táto robota bežne nazývala ‚sračka‘ – určené na zeleninové záhony esesákov“ (1997, 39).

pravdivosť táborovej skúsenosti pôsobí v istých aspektoch ako fikcia a hraničí s potenciálnou problematickou recepciou čitateľskej verejnosti. Možno práve fakt, že „skutočnosť vždy presahuje predstavivosť, podobne ako presahuje rozum“,¹⁸⁸ ako konštatuje Sylvie Germain (2012, 100) v súvislosti s možnosťou pochopiť holokaust, privádza Pereca k autorskej stratégii prelínania fikčných a referenčných módov písania ako spôsobu prijateľného sprostredkovania hraničnej skúsenosti.

Avšak to, čo charakterizuje celé Perecovo dielo a nielen spomínaný román, je špecifický autorský štýl – „samopašné dobrodružstvo experimentovania s jazykom a v jazyku, hra s písmenami a číslami, kombinatorika a prerušenie slov“ –, ktorý môže podľa Régine Robin v skutočnosti skrývať „trhlinu, dieru (význam slova Peretz v hebrejčine),¹⁸⁹ zlom“¹⁹⁰ (1993, 186). Spojitosť medzi písaním a osobným príbehom autora je nesporná: „Předsevzetí napsat svou vlastní historii vzniklo téměř současně s mým předsevzetím psát“ (43). Dekompozícia jazyka a skúmanie jeho potenciálu dáva na jednej strane tušiť narušenú integritu píšuceho subjektu, na druhej strane predstavuje nástroj jeho rekonštrukcie zoči-voči absencii pamäti.

188 „La réalité la surpasse toujours, comme elle dépasse la raison [...]“

189 Percec na tento význam odkazuje aj vo svojom diele: „Mé rodné jméno je Peretz [...]. V hebrejštině to znamená ‚díra‘, [...]“ (2016, 54).

190 „Ainsi peut se dissimuler la fente, la fissure (le sens du mot Peretz en hébreu), la cassure, derrière la folle aventure de l'expérimentation sur et dans la langue, le jeu des lettres et des chiffres, les jeux de la combinatoire et de la déchirure des mots.“

Pri písaní referenčnej časti výpovede vychádzal Perec zo stôp minulosti, pričom kľúčovou bola v úvode neprítomnosť rodičov v detstve. No nie sú to len chýbajúce spomienky, ku ktorým sa autor v myslí vracia („mé dvě první vzpomínky“, 25) alebo materiálne stopy (archívy, ročenky, dokumenty), po ktorých aktívne pátra („Pro klidné svědomí jsem si zjistil v tehdejších novinách [...], 34). Súčasťou práce s pamäťou je aj prítomnosť nehmatateľných stôp, ktorými je presiaknutý celý text. V knihe *Pamäť, dejiny, zabúdanie* rozlišuje Ricœur tri hlavné spôsoby použitia stopy: písomná a/alebo archívna stopa, s ktorou pracuje historiografia, ďalej stopa v zmysle „vnemu-afekcie v ‚duši‘“, a nakoniec stopa ako „telesný, mozgový, kortikálny odtlačok“¹⁹¹ (2000a, 16 – 18). Spomínané podoby stopy možno podľa Sylvie Servoise stotožniť s nasledujúcimi tromi spôsobmi sprítomnenia dejín, ktoré sú prítomné aj v diele *W aneb Vzpomínka z dětství*: „predloženie materiálnych stôp minulosti“, „traumatický odtlačok dejín“ a „rozpamätávanie“¹⁹² (2011, 139 – 140). Kým predloženie dokumentov a fotografií týkajúcich sa Perecových rodičov a vybavovanie spomienok pripadá k prvému, respektíve k tretiemu spôsobu, o ktorých hovorí Servoise, traumatickú stratu rodičov a jej následky evokuje napríklad telesné zmrzačenie postavy Gasparda Wincklera vo fiktívnej časti. V autobiografickej časti ju vyjadruje autorova posadnutosť zraneniami alebo lepšie

191 „[...] je distingue trois emplois majeurs du mot ‚trace‘: ‚trace écrite sur un support matériel, impression-affection ‚dans l’âme‘, empreinte corporelle, cérébrale, corticale.“

192 „l’exhibition des traces matérielles du passé“, „l’empreinte traumatique de l’histoire“ et „la remémoration.“

povedané ich fabulácia, ktorá sa objavuje opakovane v spomienkach na detstvo. Príkladom je Perecova spomienka na zlomeninu lopatky po náraze saní pri korčuľovaní. Úraz, ktorý bol preňho v období detstva „zdrojom nevýslovnej blaženosti, neboť vzbuzoval[a] všeobecný soucit“ (2016, 112), v skutočnosti neutrpel on, ako sa dozvedá po rokoch od kamaráta z detstva, ale ich spoločný známy („[...] a já v ní nebyl hrdinou obětí, nýbrž prostým svědkem“, 112). (Imaginárna) spomienka na obviazanú ruku pri rozlúčke s matkou pred odchodom vlaku Červeného kríža, (skutočné) spomienky na rozbitú hornú peru po napadnutí a na opuchnutú nohu po bodnutí včely, ako aj ďalšie autorove skutočné či vymyslené spomienky na fyzické zranenia a otrasy, ktoré v detstve utrpel, odzrkadľujú jeho zložitý vzťah k traume zo straty rodičov. Práve tá je uňho spúšťačom fabulácie a pokrivených predstáv o minulosti, nazývaných tiež „falošné spomienky“. Sociológ Maurice Halbwachs ich vo všeobecnosti charakterizuje ako predstavy prevzaté z prostredia nezodpovedajúce pocitu, ktorý v nás mohla v minulosti zanechať nejaká udalosť či osoba (2009, 53).

V štúdií venovanej vzťahu autobiografickej pamäti a nadprirodzených predstáv Vladimír Bahna píše o falošných spomienkach, ktoré vznikajú z vonkajších príčin, keď je spomienka prevzatá z okolia, napríklad „počúvaním rozprávání iných o podobných skúsenostiach“, alebo z vnútorných príčin, príkladom čoho je „výtvar fantazijnéj predstavy, ktorá dodá vysvetlenie inak zmäteným skúsenostiam a emóciám“ (2011, 115), čo by mohlo vysvetliť Perecovo skreslené vnímanie minulých udalostí. Perec prišiel o oboch rodičov predčasne a nespravodlivo. V spomienkach preto často zaujíma pozíciu obeť alebo mučeníka, čo podľa všetkého súvisí s jeho autobiografickou pamäťou, ktorá sa podľa Bahnu skladá zo spomienok

podieľajúcich sa na formovaní „ja“, teda na formovaní spôsobu zobrazenia vlastného príbehu (114). Iným príkladom je Perecova spomienka na príhodu zo školských čias ilustrujúca jeho pocit krivdy. Autor sa ocitol uprostred strkanice detí a nechtiac pritom sotil do dievčaťa, v dôsledku čoho prišiel o medailu, ktorú si krátko predtým vyslúžil za dobré správanie. Spomienka na daný okamih uňho sprítomňuje prežitý fyzický pocit:

[...] avšak ten náraz v zádech, tu očividnou ukážku nespravedlnosti *cítim* a onen cenestetický vjem nerovnováhy vyvolané druhými, šířící se shora a doléhající na mě, zůstává tak pevně vtisknut do mého těla, že si říkám, zda tato vzpomínka ve skutečnosti nezastírá svůj pravý opak: nikoli vzpomínku na strženou medaili, nýbrž na přišitou hvězdu. (Perec 2016, 79)

Nespravodlivosť, ktorej bol Perec v tom čase podľa svojho presvedčenia obeťou, nespočíva v konečnom dôsledku v neoprávnenom odobratí medaily, ale v tlačení a jej dôsledkoch, ktorá sa v jeho spomienke spája s aktom destabilizácie prichádzajúcim zvonku a predstavuje to, čo Ricœur nazýva „vnem-afekcia v duši“. Dospelý rozprávač konfrontuje svoje spomienky na „fantómové“ zranenia v detstve s realitou a prichádza k záveru, že „imaginární léčebné postupy, ani ne tak donucovací jako podpůrné, tyto *odsuvníky*, poukazovaly na bolesti jmenovité a byly nasazovány právě včas [...]“ (113).

Absencia rodičov v detstve sa odráža v autorskom štýle, ktorý nesie znaky zraniteľnosti píšuceho subjektu. Hoci ide o jediné Perecovo dielo, v ktorom autor tematicky zachytáva stratu svojich rodičov a vlastné prežitie, textové kódovanie traumatickej skúsenosti je prítomné napríklad aj v Perecovom románe *Zmiznutie* (*La Disparition*, 1969), ktorý je napísaný bez použitia

najfrekventovanejšieho písmena vo francúzštine – písmena e. Keďže „e“ je znakom ženského rodu, jeho absencia evokuje neprítomnosť ženy, v tomto prípade matky. Francúzska výslovnosť písmena odkazuje aj na francúzske samostatné osobné zámeno „eux“, teda oni – rodičia, ktorým Perec venoval román *Zmiznutie*¹⁹³: „Pro E“ (pre nich/rodičov – vo fr. „pour E/eux“). Román *W aneb Vzpomínka z dětství* má v kontexte autorovej tvorby svoje miesto – štruktúrou, slovnými hrami a (inter-/intra)textualitou nadväzuje na ambície tvorivého experimentovania svojho tvorca, ktorý patril v 60. rokoch spolu so spisovateľmi ako Raymond Queneau a Italo Calvino medzi popredných predstaviteľov literárnej skupiny OULIPO (Dielňa potenciálnej literatúry).

Perecov autobiografický text je výpoveďou o pochybnostiach a neistote autora, ktorú zdôrazňujú hypotézy a ruptúry týkajúce sa pamäti, podobne ako u Sempruna, a zobrazujúce amnéziu preživšieho – potomka deportovaných obetí. Text je tiež priestorom spomínania a konštruovania náhradnej identity. Písanie pre Pereca predstavuje terapiu,¹⁹⁴ spôsob vysporiadania sa s nezmatateľnou stratou rodičov v dôsledku vojnových udalostí a holokaustu, je aktom hľadania seba samého. Vo fiktívnom príbehu diela *W aneb Vzpomínka z dětství* to v úvode naznačuje výzva na hľadanie a záchranu skutočného Gasparda Wincklera: nezvestného, telesne a mentálne

193 V roku 1974 Perec napísal kratšiu prózu s názvom *Les Revenentes*, v ktorom je „e“ naopak jedinou samohláskou v texte. Názov je obmenou slova „revenantes“ (slov. strašidlá, duchovia).

194 Autor absolvoval niekoľko sedení s psychoterapeutmi, prvýkrát so známou francúzskou psychoanalytičkou Françoise Dolto ešte ako dvanásťročný. V dospelosti sa psychoterapia, ktorú absolvoval v rokoch 1971 až 1975, časovo prekrýva s písaním románu *W aneb Vzpomínka z dětství* (1969 – 1975) (Prstojevic 2012, 96).

postihnutého chlapca s krehkou identitou. V neposlednom rade je tragický príbeh Perecovej rodiny spolu s alegóriou nacistických koncentračných táborov vyjadrením zmiznutia európskych Židov počas druhej svetovej vojny. Potvrdzuje to aj historický dokument, svedectvo Davida Rousseta, ktorý je súčasťou subjektívnej výpovede autora vyjadrenej prostredníctvom fikcie. Perecova absencia osobných spomienok na dané obdobie, ktoré sa ho bytostne dotýka a formuje, vylučuje svedectvo v pravom zmysle slova, akým sú diela Wiesela či Leviho, opisujúce skutočný život v koncentračnom tábore, ale napriek tomu nie je o nič menej legitímnou výpoveďou o židovskej genocíde. Keďže svedok bez vlastných spomienok musí siahnuť po iných prostriedkoch ako očitý svedok, efektívnou stratégiou sa pre Pereca stáva písanie na pomedzí autobiografie a románovej invencie.

Na Perecovo pátranie po stopách zmiznutia a neprítomnosti (nielen) priamych predkov a blízkych príbuzných, ktoré je súčasne historickým poznávaním a hľadaním identity, nadväzujú aj mnohí súčasní spisovatelia znepokojení nevypovedaným dedičstvom otcov a miznutím stôp minulosti. Ich tvorba, podobne ako Perecova, zrkadlí hľadanie súladu medzi dvoma ašpiráciami – snahou o autentickosť skúsenosti vyplývajúcej z vážnosti námetu na jednej strane, a jej estetizáciou, ktorá je vlastná umeleckej tvorbe na strane druhej. V próze posledných rokov preto neraz silno rezonuje svedecká hodnota výpovede prepájajúca rozmanitosť fikčných prostriedkov s autoritou historických dokumentov.

Mor – fikcionalizácia nacizmu a francúzskeho odboja

Historiografický prístup a románová kronika

Zatiaľ čo diela *Písať alebo žiť a W aneb Vzpomínka z dětství* zdôrazňujú fikcionalizáciu osobnej skúsenosti, hoci sú zaradené do žánru autobiografie,¹⁹⁵ román *Mor*, (slov. 1992; *La Peste*, 1947)¹⁹⁶ Alberta Camusa (1913 – 1960) naopak

195 V zmysle definície Philippa Lejeuna je autobiografia „retrospektívne prozaické rozprávanie reálneho človeka o vlastnom živote, v ktorom sa kladie dôraz najmä na príbeh jeho osobnosti“ („[...] le récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre expérience, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité“) (1996, 14). Lejeune uvádza dané diela explicitne v zozname francúzskych autobiografických diel (pozri Lejeune 2004, 106 a 108). V tejto súvislosti treba poznamenať, že Albert Camus je aj autorom románu autobiografického charakteru *Prvý človek* (slov. 1995; *Le Premier homme*, 1993), ktorý ostal nedokončený a vyšiel až niekoľko rokov po autorovej tragickej smrti. Camus v ňom opisuje detstvo hlavnej postavy, Jacqua Cormeryho (Camusove alter ego), v Alžírsku po boku hluchonemej matky analfabetky a bez otca, ktorý zahynul na fronte počas prvej svetovej vojny.

196 Dielo vyšlo v roku 1947, teda bezprostredne po vojne, keď vychádzali prvé svedectvá z táborov. Vydanie Camusovej knihy *Vzbúrený človek* (slov. 2004; *L'Homme révolté*, 1951) a opätovné čítanie románu *Mor* v nasledujúcich rokoch podnietili polemiku o Camusovom poňatí „revolty“ a „revolúcie“, ktorá vyústila do definitívneho myšlienkového rozchodu Sartra a Camusa. Na rozdiel od toho, čo tvrdil autor knihy *Cesty k slobode* (slov. 1994; *Les Chemins de la liberté*, 1946) a iní doboví kritici, ako Roland Barthes alebo Francis Jeanson – Camusovi vyčítali útek pred dejinami, pretože v diele *Mor* zobrazil zlo ako nepodmienené človekom –, Camus na dejiny nerezignuje. Ako uvádza Sylvie Servoise, Sartrova kritika sa dnes zdá neaktuálna, pretože záver románu *Mor* rázi vo svetle aktuálneho diania, podobne ako mnohé súčasné diela, predstavu dejín v zmysle nenaplnených nádejí v lepšiu budúcnosť (2011, 188 – 195).

predstavuje historiografický spôsob výpovede o imaginárnych udalostiach, ktoré sa odohrali v meste Oran. Autor volí formu kroniky, ktorá je v úzkom zmysle slova „súborom historických udalostí vyrozprávaných v časovom slede“¹⁹⁷. Románová kronika ako literárny žáner má za cieľ, ako konštatuje Yves Stalloni, „vyrozprávať príbeh a zároveň predložiť rekonštruované udalosti v časovom slede, v ktorom sa odohrali“¹⁹⁸ (2012, 71), pričom opisované udalosti sa svojím charakterom zväčša vymykajú bežnému životu. Súčasťou kroniky môžu byť podľa Stalloniho aj komentáre o udalostiach, pozorovania, zamyslenia či reflexie o ľudstve a podobne (72).

Príbeh vypuknutia moru, jeho zásahu do života Orančanov a pozvoľného ústupu rozpráva anonymný rozprávač – kronikár, ktorý sa stotožňuje s jedným z očitých svedkov udalostí. Ako sa dozvedáme hneď v úvode románu, „[j]eho jedinou úlohou je povedať: ‚Toto sa stalo, keď vie, že sa to naozaj stalo, že sa to týkalo života celého národa a že teda jestvujú tisíce svedkov, ktorí v duchu ocenia pravdivosť toho, čo hovorí‘ (Camus 1992, 79). Pravdivosť svedectva sa zakladá na tvrdení rozprávača o jeho autenticite, ktorú odôvodňuje tým, že prežitá skúsenosť nie je osobnou, ale kolektívnou záležitosťou, a v prípade potreby ju môžu potvrdiť „tisíce svedkov“. V súlade s definíciou, podľa ktorej sa kronika ako literárny žáner „pokúša nadohľnúť ‚objektívny‘ štýl historického rozprávania, aj

197 „Recueil de faits historiques, rapportés dans l'ordre temporel.“ Pozri <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/chronique> [cit. 2. septembra 2022].

198 „La première règle de la poétique de la chronique romanesque est, conformément à l'étymologie du mot, de raconter une histoire en respectant le déroulement temporel, en proposant une suite de faits restitués, théoriquement au moins, au jour le jour.“

keď ide o fikčné dielo“,¹⁹⁹ zaujíma rozprávač *Moru*, motivovaný väčšími vonkajšími okolnosťami než vlastnými ambíciami, postoj historika-amatéra, pričom zároveň tvrdí, že sa odvracia od úskokov fikcie a opiera sa výlučne o dokumenty: „predovšetkým vlastné svedectvo, potom svedectvo ostatných, lebo vlastná úloha ho nútila vypočuť všetky osoby tejto kroniky, a naposledy texty, ktoré sa mu náhodou dostali do rúk“ (79).

Pre väčšiu objektivitu rozprávač predostiera udalosti z viacerých uhlov pohľadu. Okrem vlastných spomienok vrství útržky výpovedí viacerých postáv v podobe kázni, rozhovorov a úradných oznámení týkajúcich sa prijatých opatrení, ako aj zápiskov jednej z postáv Jeana Tarroua, ktoré sú „akousi kronikou tohto ťažkého obdobia“ (90). Rozprávač považuje Tarrouov denník za bohatý na detaily, ale hodnotí ho ako nepostačujúci, keďže Tarrou sa v ňom „akoby zámerne zameriava na bezvýznamné veci“ (90) a snaží sa „byť historikom toho, čo nemá históriu“ (90). Nakoniec, ako sa dozvedáme neskôr, rozprávač siaha pri mnohých opisoch udalostí aj po tomto dokumente. Práca rozprávača spočíva v prerozprávaní jednotlivých svedectiev, ktoré vytvárajú jednotný, komplexný a podľa rozprávača objektívny obraz spoločnej skúsenosti s nákazou.

Počiatočnou ambíciou rozprávača, ktorého identita je odhalená až na konci príbehu (rozprávačom je jedna z hlavných postáv, doktor Bernard Rieux), je predložiť fakty objektívne a podľa skutočnosti, no neskôr od tohto zámeru čiastočne upúšťa: v poslednej kapitole sa dozvedáme,

199 „Comme genre littéraire, la chronique tente d'adopter le style ‚objectif‘ d'un récit historique, même s'il s'agit d'une œuvre de fiction.“ CHRONIQUE. Pozri <https://www.devoir-de-philosophie.com/ressources-gratuites/definition-chronique> [cit. 2. septembra 2022].

že rozprávač sa usiloval v mene spoločne prežitej skúsenosti, ktorá mu nedovolila vyjadrovať sa v prvej osobe, byť väčšmi hovorcom svojich spoluobčanov než nestranným svedkom („Nesporne mal práve on hovoriť za všetkých“, 259), keďže „naši spoluobčania nezažili ani jednu úzkosť, ktorú by s nimi nezdieľal, ani jednu situáciu, ktorú by nepoznal“ (259). Kým rozprávačov odstup od opisovaných udalostí je zrejmý zo zámerne objektívneho tónu (o svojich subjektívnych pocitoch sa nezmieňuje) a z používania tretej osoby jednotného či množného čísla, častá prítomnosť privlastňovacích zámen v prvej osobe („naši spoluobčania“, 98; „naši úprimní, sympatickí a usilovní obyvatelia“, 79) potvrdzuje jeho príslušnosť k spoločenstvu, s ktorým zdieľa ťaživé okamihy kolektívnych dejín („od tejto chvíle sa mor stal našou spoločnou záležitosťou“, 116). Aj keď sa Camusovo dielo prezentuje ako kronika, v mnohých ohľadoch sa od svojho modelu odkláňa. V románe *Mor* možno identifikovať napríklad postupné vynechávanie časových a číselných údajov – kým na začiatku sú presné („na druhý deň, 17. apríla o ôsmej hodine“, 80; „šesťtisíc dvestotridsaťjeden potkanov“, 85), neskôr, v čase vrcholiaceho moru, sa vyznačujú neurčitosťou („jedného dňa okolo desiatej“, 223) alebo úplne absentujú a nahrádza ich anticipácia udalostí či retrospektíva. Čo však odlišuje Camusovo dielo od bežnej románovej kroniky, je pozvoľný posun od rozprávania o udalostiach k svedectvu „v prospech ľudí postihnutých morom [...], aby [rozprávač] jednoducho povedal to, čomu sa človek naučí za pohrôm, a to, že v ľuďoch je viac vecí hodných obdivu ako pohrdania“ (263). V Camusovej kronike nie je podstatné ani tak zobrazenie minulých udalostí, ako skôr zachytenie skúsenosti jednotlivcov postihnutých morom a zdôraznenie spoločnej existenciálnej situácie (Servoise 2011, 128).

Aj keď je *Mor* fikciou, ktorá explicitne neodkazuje na žiadnu konkrétnu historickú realitu (okrem zmienky, že príbeh sa odohráva v 40. rokoch 20. storočia v alžírskom meste Oran), román sa vo všeobecnosti považuje za metaforické zobrazenie nacistickej okupácie Francúzska, ako to potvrdzuje Camus v liste Rolandovi Barthesovi: „Je zrejmé, že obsahom *Moru*, ktorý treba interpretovať na niekoľkých rovinách, je zápas európskeho odporu proti nacizmu [...]“²⁰⁰ (Camus 1955, s. p.). Utrpenie postáv a ich boj proti nákaze má za cieľ vystihnúť atmosféru okupácie (vyrabované domy, nedostatok potravín, zákaz vychádzania, únavu ľudí atď.) a postoj občanov voči nacizmu, ich odpor či kolaboráciu. *Mor* zároveň presahuje rámec bezprostrednej histórie, pretože je „v istom zmysle čím-si viac než len kronikou odporu. Ale určite ňou nie je o nič menej“²⁰¹ (s. p.). Fikcia kroniky morovej epidémie presahuje primárny námet (boj proti nacizmu) a v širších súvislostiach slúži aj na vyjadrenie Camusovej koncepcie človeka, ktorý sa ocitol zoči-voči abstraktnému zlu.²⁰² Okrem fikčného zobrazenia Camusovej životnej skúsenosti a jeho súčasníkov *Mor* predstavuje boj proti všetkým podobám zla, ktoré postihujú človeka, pretože podľa autora „má hrôza mnoho [tvárí], čo vysvetľuje, že som presne nepomenoval žiadnu z nich, aby som ich

200 „*La Peste*, dont j'ai voulu qu'elle se lise sur plusieurs portées, a cependant comme contenu évident la lutte de la résistance européenne contre le nazisme.“

201 „*La Peste*, dans un sens, est plus qu'une chronique de la résistance. Mais assurément, elle n'est pas moins.“

202 Román *Mor* je spolu s knihou *Vzbúrený človek* a drámami *Stav obliebania* (*L'État de siège*, 1948) a *Spravodliví* (*Les Justes*, 1949) súčasťou cyklu vzbury, ktorá je Camusovou odpoveďou na absurditu sveta.

mohol lepšie zachytiť všetky“²⁰³ (s. p.). Motto uvedené v úvode knihy, ktorého autorom je Daniel Defoe, nabáda čítať román nad rámec historickej skutočnosti: „Rovnako rozumné je zobrazovať jeden druh väzenia iným ako zobrazovať čokoľvek, čo naozaj existuje, niečím, čo neexistuje“ (Camus 1992, 76). Fiktívny príbeh moru ako modalita prepisovania nacizmu a akékoľvek zla vo svete umožňuje interpretovať a pochopiť správanie človeka v určitej životnej situácii lepšie než jej špecifiká.

Okrem historických súvislostí nadobúda mor aj mýtický rozmer, lebo presahuje ľudský poriadok. Podľa definície Pierra Grouixa uvedenej v *Slovníku Alberta Camusa* (*Dictionnaire d'Albert Camus*, 2009) je mor „skutočný Minotaurus [...], hegmon v kozmickom meradle“, „symbolizuje všetky formy zla, ktoré spútavajú človeka“²⁰⁴ (2009, 662). Mor je spočiatku vnímaný ako pohroma, ako „zlý sen, ktorý pominie“ (Camus 1992, 99) a v existenciu ktorého obyvateľa Oranu dokážu spočiatku ťažko uveriť („je pravda, že náказа v tejto chvíli zachvátila a dlávila jednu alebo dve obete. Ale mohla sa ešte zastaviť“, 101). Náказа sa však rýchlo zmení na epidémiu, na zdrvivú silu, ktorá vrhá obyvateľov Oranu do „úlohy zajatcov“ (119), do vyhnanstva, predovšetkým do „vyhnanstva doma“ (120), do osamelosti, všeobecnej opustenosti a nevypovedateľnej bolesti, pretože „sa musel každý vyrovnáť s tým, že žil zo dňa na deň a sám zoči-voči nebu“ (121).

Údel vyhnancom silnie s pozastavením času, s jeho ustrnutím v nemennej prítomnosti. Oddialenie budúcnosti a nemennosť minulosti neumožňujú postihnúť

203 „[...] la terreur en a plusieurs, ce qui justifie encore que je n'en aie nommé précisément aucun pour pouvoir mieux les frapper tous.“

204 „[...] véritable Minotaure [...] est hégémonique à l'échelle cosmique qui symbolise toutes les formes de mal qui emprisonnent le vivant.“

morom a zvlášť zamilovaným udržiavať hlboké city, keďže bez budúcnosti niet lásky, a tak sú uvrhnutí do otupenia a večného čakania²⁰⁵: „V meste bývali bdejúci spáči...“ (187) a vyhnanci, ktorí „boli ako bludné tiene, ktoré mohli nadobudnúť silu iba v takom prípade, keby zapustili korene do pôdy vlastnej bolesti“ (119). Nastolenie času špecifického pre mor signalizuje napríklad už spomínané vytrácanie časových údajov, ktoré nahrádzajú komentáre o nečakaných výkyvoch počasia („Na nebi sa striedala hmľa, horúčava a dážď“, 189; „Práve uprostred tohto roku sa zdvihol vietor a dul na zamorené mesto“, 177). Tie podľa Bernarda Alluina „zakaždým vytvárajú kozmický rámec, ktorý sprevádza vývoj moru“²⁰⁶ (2009, 665).

Spoločné nešťastie spôsobuje, že obyvatelia strácajú svoju výnimočnosť. Rozprávanie nepostupuje v prospech jednej alebo viacerých postáv ani nerozvíja ich osobný príbeh, pretože „vtedy už nejestvovali osudy jednotlivých osôb, ale spoločný údel, a to bol mor a pocity, ktoré zdieľali všetci“ (177); „[k]eďže sa takto mor stal niektorým ľudom úlohou, ukázalo sa, čím naozaj je, totiž záležitosťou všetkých“ (155). Aj keď nová situácia prináša nepochopenie, postavy k nej musia zaujať postoj, ako totiž hovorí jedna z nich, „epidémia je vecou

205 „Rozprávač je presvedčený, že to, čo vtedy pociťoval, môže tu opísať v mene všetkých, lebo to pociťoval spolu s mnohými inými spoluobčanmi. Tá prázdnota, ktorú sme neprestajne nosili v sebe, to zvláštne dojatie, tá nezmyselná túžba vrátiť sa do minulosti a naopak urýchliť beh času, tie žeravé šípy v pamäti, áno, to všetko bol pocit vyhnanstva“ (Camus 1992, 118 – 119).

206 „Le roman [*La Peste*] est rythmé également par la succession des saisons et des climats: brumes et pluies diluviennes du printemps, soleil implacable ainsi que les vents violents et brûlants de l'été, grandes verses de l'automne, froid de l'hiver. Ces notations climatiques constituent à chaque fois un décor cosmique accompagnant l'évolution de la peste.“

každého a každý musí splniť svoju povinnosť“ (172). Aj doktor Rieux konštatuje, že „naši spoluobčania, ktorí vtedy riskovali život, sa museli rozhodnúť, či ich mor ohrozuje alebo nie a či proti nemu majú alebo nemajú bojovať“ (156). Hoci sa väčšina postáv postupne zapojí do boja proti nákaze, ich motivácie sa rôznia: niektorí bojujú proti moru od začiatku, ako napríklad doktor Rieux, ktorý sa riadi prirodzeným zmyslom pre poctivosť a vierou v človeka, alebo Jean Tarrou, ktorý je bez váhania pripravený konať proti zlu. Iní sa do boja zapájajú neskôr, pod vplyvom okolností, ako napríklad novinár Rambert, ktorý pochopí možnosť slobodnej voľby až po tom, čo upustí od svojich vlastných túžob, pretože, ako časom zisťuje, „človek sa môže hanbiť, keď je šťastný celkom sám“ (202). Ďalšie postavy, napríklad Cottard, vidia v nákaze predovšetkým prostriedok obohatenia. Avšak tí, ktorí sa rozhodnú bojovať proti nákaze, nie sú automaticky považovaní za hrdinov. Rozprávač priznáva, že je „v pokušení myslieť si, že ak pripisujeme ušľachtilým činom priveľký význam, nepriamo a veľmi si ctíme zlo“ (155), no túto myšlienku razom zavrhne. Rozprávač spája pôvod zla vo svete skôr s nevedomosťou, a keďže odmieta preceňovať dobré skutky ľudí, radšej zostáva „naďalej kronikárom zúfalých aj túžiacich srdc našich spoluobčanov počas moru“ (155). Ak nákaza nakoniec ustúpi skôr v dôsledku toho, že „choroba sa vyčerpala sama od seba“ (239) ako ľudskou zásluhou, nevyhnutnosť boja zostáva zrejmä: „na tejto zemi sú pohromy a obeť a že nakoľko je to len možné, musíme ich odmietať“ (230); „človek musí bojovať kvôli obetiam“ (231). Aj rozprávač doktor Rieux konštatuje, že „[chce] byť predovšetkým človekom“ (231), preto sa „vedome postavil na stranu obetí“ (259). V tomto zmysle nie je zásadná povaha zla, ale perspektíva obetí a s tým spojená potreba ľudskosti a solidarity.

Odhliadnuc od univerzálneho dosahu románu *Mor* je jeho dobový kontext jasne vymedzený – v čase napísania dejiny predstavovali prežitú skúsenosť. Aj keď problematika holokaustu nie je explicitne prítomná, ako tomu bolo v predchádzajúcich románoch – napokon, autor ho osobne nezažil –, v románe nájdeme nápadné analógie medzi životnými podmienkami obetí moru v izolačných táboroch a podmienkami v skutočných deportačných táboroch. Podobnosť s historickou realitou je zrejmá na viacerých úrovniach v podobe alegórie: od organizácie izolačných táborov pre postihnutých morom, vybudovaných na mieste štadiónu,²⁰⁷ ktorý „obklopujú vysoké cementové múry, takže stačilo rozostaviť pri všetkých štyroch bránach strážu, a útek bol takmer nemožný“ (220), cez opis atmosféry strachu, nedôvery, vysilenia, ponížujúcich praktík pri anonymnom pochovávaní ľudských pozostatkov („Telá sa nahádzali napochytro do jám. Ešte ani nedopadli na dno, už sa im o tváre drobili hrudy vápna a v čoraz hlbších jamách prikrývala hlina ľudí zbavených totožnosti“, 183), až po zobrazenie scény, keď sa nad mestom vznášala „hustá a odporná para“ (184), nápadne pripomínajúca páchnuci dym z krematórií a smrť, o ktorej sa opakovane zmieňuje Semprun v *Písať alebo žiť*.²⁰⁸ Okrem toho je v románe prítomná aj

207 Opis izolačného tábora je podľa niektorých interpretácií románu narážkou na parížsky velodróms (Vélodrome d'Hiver), kde 16. a 17. júla 1942 parížske úrady zhromaždili tisíceky parížskych Židov, ktorých odtiaľ deportovali do Osvienčimu. Pozri Kuon 2010, s. p.

208 „Koniec krematória neznačil koniec smrti. Už iba nelietala nad nami, hustá či ľahká, podľa okolností. Už nebola dymová, občas takmer nehmotná, šedý popol skoro nehmatateľný nad krajinou“ (Semprun 1997, 33).

desivá scéna agónie umierajúceho dieťaťa, ktorá evokuje utrpenie nevinných počas vojny.

Vincent Grégoire v štúdii „Holokaust v Camusových spisoch“ („L'Holocauste dans les écrits de Camus“, 2007) hovorí, že téma holokaustu je v Camusovej tvorbe okrajová len zdanlivo. Hoci sa autor o nej nezmieňuje explicitne, predstavuje zosobnenie zla a má svoje nezastupiteľné miesto (1070 – 1071). Grégoire odôvodňuje autorovu osýchavosť pomenovať veci pravými slovami priznaním Camusa v jeho zápisníkoch z rokov 1942 – 1951: „To, že som nebol deportovaný, mi zatvára ústa. Viem však, aký výkrik potláčam, keď to hovorím“²⁰⁹ (1070).

Odkaz na táborovú skúsenosť je naznačený aj v poslednej kapitole, keď sa tí, ktorí mor prežili, po otvorení mestských brán opäť stretávajú s blízkymi. Rozprávač opisuje okamih stretnutia zamilovaných dvojíc, ktorých šťastie konfrontuje s prežitou hrôzou:

Lebo tieto očarené dvojice [...] svedčili so všetkou víťazoslávou a nespravodlivosťou, ktoré prináša šťastie, že mor sa skončil a že jeho hrôzovláda pominula. Popierali aj tie najsamozrejmšie veci, tvrdili, že sme nikdy nepoznali ten nezmyselný svet, kde vražda človeka bola práve taká bežná ako vražda muchy, to organizované barbarstvo, to vypočítané delírium, to uväznenie, ktoré prinášalo so sebou hroznú ľahostajnosť voči všetkému, čo nebolo prítomnosťou, tento pach smrti, omamujúci všetkých, ktorých predtým nezabil; napokon popierali aj to, že sme neboli tým ohúreným národom, ktorého

209 „Ce qui me ferme la bouche, c'est que je n'ai pas été déporté. Mais je sais quel cri j'étouffe en disant cela.“ Autor cituje z Camusových zápisníkov (*Carnets* 1942 – 1951, 235).

časť, naložená do pažeráka pece, sa denne vyparovala ako hustý dym, kým druhá časť spútaná nemohúcnosťou a strachom, čakala, kým na ňu príde rad. (256)

Prostredníctvom postavy doktora Rieuxa Camus naznačuje popieranie zločinov nacizmu, vedomé či nevedomé potláčanie spomienok na dobu strachu a na existenciu deportačných táborov, ktoré je odrazom súdobého nezaujmu o svedectvá deportovaných. Záver románu sa preto nenesie v duchu nadšenia z porážky nákazy, ako by sme očakávali. Rozprávač si je vedomý možného návratu moru, pretože „bacil moru nikdy neumiera ani navždy nezaniká“, ale „môže celé desaťročia driemať [...]“ (263). Potrebu vypovedať o prežitej skúsenosti odôvodňuje tým, že príbeh napísal preto, „aby nebol jedným z tých, čo mlčia a nechcú svedčiť v prospech ľudí postihnutých morom, aby zanechal aspoň spomienku na nespravodlivosť a násilie, ktoré museli prežiť [...]“ (263). Výpoveď rozprávača, v ktorej možno identifikovať Camusov postoj, reflektuje imperatív pamäti a boj proti zabúdaniu. Konfrontácia s morom, ktorý je symbolom zla, prináša jedine „poznatie a pamäť“ (252). Skutočnosť, že človek túto skúsenosť zažil a „že sa na to bude musieť rozpomätať“ (252), ako poznamenáva doktor Rieux, nepochybne odráža Camusovu koncepciu dejín, ktoré sa neuzatvárajú do seba, ale vyzývajú k bdelosti. V tomto zmysle *Mor* evokuje aktuálny režim historicity, prezentizmus, ktorý definoval François Hartog. Perspektívou obetí, pripomínaním povinnosti pamätať si a výstrahou pred potenciálnym návratom zla sa Camusov postoj vymyká Hartogovej definícii moderného režimu historicity, v ktorom dielo vzniklo. Konštatuje to napríklad aj Sylvie Servoise, podľa ktorej „sa mor v závere románu mení na nezmazateľnú stopu – traumu –, akoby sa

rozprávač podujal ukázať perspektívu následkov²¹⁰ (2011, 195), čo naznačuje krízu moderného režimu historicity. V tomto zmysle Camus pripravuje svojím anticipujúcim pohľadom pôdu pre písanie dejín na prelome storočí, ktoré je poznačené pocitmi ohrozenia a beznádeje.

Interpretácia diel *Písať alebo žiť, W aneb Vzpomínka z dětství* a *Mor* ilustruje rôzne modality zobrazenia prežitých dejín v povojnovej francúzskej literárnej tvorbe. Ich autori Jorge Semprun, Georges Perec a Albert Camus sa usilovali o tematické stváranie deportačných táborov, nacistickej okupácie a/alebo francúzskeho odporu. Či už svoju skúsenosť sprostredkujú vo forme autobiografie s fiktívnymi prvkami ako Semprun, kombináciou autobiografie a dobrodružného románu s prvkami utópie ako Perec, prípadne uprednostňujú románovú kroniku ako Camus, dôraz nekladú na udalosti (čo), ale na spôsob, akým svedkovia (skutoční alebo románoví) danú skúsenosť prežívajú (ako). V memoárovom diele *Písať alebo žiť* si otázku o možnostiach výpovede o táborovej skúsenosti kladie bývalý väzeň tábora, v Perecovom žánrovo zmiešanom diele evokuje holokaust a jeho dôsledky potomok obete a v románe *Mor* opisuje boj proti zlu (okrem iného proti nacizmu) fiktívny svedok fiktívnych udalostí odkazujúcich na historickú skutočnosť. Vo všetkých spomínaných dielach sú námetom románového spracovania prežitých dejín zobrazené ako subjektívna a zároveň kolektívna skúsenosť.²¹¹ Dejiny v tomto prípade netvorí obyčajný

210 „[...] la peste se mue en trace – traumatisme – indélébile à la fin du récit, tout se passant comme si le narrateur assumait déjà le point de vue de l'après.“

211 „My sme však skúsenosť so smrťou predsa prežili, prežili sme ju ako kolektívnu a navyše bratskú skúsenosť, ktorá tvorila základ nášho spolubytia...“ (Semprun 1997, 76); „píšu, pretože

naratívny rámec príbehu, ale fungujú ako organizujúci prvok celého rozprávania, okolo ktorého sa postavy usporadúvajú a rozvíjajú svoje konanie a postoje (predovšetkým v románe *Mor*). Zatiaľ čo spisovatelia reflektujúci prežité dejiny naznačujú potrebu imaginácie pri sprostredkovaní skúsenosti (Semprun o tom hovorí explicitne, pre Pereca a Camusa sa fikcia stáva prirodzeným nástrojom výpovede), tendencia v súčasnej próze je skôr opačná. Diela zobrazujúce prevzatú skúsenosť odhaľujú ambíciu zachytiť stopy minulosti (Modiano) a vymaniť sa zo sebareferenčného rámca fikcie, ktorý je naopak považovaný za nedostatočný a zavádzajúci (Binet). Diela Sempruna, Pereca i Camusa predznamenávajú niektoré špecifiká súčasnej francúzskej literatúry, ako žánrové prelínanie, posilnenie autorského hlasu (metalepsa), intertextualita či dôraz na aspekt pamäti. Otázka literárneho sprostredkovania skúsenosti a problematického spomínania vyplýva z odlišnej východiskovej situácie ako u pamätníkov (z chápania dejín ako stopy) a pertraktuje sa v kontexte neurčitého a znepokojujúceho vzťahu k minulosti aj k prítomnosti.

jsme spolu žili“ (Perec 2016, 62); „od tejto chvíle sa mor stal našou spoločnou záležitosťou“ (Camus 1992, 116).

Sprostredkované dejiny

Literárne stvárnenie druhej svetovej vojny a holokaustu, či, slovami Paula Ricœura, ich *textová konfigurácia*, je v súčasnosti výsledkom introspekcie, čo súvisí s rozšíreným fenoménom písania o sebe.²¹² Súčasní prozaici a prozaičky reflektujú prevzatú pamäť, ktorú formujú rozprávania rodinných príslušníkov, kolektívne spomienky, školské prostredie, spomienkové slávnosti či kultúrne dedičstvo. Problematike vzťahov medzi individuálnou a kolektívnou pamäťou sa už v 30. a 40. rokoch minulého storočia podrobnejšie venoval už spomínaný francúzsky sociológ Maurice Halbwachs v diele *Kolektívni pamäť* (čes. 2009; *La mémoire collective*, 1950). Príslušnosť jedinca k určitej komunite vnímal ako podmienku spomínania jedinca jednak na svoju minulosť,²¹³ jednak na spoločnú minulosť komunity, ktorú sám nezažil. Spomínanie sa v oboch prípadoch opiera o svedectvá druhých, no kým v prvom prípade posilňujú vlastnú pamäť, v druhom sú podľa Halbwachsa „výhradným zdrojom toho, čo môžem sdeliť“ a predstavujú to, čo nazýva kolektívna pamäť (2009, 94). Napriek tomu, že ide o „vypúčen[ou] pamäť“, jedinec sa s ňou dokáže stotožniť, čo Halbwachs zdôvodňuje nasledovne: „Částí své osobnosti jsem včleněn do společnosti v tom smyslu, že nic, co se v ní stalo, čím se zabývala a co ji proměňovalo, než jsem do ní přišel, mi není tak

212 Pozri s. 78 tejto publikácie.

213 „Aby si člověk mohl vybavit vlastní minulost, musí si často vypo-moci vzpomínkami jiných. Odvolává se na záchytné body, které existují mimo něj a které jsou určeny společností. Osobní paměť se navíc neobejde bez nástrojů, jako jsou slova a myšlenky, které nejsou individuálním vynálezem a které si jedinec půjčuje od svého okolí“ (Halbwachs 2009, 94).

docela cizí, neboť jsem její součástí“ (95). Kolektívnu pamäť možno vnímať aj ako súbor individuálnych pamätí, z ktorých každá prináša spôsob videnia „masy spoločných vzpomínek“ (91). Halbwachs odlišuje kolektívnu pamäť, v ktorej sa „z minulosti uchováva pouze to, co je z ní dosud živé nebo schopné žít ve vědomí skupiny, která ji udržuje“ (125), pričom skupina je ohraničená v čase a priestore, od historickej pamäti²¹⁴ predstavujúcej „sled událostí, na které si národní historie uchovala vzpomínku“, avšak príliš vzdialenú na to, aby existovali v rámci skupiny nejakí svedkovia (122). Jedinec nadobúda kolektívnu pamäť účasťou na spoločných spomienkach, vystúpením zo seba samého a preniknutím „do okruhu národních záležitostí, záujmů a vášní“ (102). Ricœur používa v tejto súvislosti pojem „akulturácia“, ktorý spočíva v „postupnom oboznamovaní sa s neznámym, so znepokojujúcou cudzosťou dejinnej minulosti“²¹⁵ (2000a, 513).

Na Halbwachsove myšlienky čiastočne nadviazal koncom 80. rokov 20. storočia nemecký egyptológ Jan Assmann. V rámci kolektívneho spomínania rozlišuje medzi dvoma odlišnými formami pamäti. Pojmom „komunikatívna pamäť“ označuje spomienky týkajúce sa nedávnej minulosti, pričom za jej typický príklad považuje časovo ohraničenú „generačnú pamäť“, zodpovedajúcu trom či štyrom generáciám, ktorá zabezpečuje cirkuláciu spoločných spomienok (2001, 48). Charakterizuje ju neformálnosť, každodenná všednosť biografických spomienok v pamäti a odkázanosť na existenciu žijúcich nositeľov

214 Podľa Halbwachsa pojem „historická pamäť“ nie je veľmi šťastný, lebo história a pamäť si navzájom odporujú (2009, 123 – 124).

215 „Cette acculturation est celle d'une familiarisation progressive avec le non familier, avec l'inquiétante étrangeté du passé historique.“

pamäti. Naproti tomu „kultúrna pamäť“²¹⁶ zabezpečuje sprostredkovanie spoločných spomienok nezávisle od plynného času. Assmann ju chápe ako súbor textov, obrazov a rituálov prislúchajúci určitému spoločenstvu, ktoré jeho praxou „ustaluje a zprostredkováva svoj vlastný obraz, predovšetkým (nikoli však výlučne) kolektívne sdílené vedomí o minulosti, o než skupina opiera vedomí své jednoty a jedinečnosti“ (2015, 57). Okrem toho sa kultúrna pamäť zameriava na udalosti patriace do absolútnej minulosti (mýtické pradejiny), disponuje vyššou mierou formálnosti a organizovanosti (sviatky) a podobne (2001, 53).

Úvahami o vzťahu pamäti a histórie prispel do problematiky aj Pierre Nora,²¹⁷ predovšetkým v súvislosti s formovaním inštitucionalizovanej podoby pamäti. Tá je neraz v protiklade s predstavami o minulosti v rámci rodinného spoločenstva, ako to dokazuje výskum nemeckého sociológa Haralda Welzera.²¹⁸ Vychádzajúc z poznatkov psychológie a neurovedy nahliada Welzer na jedinca

216 Charakterizuje ju konkretizácia identity, rekonštruktivita (archív a spredmetnený zmysel v závislosti od prítomnosti), sformovanosť (vytvorenie zmyslu a kolektívne zdieľané poznanie), organizovanosť (špecializovaná prax), záväznosť (aspekt normativity a aspekt formativnosti) a reflexivita (Assmann 2015, 53 – 57).

217 Pozri Nora 1998, 7 – 31.

218 V texte „*Můj děda nebyl nácek*“: *Nacismus a holokaust v rodinné paměti* (čes. 2010; „*Opa war kein Nazi*“: *Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*, 2002) sa Welzer venuje problematike kolektívneho spomínania na nacizmus a holokaust, ktorá vychádza zo sociologickej štúdie realizovanej na troch generáciách štyridsiatich nemeckých rodín. Welzer v nej dochádza k prekvapujúcim výsledkom, napríklad konštatuje, že mladšie generácie mali tendenciu ospravedlňovať svojich predkov, pretože pociťovali voči nim lojalnosť. Ukázalo sa tiež, že vojnové spomienky sú v rámci rodiny sprostredkované cez príbehy, ktoré si môže nasledujúca generácia potomkov upraviť a vynechať, napríklad zahanbujúce detaily. Pozri Lew 2017, s. p.

z hľadiska sociálnej interakcie a napríklad aj autobiografickú pamäť vníma skôr ako výsledok toho, čo prichádza „zvonku“, než toho, čo prichádza „zvnútra“ (2015, 83). Komunikatívnu pamäť navyše odlišuje od pamäti sociálnej, považovanej za nevedomú,²¹⁹ ktorej pripisuje emocionálny charakter.²²⁰

V kontexte vymedzenej problematiky (prepísovanie nedávnych dejín) má uvažovanie o (kolektívnej) pamäti oprávnené svoje miesto. V zmysle Assmannovej teórie o „generačnej pamäti“ dochádza medzi jednotlivými generáciami k transferu spomienok na vojnové udalosti a holokaust, lebo ešte stále sa možno oprieť o živú pamäť svedkov, aj keď v obmedzenej miere. V nadväznosti na Halbwachsove myšlienky ich možno považovať za súčasť spoločnej, kolektívnej pamäti, a nie za výhradné vlastníctvo svedkov. Konštatuje to aj bývalý osviečimský väzeň, spisovateľ maďarského pôvodu Imre Kertész, podľa ktorého holokaust nie je individuálnou záležitosťou tých, ktorých sa priamo dotkol, ale týka sa aj povojnových generácií.²²¹ Napriek tomu, že danú dobu nezažili, sú oprávnené narábať so spomienkami, ktoré sa k nej viažu. Skúsenosť, ktorá bola pre mnohých svedkov hlboko traumatická, sa však vymyká všeobecným úvahám

219 „Sociální paměť se vztahuje na vše, co zprostředkovává a transformuje minulost a její výklady neúmyslně a neintencionálně“ (Welzer 2015, 76).

220 „[...] podobu a význam minulosti určuje a dále předává spíše emocionální dimenze, celkové odstínění zprávy, zatímco obsahové souvislosti [...] bývají volně pozměňovány tak, jak to dává posluchačům a těm, kteří tuto zprávu dál předávají, nejvíce smysl“ (Welzer 2015, 85).

221 „Dnes je už jasné: otázka prežitia nie je osobným problémom tých, čo prežili – dlhý, temný tieň holokaustu sa premieta na celú civilizáciu, v ktorej sa holokaust stal a ktorá musí žiť s ťarchou a dôsledkami toho, čo sa stalo“ (Kertész 2002, 50).

o fungovaní kolektívnej pamäti a vyžaduje zohľadnenie fenoménu traumy.

Holokaust je v európskom kontexte považovaný za traumatickú historickú udalosť. Cathy Caruth²²² v tejto súvislosti hovorí, že „[traumatická] udalosť není plně přijata nebo prožívána v době, kdy se odehrála, ale teprve se zpožděním v podobě posedlosti toho, kdo událost zažil“ (2015, 124). Najčastejším symptómom traumy je posadnutosť obrazom alebo udalosťou, ktorá má podobu halucinácií, snov, myšlienok, zvýšenej citlivosti na určité podnety späté s udalosťou a podobne. Príkladom literárneho prepisovania traumatickej skúsenosti je Semprunovo dielo *Písať alebo žít*. Po prekonaní niekoľkoročnej neschopnosti písať („[u]kázalo sa však, že písať znamenalo do istej miery nežiť“, 1997, 174) autor obsedantne pripomína pohľad (spoluväzňov, esesákov, britských dôstojníkov) alebo prírodné prvky evokujúce dym z kremačných pecí (snehová víchrica). Trauma sa zároveň vyznačuje doslovnosťou a oneskorením alebo neúplnosťou poznania, z čoho vyplýva neistota dotknutých o pravdivosti zážitku/udalosti. Keďže trauma ovplyvňuje spomienku na traumatickú udalosť, spochybňuje hodnovernosť výpovede očitého svedka, čo potom komplikuje prácu historiografie. Psychológ a psychiater Dori Laub, ktorý v detstve prežil holokaust, hovorí o zástupnej traumatizácii historikov (protiprenos), o ich mlčaní, neschopnosti rozumieť a o bezmocnosti, ktoré sú odrazom vymazania spomienok v dôsledku traumy (2015, 161). Protiprenos však považuje za jediný spôsob, ako autenticky sprostredkovať historickú traumy. Zaujíma

222 C. Caruth je americká literárna teoretička a autorka diela *Nevyžiadaná skúsenosť: Trauma, rozprávanie a dejiny* (*Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, 1996), ktorá sa zameriava na modalitu vyjadrenia traumy a svedectva v literatúre.

je v tomto ohľade skutočnosť, že nasledujúce generácie neovplyvňuje ani tak historická skutočnosť, ako jej historická (ne)reprezentácia (2015, 162). Ochromenie, mlčanie alebo nereálnosť, respektíve skreslená perspektíva (165), ktorá sprevádza prípadné spomínanie svedkov, predstavuje prirodzený dôsledok holokaustu a nemenej zasahuje aj historiografiu a beletriu. Možno to vnímať ako jedno z vysvetlení povojnovej situácie, ktorá sa vo Francúzsku, ako aj v iných európskych krajinách spája s nereflektovaním historickej skutočnosti a s vedomým či nevedomým zabúdaním.

Je zrejmé, že existujúce medzery v poznaní nielen holokaustu, ale aj nacistickej okupácie Francúzska, sa zásadným spôsobom odzrkadľujú na formovaní kolektívnej pamäti. Generácie narodené po holokauste, v prvom rade potomkovia deportovaných, obetí, ale aj páchatelov nacistických táborov, vnímajú transgeneračný transfer pamäti ako neúplný a/alebo poznačený (za)mlč(i)a(va)ním, ako to načrtnol Perec v diele *W aneb Vzpomínka z dětství*. Aj s odstupom desaťročí mnohých spisovateľov a spisovateľky zamestnáva a znepokojuje nevypovedaná a zabudnutá minulosť. Príkladom je Patrick Modiano, ktorý sa v tvorbe neustále vracia do obdobia pred svojím narodením a poukazuje na absenciu, respektíve útržkovitosť spomienok na pohnuté časy v kolektívnom (ne)vedomí.

Pri uvažovaní o problematickom sprostredkovaní minulosti, ktoré Assmannova teória explicitne nezohľadňuje, je preto potrebné reflektovať aj pojem postpamäť (postmemory), ktorý zaviedla americká komparatistka Marianne Hirsch na vyjadrenie narušenej kontinuity kolektívnej pamäti v dôsledku traumatických historických udalostí (holokaust, vojna) (2008, 110 – 111). Hirsch ním označuje spomienky povojnovej generácie na kolektívnu a kultúrnu traumu predchádzajúcej generácie,

príčom odkazuje na skutočnosť, že potomkovia si na minulosť „spomínajú“ sprostredkované, prostredníctvom osvojených príbehov, obrazov a vzorcov správania (106 – 107). Významnú úlohu pritom zohráva fotografia – estetické rozjímanie nad vizuálnym predmetom privádza pozorovateľa k etickému aspektu, k súcitu s obeťami. Postpamäť podľa Hirsch implikuje reaktiváciu vzdialenejších národných a kultúrnych pamäťových štruktúr v dôsledku paralelných foriem mediácie v rámci rodiny. Netýka sa však len potomkov pamätníkov udalostí, ale aj zdanlivo nezainteresovaných príslušníkov „postgenerácie“, čo autorka zdôvodňuje tým, že rodinný život formuje kolektívna skúsenosť. Rozlišuje preto medzi rodinnou postpamäťou (familial postmemory) a postpamäťou na základe príslušnosti (affiliative postmemory), respektíve medzi vertikálnou intergeneračnou a horizontálnou intrageneračnou pamäťou. Existencia postpamäti na základe príslušnosti do istej miery vysvetľuje fakt, prečo sa niektorí spisovatelia a spisovateľky cítia dotknutí či traumatizovaní nedávnymi dejinami a majú potrebu o nich písať.

Medzi súčasné diela reflektujúce rodinnú postpamäť patrí napríklad román *Vnútorne geto* (*Le ghetto intérieur*, 2019) francúzskeho režiséra a scenáristu Santiaga H. Amigorenu (1962).²²³ Autor v ňom objasňuje pôvod mlčania charakterizujúci jeho tvorbu,²²⁴ ktorý súvisí s príbehom starého otca, poľského Žida, ktorý emigroval do Argentíny koncom 20. rokov 20. storočia. V románe

223 Autor sa narodil v Buenos Aires, ale od detstva žije vo Francúzsku.

224 Prvé romány Amigorenu odkazujú na problematickosť jazyka: *Lakonické detstvo* (*Une enfance laconique*, 1998), *Mladosť bez hlasu* (*Une jeunesse aphone*, 2000), *Mlčanlivé dospievanie* (*Une adolescence taciturne*, 2002).

sa starý otec Vicente, ktorý je v zdanlivom bezpečí pred nacistickým vyčíňaním v Európe, dozvedá o krutých existenčných podmienkach vo varšavskom gete, v ktorom ostali jeho matka a brat s rodinou, a neskôr o ich smrti v tábore Treblinka. Optikou starého otca, ktorý sa nedokáže zmieriť s tým, že ako jediný z rodiny prežil, Amigorena tematizuje pocit viny príbuzných obetí holokaustu:

Vicenta čakala iná hrôza ako Treblinka, ktorá bola nakoniec krátka: bola to hrôza života poznačeného pocitom viny, ktorý ho mal zožierať deň čo deň, hrôza z toho, že unikol, že opustil svoju matku, hrôza z toho, že nenaplnil svoj osud, hrôza z toho, že nebol tam, kde mal byť – hoci len na to, aby zomrel spolu s ňou.²²⁵ (2019, 181)

Odpoveďou starého otca na traumu zo straty blízkych sa stáva radikálne mlčanie, ktoré vstupuje do transgeneračnej pamäti a súčasne do tvorby autora.

Po stopách starého otca, ktorý zahynul v koncentračnom tábore Buchenwald, pátra aj novinár a spisovateľ Jean-Luc Coatalem (1959) v diele *Synov podiel* (*La Part du fils*, 2019). Východiskom jeho osobného príbehu je útržkovité poznanie rodinných spomienok na starého otca Paola, respektíve vedomé vytláčanie jeho spomienky z rodinného kruhu.²²⁶ Autora znepokojuje mlčanie

225 „Vicente allait vivre une autre horreur que celle, finalement brève, de Treblinka: l'horreur d'une vie coupable, d'une vie où la culpabilité le rongerait jour après jour, l'horreur d'avoir fui, d'avoir abandonné sa mère, l'horreur d'avoir manqué à sa destinée, l'horreur de n'avoir pas été là où il fallait – fût-ce, seulement, pour mourir avec elle.“

226 „Paol bol okom búrky. Z lojality, opatrnosti alebo ľahostajnosti sa všetci vyhýbali tejto dokonanej minulosti, tomu neukončenému smútku [...]“; „[...] v našich konverzáciách predstavoval ,prázdne

rodiny, predovšetkým jeho otca, preto sa stáva, ako sám hovorí, archeológom (42) a pokúša sa preklenúť hrádzu zabudnutia navzdory času. Sám seba sa pritom pýta, či je vôbec možné dodatočne obsiahnuť nedostatočne sprostredkovanú skúsenosť. Zahmlievanie, zabúdanie a obchádzanie pravdy o minulosti sa preňho stáva impulzom písania a príležitosťou konfrontácie s nevyslovenou traumou. V Coatalemovom románe – autor označuje svoje rozprávanie ako román, hoci sa zakladá na skutočnosti²²⁷ – je, podobne ako u Amigorenu, tematizované mlčanie potomka obete holokaustu, otca rozprávača, ktoré je dôvodom synovho rozhodnutia pátrať po tragickom osude svojho starého otca:

Ten príbeh sa v ňom [v otcovi rozprávača] nadobro uložil, mlčanie bolo jeho smútením. Nedalo sa k nemu priblížiť, načrtnúť túto tému, zrozumiteľne o nej hovoriť. [...] Čím sa stať, keď chýbajú fakty, miesta a slová? Cítil som sa ako zbavený sám seba. Pretože to, čo otriaslo mojím otcom, trápilo zasa mňa, stalo sa mojím dedičstvom, mojou súčasťou, a v istom momente som sa musel poradiť so psychológom, aby som sa dokázal dostať zo začarovaného kruhu, ktorý sa prenášal z generácie na generáciu a zožieral ma. Ak by som sa nesnažil niečo zistiť,

miesto“ („Paol était l'œil du cyclone. Par loyauté, prudence ou indifférence, chacun évitait ce passé révolu, ce deuil inachevé“, Coatalem 2019, 31; „Nous ne parlerons jamais de la disparition de Paol, c'est un ‚blanc‘ dans nos conversations ...“, 23).

- 227 Autor potvrdzuje románový status v doslove diela: „Tento príbeh je románom. [...] Pokus o rekonštrukciu na základe dokumentovania, i keď trpezlivého, je do istej miery fikciou a ja sa k nej hlásim [...]“. („Ce récit tient du roman. [...] Cette tentative de reconstitution sur une base pourtant patiemment documentée, garde donc sa part de fiction, et je la revendique [...]“, Coatalem 2019, 263).

nenechal by som všetkých napospas osudu a nestratil by som napokon aj sám seba? Čo ak by som práve kvôli tejto prázdnote nikdy nedokázal úplne uchopiť sám seba?²²⁸ (96 – 97)

Coatalemov román presahuje obyčajnú zvedavosť potomka na minulosť predkov. Rozprávanie tu neplní samoučelnú funkciu potešenia z poznávania. Minulosť naopak definuje prítomnosť písuceho subjektu, no nie preto, že mala tragický charakter, ale preto, že ostala uzavretá v pamäti. „Tácha uzavretej pamäti,“²²⁹ o ktorej hovorí Coatalem, sa vzťahuje na narušenú „komunikatívnu pamäť“, pričom jeho román zďaleka nepredstavuje ojedinelý akt výpovede.

Nedávna minulosť je často označovaná ako fantómová (*passé spectral*), pretože prenasleduje generácie narodené po vojne v podobe prízrakov, fantómov. Od 90. rokov 20. storočia ju v tomto duchu reflektujú viacerí autori a autorky, napríklad Lydie Salvayre zobrazuje ťaživé dedičstvo minulosti v románe *Spoločnosť prízrakov* (*La compagnie des*

228 „cette histoire avait fini par sédimenter en lui, le silence était son deuil. Impossible d’approcher, de tourner autour, d’en parler de manière intelligible. [...] Que devenir dans cette absence de faits, de lieux et de mots ? J’étais comme dépossédé de moi-même. Car ce qui avait bouleversé mon père me faisait souffrir à mon tour, c’était devenu mon héritage, ma part, et il m’avait fallu à un moment consulter un psychologue pour essayer de sortir de cette spirale qui, d’une génération sur l’autre, recommençait et me rongea. Ne rien tenter de savoir, n’était-ce pas les abandonner les uns et les autres, et me perdre à mon tour ? Au fond, à cause de ce manque, n’arriver jamais à me saisir en entier ?“

229 „Ce poids de mémoire close était devenu le mien. J’en restais meurtri, dépossédé de ma propre histoire. Qu’aurais-je pu faire sinon la remonter, l’éclaircir et la raconter? Écrire comme un travail de deuil. Une effraction et une floraison. Une respiration entre deux apnées“ (Coatalem 2019, 32).

spectres, 1997), v ktorom sa postava dospievajúceho dievčaťa búri a odmieta vnímať matkinu traumú (zavraždenie brata vichystickým režimom), zatiaľ čo v rodovom príbehu *Neplakať* (*Pas pleurer*, 2014),²³⁰ ktorý bol v roku 2014 ocenený prestížnou Goncourtovou cenou, opisuje autorka príbeh svojej matky v čase španielskej občianskej vojny, keď bola pätnásťročným dievčaťom. Autofikcia Chantal Chawaf *Čierny plášť* (*Manteau noir*, 1998) je rozprávaním o hľadaní identity rozprávačky (autorky), ktorá sa v dospelosti dozvedá o smrti svojej matky pri bombardovaní v roku 1943 cestou do pôrodnice a o svojej utajovanej adopcii. Odhalenie tajomstva a pátranie po skutočných rodičoch predchádza pocit nepochopiteľnej úzkosti a paniky rozprávačky. Memoárová kniha filozofky Sarah Kofman *Ordenerova ulica, Labatova ulica* (*Rue Ordener, rue Labat*, 1994) prináša zase pohľad do detstva rozprávačky, poznačeného deportáciou otca, parížskeho rabína, do Osvienčimu, ukrývaním hrdinky počas okupácie a rozpoltenosťou jej osobnosti v dôsledku dvojakej identity, židovskej a nežidovskej, ktorú symbolizujú dve ulice v názve románu. V knihe *Učím sa po nemecky* (*J'apprends l'allemand*, 1998) z pera francúzskeho režiséra Denisa Lachauda je stvárnená téma mlčania o minulosti prostredníctvom príbehu nemeckej rodiny žijúcej v Paríži a ich dospievajúceho syna, ktorý sa učí rodný jazyk rodičov a odhaľuje ťaživé rodinné tajomstvo. Zaujímavé pritom je, že prvé romány

230 Zavraždenie brata jednej z postáv (matky) vojakmi počas vichystického režimu predstavuje v románe L. Salvayre *Spoločnosť prí-zrakov* traumatickú udalosť, ktorá spôsobí šialenstvo matky a jej neschopnosť odlíšiť prítomnosť od minulosti. V románe s autobiografickými prvkami *Neplakať* sa v príbehu mladej ženy prelínajú na historicko-politickom pozadí Španielska v 30. rokoch tri postavy (autorkina matka, francúzsky spisovateľ Georges Bernanos a rozprávačka/autorka) i tri rôzne štýly.

tematizujúce problematiku vojny z perspektívy potomkov vychádzajú až na niekoľko výnimiek koncom 90. rokov. No kým v rokoch 1989 – 1991 dominovali podľa Viarta prevažne romány o prvej svetovej vojne, literárna produkcia od roku 1997 sa orientuje najmä na udalosti druhej svetovej vojny, a to do tej miery, že v roku 1997 sa hovorilo o vlne románov s touto tematikou (2008, 166).

Reakciou francúzskej literárnej kritiky na príbehy o traumatickej minulosti sú pojmy romány synov (*romans des fils*)²³¹ alebo rodové príbehy²³² (*récits de filiation*), pri ktorých je súčasná situácia jednotlivcov dôvodom pátrania v minulosti (predkov). Podľa Viarta „otcovia už nevystupujú ako garanti myšlienkového systému, ale ako obeť, ktoré sa stali hračkou v rukách dejín. [...] Pátranie po tom, čo sa skrýva za ich mlčaním, prináša v súčasnosti rozšírenú formu ‚rodových príbehov‘“²³³ (2011, 158). Ide o relatívne nový literárny žáner, ktorý predstavuje snahu píšuceho subjektu hľadať skryté súvislosti medzi vnútorným nepokojom a problematickou pamäťou rodiny. Ako uvádza Viart, „[r]odové vyprávění vzniká z nedostatku: nepřítomní rodiče, osobnosti trpící nedostatkem sebevědomí, problematická dědičnost, chatrné hodnoty – vědení

231 Viart používa tento pojem v súvislosti s dielami Jeana Rouauda a Pierra Bergounioux: „subjekt prežíva sám seba ako strážcu ne-naplnených túžob predkov“ („le sujet s'y éprouve comme le dépositaire des désirs inaccomplis de ses ascendants“) (2011, 158).

232 Zuzana Malinovská prekladá francúzsky pojem ako „generačné rozprávanie“. Pozri Malinovská. „Generačné rozprávanie“. Dostupné na: <https://hyperlexikon.sav.sk/sk/pojem/zobrazit/autor/11/generacne-rozpravanie> [cit. 19. 2. 2024].

233 „Les pères n'apparaissent plus comme garants d'un système de pensée, mais comme les victimes d'une Histoire qui s'est jouée d'eux. [...] C'est en partant à la recherche de ce que masque leurs silences que s'invente la forme aujourd'hui très répandue des ‚récits de filiation‘.“

je zatížená toľka dlhý, že minulosť je temná [...]“ (2008, 95). Lakunárne príbehy naznačujú problematický transgeneračný transfer rodinnej a kolektívnej pamäti. Laurent Demanze ich spája s rozmachom písania o sebe, charakteristickým pre súčasnú francúzsku literatúru:

[...] už dvadsať rokov prebieha znepokojivé pátranie neistého jedinca, ktorý prostredníctvom svojich predkov hľadá skrytý kúsok neobvyčajnej pravdy o sebe. Súčasný spisovateľ je problematickým dedičom, ktorý konštruuje rodové príbehy, aby vydoloval pozostatky útržkovitého dedičstva a zlátal zdrapy svojej rozorvanej pamäti.“²³⁴ (2008b, s. p.)

Rodový príbeh teda nie je primárne rekonštrukciou minulosti predkov, ale vzniká s konkrétnym cieľom – objasniť zamlčané a nejasné miesta rodinnej pamäti, ktoré majú dosah na súčasnosť. Prelínajú sa v ňom prvky románu o rodine (le roman familial), genealogického románu (le roman généalogique), románu koreňov (le roman des origines), ale aj predstavivosti (Demanze 2008b, s. p.). Rodový príbeh predstavuje žáner na pomedzí autobiografie, biografie a fikcie, teda na pomedzí referenčného a fikčného, ako konštatuje Viart: „Právě táto forma bude formou rodového příběhu, který *se blíží* románu tím, že občas musí konstruovat fikci, a autobiografii svým faktickým a intimním rozměrem, ale nikdy nesplyne s jedním ani druhým“ (2008, 83). Spisovateľ, respektíve spisovateľka vychádza zo zhromaždených útržkov

234 „Car il y va depuis une vingtaine d'années d'une investigation inquiète, menée par un individu incertain, mais qui cherche à travers son ascendance une parcelle enfouie de sa vérité singulière. Héritier problématique, l'écrivain contemporain échafaude des récits de filiation, pour exhumer les vestiges d'un héritage en miettes et raccommoder les lambeaux de sa mémoire déchirée.“

minulosti a z formulovania hypotéz v súlade s rekonštrukciou krehkej pamäti, čím evokuje archeologický výskum. Daný prístup sa odráža napríklad vo fragmentárnom charaktere rozprávania, ktoré zvyčajne nemá lineárnu a chronologickú podobu.²³⁵ Rodový príbeh podľa Demanza spochybňuje podstatu románu, vrátane samotného rozprávania, preto treba o ňom uvažovať skôr ako o príbehu než ako o románe²³⁶ (s. p.). Niektoré diela Annie Ernaux, Pierra Michona či Pierra Bergounioux predstavujú paradigmu písania tohto typu naratívu, no vznikajú aj jeho obmeny a „rozšírenia“. Román *Rodová znamení* Nancy Huston, podobne ako romány *Kníha noci* a *Jantarová noc* Sylvie Germain,²³⁷ ktoré sú predmetom interpretácie v tejto publikácii, možno považovať za modalities rodového príbehu zobrazujúce problematiku transgeneračnej pamäti.

Demanze okrem toho poukazuje na hlbšie súvislosti rodového príbehu, ktorý považuje za „symptóm historickej situácie poznačenej prázdnotou a skľučujúcou pamäťou“. ²³⁸ Pôvod žánru vidí v túžbe moderny prestrihnúť putá s minulosťou, postulovanej od 18. storočia, ktorá mala za následok „krízu kolektívnej príslušnosti a individuálnej

235 „[...] charakteristické znaky tohoto nového útvaru: povedomí o určitém dědictví, napětí mezi faktickým a fiktivním, upuštění od chronologické linearity ve prospěch uspořádání do tvaru sbírky, pátrání a hypotézy, zájem o sociální problémy“ (Viat 2008, 86).

236 „Mais il s'agit moins d'un roman que d'un récit, puisque si l'enquête de filiation se livre à un travail critique sur les défaillances de la mémoire, elle se déploie, à l'ombre du roman' [...].“

237 Viat v súvislosti s prvými románmi S. Germain hovorí: „Rozšíření ‚rodového vyprávění‘ podněcuje rozvoj románu, který deformuje původní model [...]“ (2008, 101).

238 „Le récit de filiation semble ainsi de nos jours le symptôme d'une situation historique marquée par la lacune et l'inquiétude de la mémoire.“

identity“.²³⁹ Moderna podľa neho „prenechala miesto bolestivej melanchólii, ktorou neprestajne lomcuje ranené vedomie stratenej minulosti“.²⁴⁰ K tomuto názoru sa prikláňa aj Viart, podľa ktorého avantgarda destabilizovala francúzsky román (2011, 157). Prerušenie kontinuity považované modernou za oslobodzujúce sa dnes naopak pociťuje ako deficit, zostrený pocitom previnenia voči vojnovým obetiam.

Servoise hovorí o textoch potomkov pamätníkov aj ako o príbehoch fantómov, v ktorých tieň minulosti – označuje ich ako „fantómové“ – určujú vzťah súčasníkov k času a k dejinám (2011, 102 – 103). Desivá minulosť ovplyvňuje vnímanie prítomnosti a zatemňuje perspektívu budúcnosti. Prináša neistotu z budúcnosti, ale súčasne aj záväzok vzdorovať zabúdaniu a túžbu sprostredkovať pamäť poznačenú hrôzami dejinných udalostí. V tomto kontexte treba opäť pripomenúť Hartogov koncept prezentizmu, ktorý sa chápe ako „ustavičný kolobeh prítomnosti“. Prezentizmus už nekladie dôraz na horizont očakávania v súlade s vierou v ľudský pokrok ako moderný režim historicity, ale čelí celkom novým výzvam a prináša odlišný typ diskurzu:

Jestliže již neexistují velká vyprávění, pak se naopak dostala do oběhu velitelská slova, fungující jako podklad všech možných útržkovitých a provizorních vyprávění. Umožňují uvedení do podoby, autorizují chopení se

239 „Car la modernité ouvre une crise des appartenances communautaires et des identités individuelles.“

240 „Le récit de filiation prend ainsi acte d’une crise de la transmission inaugurée par le projet moderne: mais la modernité triomphante, qui célébrait la libération des entraves du passé, a laissé place à une douloureuse mélancolie, qu’agite sans cesse la conscience blessée d’un passé perdu.“ Pozri Demanze 2008b.

slova; díky nim lze vyjádřit způsobené chyby, vyhlášené zločiny, pojmenovat, co bylo zamlčeno, zmínit nedostatky. Jsou doslova nepominutelná, prosadila se jako hesla doby: jsou to slova epochy. [...] Nejprve se objevilo kvarteto tvořené pamětí, vzpomínáním, kulturní památkou a identitou, k němuž je nutné připojit přinejmenším zločin proti lidstvu, oběť, svědka a ještě další. Tato slova, která tvoří více méně systém a která nemají stejnou historii ani tutéž váhu, odkazují na sebe navzájem a stala se mocnými a současně vágními odkazy, podklady pro akce, slogany pro uplatňování požadavků, pro vyžadování reparací. (2016, 34)

Imperatív záväzku a štvorica kľúčových pojmov (pamäť, spomínanie, kultúrna pamiatka, identita), o ktorých hovorí Hartog, determinuje nielen tematické zameranie francúzskej literatúry posledných rokov, ale aj perspektívu a výber estetických prostriedkov. Súčasná próza v súlade s Hartogovým konštatovaním poukazuje na minulé krivdy, vyjadruje rozhorčenie nad nezmyselnou smrťou obetí, konštatuje prázdnotu a zabúdanie. Literárny text sa stáva priestorom hľadania stratenej istoty, skúmania identity a reflexie o kolektívnej skúsenosti. Odzrkadľuje túžbu píšuceho subjektu po obnovení kontinuity, čo sa prejavuje napríklad využívaním intertextuality. Viart označuje tento jav pojmom pamäť príbehov (mémoire de récits), čo odkazuje na reaktiváciu, cirkuláciu a aktualizáciu literárneho kánonu v súčasnej literárnej tvorbe. Využívajú sa aj rôzne prostriedky vyjadrenia a textotvorných postupov, najmä však druhové a žánrové prelínanie (autobiografia, biografia, detektívny román atď.), polyfónia, alebo sa uplatňujú metódy spoločenských a humanitných vied (pátranie v archívoch, metóda oral history). Výsledkom sú viacvrstvé naratívy kumulujúce súčasne viacero časových období, priestorov, pamätí či identít.

Častým javom v súčasnej francúzskej literatúre je aj metalepsa,²⁴¹ ktorá vo všeobecnosti odkazuje na situáciu, keď autor zaujíma miesto rozprávača a zasahuje do deja zápletky, respektíve do fikčného sveta. V tomto zmysle ju chápe aj Genette. Kým rozprávačská metalepsa slúži na pomenovanie javu, ktorý charakterizuje prestupovanie prvkov z jednej roviny rozprávania do druhej (vzťah rozprávač, prípadne poslucháč – rozprávanie), autorská metalepsa predstavuje „[...] metalepsu románopiscu medzi dvoma románmi, ale aj medzi jeho vlastným žitým univerzom, ktoré je už svojou podstatou extradiegetické, a intradiegetickým univerzom jeho fikcie“ (2005, 28) (vzťah autor, prípadne čitateľ – fikčný text). Odkazujúc na Haralda Weinricha, Genette rozlišuje medzi „rozprávaným svetom“ (svetom textu) a „komentovaným svetom“ (metatextom), respektíve medzi aktom rozprávania a aktom komentovania (43). V metalepse dochádza k prestupovaniu dvoch svetov, čo je podľa Genetta v prípade fikcie v zásade vždy. Aj preto je možné v istom zmysle považovať každý fikčný naratív za metaleptický (118), čo zodpovedá postmodernému

241 Pôvodne rétorická figúra – klasická definícia metalepsy odkazovala na „nahradenie jedného slova iným na základe prenesenia významu“ (Genette 2005, 6) –, ktorú vo Francúzsku v 70. a v 80. rokoch teoretizoval predovšetkým Gérard Genette (*Figures III*, 1972, *Nouveau discours du récit*, 1983). Neskôr sa k nej vrátil v podobe samostatného diela *Metalepsa*. V práci *Nouveau discours du récit* Genette definoval metalepsu ako „úmyselné prekračovanie hraníc, do ktorých je rozprávanie zasadené“. V *Metalepse* neskôr odkazuje na širší význam pojmu, ktorý zahŕňa rozmanité spôsoby „prekračovania – v zmysle prenášania alebo tvorenia fikcie – práhu reprezentácie“ (2005, 12). Naratívna stratégia písania, ktorá nie je v literatúre nová, čo dokazujú početné Genettove príklady v *Metalepse*, sa týka aj divadla, maliarstva či kinematografie.

vnímaniu fikcie a skutočnosti a vysvetľuje, prečo je metalepsa relevantná v kontexte obáv spätých s prelínaním hraníc faktuálneho a fikčného naratívu.²⁴² Autorská metalepsa v zmysle vyššie uvedenej definície je prítomná napríklad v Modianových dielach a naplno ju praktizuje aj Laurent Binet v románe *HHhH*.

Pri súčasnom uvažovaní o vzťahu román – dejiny možno podľa Blanche Cerquiglini hovoriť o dvoch odlišných tendenciách – jednou je rozprávanie o dejinách (*la mise en récit de l'Histoire*) a druhou ich problematizácia (*la mise en question de l'Histoire*) (2012, 283). Prvá súvisí s otázkou hraníc fikcie, respektíve s tým, či je fikcia schopná a oprávnená hovoriť pravdu, napríklad aj o takej skúsenosti, akou bol holokaust. Semprunova argumentácia v prospech fikcie v diele *Písať alebo žiť* dostatočne zdôvodňuje presvedčenie, že nepredstaviteľnú skúsenosť môže presvedčivo sprostredkovať iba predstavivosť, t. j. fikcia. Pre povojnové generácie prozaikov je odkázanosť na fikciu pri stvárnení dejín samozrejma. S touto tendenciou súvisí podľa autorky publikácie aj uvažovanie o tom, či má román ostať románom alebo sa môže stať knihou o dejinách. Cerquiglini v tomto prípade poukazuje na to, že dochádza k splývaniu dvoch polôh písania – spisovateľ sa stáva historikom v tom zmysle, že vyplňa medzery v historickom poznaní, no súčasne zostáva tvorcom fikcie (293), príkladom čoho je väčšina diel P. Modiana, *Láskavé bobyne* J. Littella, ale aj dielo *Jan Karski* Y. Haenela, ktoré prepája svedectvo Karského v Lanzmannovom filme *Šoa* a fikciu.

242 Pozri Wagner, Frank. 2020. „Métalepse / Metalepsis.“ *Glossaire du RéNaF*. Dostupné na: <https://wp.unil.ch/narratologie/2020/07/metalepse-metalepsis/>.

Druhá spomínaná tendencia – problematizácia dejín – odkazuje na uvažovanie o spomínaných hraniciach fikcie vzhľadom na prepisovanie dejín, čo sa premieta napríklad do prelínania faktuálnej (dokumentárnej) a fikčnej (románovej) roviny. Tento prístup nájdeme podľa autorky napríklad v románe Laurenta Bineta *HHhH* (Cerquiglini 2012, 283 – 301).

Aj v súvislosti so sprostredkovanými dejinami načrtujeme tri odlišné spôsoby literárneho stvárnenia dejín a potom sa osobitne zmienime o prístupe Sylvie Germain. Patrick Modiano zobrazuje osudy Židov počas nacistickej okupácie Francúzska a nastrojuje otázky transferu pamäti v rámci rodiny a kolektívu, respektíve spoločnosti. Laurent Binet uvažuje o možnostiach nefikčného a súčasne literárneho zobrazenia dejinných udalostí a Nancy Huston skúma traumatickú minulosť a pretrvávajúce jej dôsledkov v nevedomí niekoľkých generácií jednej rodiny.

***Dora Bruderová* – stopy holokaustu v literatúre, literatúra ako stopa**

Na pomedzí žánrov

Medzi popredných autorov súčasnosti, ktorých tvorba problematizuje otázky pamäti, patrí Patrick Modiano (1945),²⁴³ nositeľ Nobelovej ceny za literatúru za rok 2014.

243 Patrick Modiano je prozaikom, dramaturgom, scenáristom a autorom piesňových textov. Narodil sa vo Francúzsku, ale jeho rodičia mali inonárodný pôvod – otec bol židovského pôvodu a pochádzal z Talianska, matka bola Belgičanka a v Paríži pôsobila ako herečka. Modiana v detstve poznačila smrť jeho o dva roky

V biograficky ladenom príbehu *Dora Bruderová* (čes. 2014; *Dora Bruder*, 1997) opisuje autor-rozprávač hneď v úvode svoje pátranie po stopách pätnásťročnej židovskej dievčiny počas nacistickej okupácie Francúzska na základe oznámenia o jej úteku z internátu z 31. decembra 1941, uverejnenom v časopise *Paris-Soir*:

Před osmi lety jsem ve starých novinách Paris Soir s datem 31. prosince 1941 na straně tři narazil na rubriku „Včera a dnes“. Na konci jsem četl:

„PAŘÍŽ

Hledá se dívka jménem Dora Bruderová, věk 15 let, 1,55 m, oválný obličej, oči šedohnědé, šedý sportovní kabát, vínový svetr, námořnicky modrá sukně a klobouk, hnědé sportovní boty. Jakékoli informace na adresu manželé Bruderovi, bulvár Ornano č. 41, Paříž.“ (5)

Opierajúc sa o historický dokument (oznámenie o pátraní po nezvestnej osobe) sa rozprávač usiluje o rekonštrukciu zmiznutia Dory Bruderovej a zmapovanie jej existencie. V texte sa zmieňuje o zhromažďovaní stôp o Dore, o jej rodičoch a ďalších Židoch z tohto obdobia, o nahliadnutí do archívov a o ich dôkladnej analýze (rozprávač si prezerá Dorin rodný list, rodinné fotografie, policajné správy, staré časopisy a i.). Zároveň sa štylizuje do úlohy detektíva, ktorý chce rozuzliť záhadu Dorinho úteku („Říkám si, co tak asi Dora Bruderová mohla dělat toho 14. prosince 1941, hned po svém útěku“, 52). Prechádza sa parížskymi ulicami, navštevuje miesta, kde Dora žila a kde sa zvykla pohybovať (škola, internát, bydlisko), uvažuje o tom, kam sa človek obyčajne v ťažkej situácii uchýli, akoby miesta mohli odhaliť tajomstvá mŕtvych.

mladšieho brata a následný rozchod rodičov, o čom sa zmieňuje aj v autobiografickom diele *Rodokmeň* (slov. 2006; *Un Pedigree*, 2005).

Modianov text vo všeobecnosti pôsobí ako správa o pátraní (čo je etymologický význam slova *história*), do ktorej autor s ťažkosťami skladá čriečky Dorinho života. Jednotlivé zistenia, akokoľvek zriedkavé, ktoré si vyžadovali množstvo času a námahy,²⁴⁴ sú doplnené starostlivými a presnými faktografickými údajmi, týkajúcimi sa individuálnych osudov postáv aj dobového kontextu.²⁴⁵ Navyše, autor sa v niektorých prípadoch neuspokojuje s parafrázovaním toho, čo vypátral v úradných dokumentoch, ale cituje z nich, akoby tým chcel vyzdvihnúť autenticnosť postavy a jej života. Podľa historika François Dossa *Dora Bruderová* evokuje historický naratív, čo zdôrazňujú okrem iného aj niektoré jazykové a štylistické formulácie (napríklad vo francúzštine používanie podmieňovacieho spôsobu, ktorý v češtine nahrádzajú príslovky ako „nejspíš“ alebo „jistě“), prípadne ich kombinácia s kladením otázok²⁴⁶ (2023, 143).

Napriek snahe a niekoľkým menším úspechom ostáva Modianovo pátranie bez zdarného rozuzlenia, čo rozprávač napokon nijako nezakrýva. „V průběhu těchto let o nich nic nevím“ (2014, 22), hovorí v súvislosti so životom Dory a jej rodičov v predvojnovom období. Chýbajúce poznanie nahrádza tu i tam svojou predstavivosťou

244 Autor venoval výskumu približne sedem rokov.

245 „Dne 9. května byla čtrnáctiletá Dora Bruderová zapsána do církevního internátu Svatého srdce Panny Marie, který ve 12. obvodu na ulici De Picpus č. 60, 62 a 64 vedly Sestry křesťanských škol Božího milosrdenství“ (26).

246 „V posledních dvou nebo třech letech před válkou Dora Bruderová nejspíš chodila do jedné z obecních škol v té čtvrti“ (9); „Proč ji rodiče dali do toho internátu? Jistě proto, že začalo být obtížné dál bydlet ve třech v hotelovém pokoji na bulváru Ornano“ (26); „Prvního prosince nařídili Němci zákaz vycházení v 18. obvodě. Po šesté večer se nikdo nedostal dovnitř“ (39).

(„Možná – ne, jsem si tím jistý – se tam procházívala, v končinách, které ve mně vyvolávají představu tajných dostaveníček a ztraceného prostého štěstí“, 25), no aj tak naráža na „všude kolem tm[u], neznámo, zapomnění, nicot[u]“ (37), ktoré nápadne kontrastujú s „dokonal[ou] přesnos[tí] některých detailů“, uvedených napríklad v oznámení o pátraní. Neistotu vyplývajúcu z neznalosti podrobností kompenzuje istota tragického osudu rodiny, ktorú predstavuje meno Dory a jej otca na zozname osôb deportovaných do Osvienčimu 18. 9. 1942.

Modiano sa primárne nezaujíma o veľké dejinné udalosti, ale naopak o životy maličkých, bezvýznamných postáv. Keďže existenciu Dory Bruderovej zachytáva minimum stôp, ktoré neumožňujú ucelene rozpovedať jej životný príbeh, pátranie privádza rozprávača k hľadaniu paralel s osudmi iných postáv z danej doby (napríklad rodinných príslušníkov a i.). Podobne ako v Dorinom prípade, aj tu konštatuje iba prázdnotu a zabudnutie:

Jsou to lidé, kteří za sebou nechávají málo stop. Téměř bezejmenní. Neopouštějí určité pařížské ulice, určité oblasti na předměstí, kde jsem náhodou zjistil, že žili. Co o nich víme, je často pouze ta adresa. A přesnost takového místopisného určení kontrastuje s tím, co už se o jejich životě nikdy nedovíme – s bílými místy, s masou ticha a nepoznaného. (20)

Biele miesta, o ktorých hovorí Modiano, čiastočne vyplňajú jeho osobné spomienky, napríklad na prechádzky po Paríži, ktoré mu chvíľami evokujú rovnako vlastnú ako Dorinu minulosť: „Včera a dnes. S odstupem let už nevidím tak jasně, jedna zima splývá s druhou. Zima roku 1965 a 1942“ (7). Aj v tomto prípade autor odkazuje na ich referenčný rozmer prostredníctvom časopriestorových údajov („Kolem roku 1968 jsem často

chodíval po bulvárech i pod oblouky nadzemního metra“, 21). Autobiografický rozmer textu tu má svoj význam – cez osobnú skúsenosť, akokoľvek banálnu, hľadá autor spojivo s osudom Dory: „Vystupovala na zastávce Simplon, přímo naproti kinu i hotelu. O dvacet let později jsem na zastávce Simplon často nastupoval“ (32). Parížske budovy a ulice či v tomto prípade zastávka metra Simplon, zmienené v Modianovom texte, predstavujú „miesta pamäti“, ²⁴⁷ ktoré opísal historik Pierre Nora v monumentálnom rovnomennom diele *Les Lieux de mémoire* (vyšlo v troch zväzkoch v rokoch 1984, 1986 a 1992). Nora nimi označuje miesta symbolizujúce príslušnosť určitej komunity k svojej pamäti a dedičstvu v trojakom zmysle slova (materiálnom, symbolickom a funkčnom). V článku „Mezi pamětí a historií“ ([1998] 2012) Nora konštatuje, že súčasná spoločnosť je posadnutá bezprecedentným uchovávaním a produkováním archívov (11), no ako zároveň zdôrazňuje, „místa paměti existují proto, že už neexistují prostředí paměti“ (8). O pamäť miest sa opierame ako o piliere, pretože spomienky, ktoré sa k nim viažu, neprežívame vnútorne. A keďže nimi nežijeme a neobývame ich naozaj, o to viac potrebujeme vonkajšiu podporu a hmatateľné znamenia ich existencie. Nenachádzajúc stopy Dory a jej podobných v živej, kolektívnej a nevedomej pamäti, Modiano ich nahrádza odkazmi na miesta pamäti – pamäti individuálnej a subjektívnej, vedomej a žiadanej (11). Zdanlivo nesúvisiace životné príbehy Dory Bruderovej a Patricka Modiana sa tak dotýkajú v konkrétnom mieste, ktoré pomyslene

247 Nora považuje za „miesta pamäti“ múzeá, archívy, cintoríny, výročia, slávnosti, zmluvy, protokoly, pamätníky, spolky, slovníky, učebnice, architektonické miesta či dokonca pojmy ako „generácia“ alebo „pamätihodná oblasť“ atď. (Nora 1998, 10 – 14).

nesie odtlačok ich existencie. Podľa Giro to umožňuje nadviazať pretrhnuté puto s minulosťou a znovu nájsť prežité alebo prevzaté spomienky (2009, 229). Vnímanosť rozprávača v prítomnosti necháva chvíľami vyniknúť ducha minulosti („Toho odpoledne jsem neznámo proč měl pocit, že chodím v něčích stopách“, Modiano 2014, 34), no zároveň je dôvodom jeho osamelosti („Mám dojem, jako bych já byl jediným pojítkem mezi tehdejší Paříží a Paříží dnešní, jako bych já sám znal všechny podrobnosti. Chvillemi se to pouto ztenčuje a téměř trhá, jindy, navečer, pod povrchem dnešního města letmo probleskuje odrat toho včerejšího“, 35).

Pohľad do nejasnej minulosti mobilizuje nielen autobiografickú, ale aj rodinnú pamäť. Nacistické prenasledovanie francúzskych Židov pripomína Modianovi vlastné korene, židovský pôvod jeho otca a vedie ho k formulovaniu hypotéz a domnienok o tom, čo bolo alebo mohlo byť, ale čo sa nikdy s istotou nedozvie. Príkladom je epizóda zatknutia Modianovho otca pri policajnej razii v roku 1942 a jeho stretnutie s neznámou dievčinou v policajnom antone, ktorej identitu by chcel autor pripísať Dore. Aj keď autor upúšťa od tejto predstavy s tým, že je nepravdepodobná, rozhodne sa túto príhodu písomne zaznamenať. Gestom písania vytvára stopu, ktorá by sa inak rozplynula v zabudnutí, rovnako ako Dorin príbeh. Niekoľkokrát zmienený policajný anton (najskôr v súvislosti so zatknutím otca počas okupácie, neskôr so zatknutím autora a jeho otca po hádke rodičov) predstavuje rovnako miesto pamäti, ktoré je predmetom uvažovania aj v inom kontexte. Pátranie po minulosti oživuje autorove spomienky na vlastnú skúsenosť, ktoré zase navodzujú empatiu s prežívaním postáv. Ilustruje to záhada okolností Dorinho úteku, ktorú sa autor snaží z dôvodu absencie stôp rozlúštiť prostredníctvom vlastnej skúsenosti s útekom: „Proč se

človek rozhodne k úteku? Vzpomínám si, jak jsem 18. ledna 1960 prchal já, v době, která nebyla tak pochmurná jako prosinec 1941“ (40).

Dorin príbeh, ktorý autor pôvodne koncipoval ako román²⁴⁸ a po rokoch sa k nemu vrátil v podobe faktualného, respektíve nerománového naratívu, je príliš medzerovitý na to, aby sa mohol jednoznačne považovať za biografiu, ktorú námet diela evokuje. Biografické prvky sa v ňom prelínajú s autobiografickými, rozprávač je historikom, detektívom i románopiscom zároveň. Príbehovosť striedajú úvahy, hypotézy, predstavy, dojmy či spomienky rozprávača. Z hľadiska žánrového určenia ide o ťažko definovateľný, hybridný typ naratívu.²⁴⁹ Vystáva však otázka jeho literárneho aspektu vzhľadom na to, že Modiano je predovšetkým autor románov.

Literárna kritička Jeanne Bem, ktorá považuje *Doru Bruderovú* za veľmi špecifickú formu biografie, zdôrazňuje literárny rozmer diela tam, kde autor explicitne o Dore nehovorí (2000, 223). Akoby historická postava, jej príbeh a okolnosti smrti v kontexte šoa predstavovali výhrady na strane autora znemožňujúce fikcionalizáciu skutočnosti. Modiano v skutočnosti nechce rekonštruovať Dorin osobný život (224), pretože je súčasťou onoho

248 Román vyšiel v roku 1990 pod názvom *Svadobná cesta* (*Voyage de nocés*, 1990). Zaujímavý je spôsob, akým ho autor uzatvára. Končí sa totiž oznámením o pátraní po Ingrid Teyrsenovej, fiktívnej dvojníčke Dory Bruderovej.

249 V rámci Modianovho diela nejde o prvý prípad zmiešaného žánru. Ako pripomína Jeanne Bem, napríklad dielo *Rodný list* (čes. 1982; *Livret de famille*, 1977) predstavuje podľa autora autofikciu, hoci čitateľ na základe názvu očakáva skôr autobiografiu. K neurčitosti žánru prispieva aj paratext – kým na obálke knihy označenie „román“ chýba, čo sa za normálnych okolností považuje za znak toho, že nejde o beletriu, v autorovej bibliografii vydaných diel je naopak uvedené, že ide o román (2000, 221).

nevypovedateľného, nepochopiteľného. Zaznamenáva však všetko, čo sa o predmete svojho pátrania dozvedá, pričom existujúce medzery nezakrýva, ale skôr prehľbuje úvahami. Až potiaľ by text zodpovedal kritériám biografie, ak by niektoré detaily z Dorinho života neboli stimulom ďalšieho rozprávania a fabulácie. V texte možno nájsť fikciu v zmysle uplatnenia predstavivosti všade tam, kde vystupuje postava rozprávača a projekcia jeho predstáv, kde je zrejماً jeho fascinácia príbehom Dory a nacistickej okupácie Francúzska, respektíve tam, kde sa Modiano oddáva sneniu a imaginácii. Keďže fikcia vychádza z osobnej skúsenosti rozprávača, možno hovoriť aj o autofikcii. Príkladom je asociatívne vybavovanie jeho spomienok a poznatkov, respektíve hľadanie súvislostí medzi Doriným a autorovým útekom,²⁵⁰ medzi policajným antonom počas okupácie a o niekoľko rokov neskôr či medzi (imaginárnou) parížskou štvrťou opísanou v epizóde z románu *Bedári* Victora Huga a tou (skutočnou), kde kedysi stál Dorin internát. Mentálne „cestovanie“ píšeceho subjektu naprieč rôznymi časovými obdobiami a miestami či spontánne premostenie medzi skutočnosťou a predstavivosťou je jednak jednou z výsad fikcie, jednak jednou z charakteristík *Dory Bruderovej*. Autor vyzdvihuje fikčnú podstatu svojho písania nasledujúcimi slovami:

250 V istom zmysle nelogický Dorin útek v kontexte vojny, keď skrývanie sa bolo otázkou prežitia, možno považovať za leitmotív celej knihy. Modiano sa o ňom opakovane zmieňuje, je zdrojom jeho nevyčerpatelných úvah, predstáv, ba dokonca istej posadnutosti, ako to sám v knihe priznáva: „Od prosince 1988, kdy jsem četl v novinách *Paris-Soir* z prosince 1941 oznámení, že se pohřešuje Dora Bruderová, jsem na to celé měsíce ustavičně myslel“ (2014, 37).

Jak mnoho jiných přede mnou, i já věřím na shodu náhod a někdy i v dar jasnovidectví u spisovatelů, přičemž slovo „dar“ není přesné, protože předpokládá nějakou nadřazenost. Ne, to prostě patří k řemeslu, usilovná představitivost, pro ně nezbytná, potřeba zaměřit pozornost na detaily, a to přímo obsedantním způsobem – aby člověk neztratil nit a nepovolil své pohodlnosti – všechno toto napětí, ten duševní tělocvik jistě po dlouhodobém působení může vyvolat schopnost jistého tušení „týkajícího se minulých nebo budoucích událostí“, jak se píše ve slovníku Larousse pod heslem „jasnovidectví“. (2014, 37)

Dar jasnovidectva spátý s fikčnou *poiesis* pripomína úvahy historičky Mony Ozouf o spomínaných rozdieloch v prístupoch historiografie a beletrie. V prípade tej druhej, ktorej sa to týka, „dar“ neprichádza podľa Modiana automaticky, ale vyžaduje si úsilie, sústredenosť, niekedy musí dokonca prejsť veľa času, aby sa vôbec nejaké „tušenie“ objavilo. Úporné hľadanie pravdy v literatúre naznačuje aj román o Dorinej fiktívnej dvojníčke, ktorý musel autor napísať, aby „nevědomky zachytil mlhavý odraz skutečnosti“ (38). *Dora Bruderová* je v tomto zmysle zároveň biografiou, autobiografiou i autofikciou. Prepája sa v nej útržkovité historické poznanie s predstavivosťou a intuíciou, ktoré sú neraz zdrojom nečakaných analógií a prekvapivých súvislostí.

Horeuvedené úryvky naznačujú aj využívanie metaľepsy, ktorá nachádza čoraz častejšie uplatnenie v dielach mnohých prozaikov (Dosse 2023, 13). Metalepsa v zmysle prestupovania hraníc dvoch rovín textu, toho, čo je zobrazené (rovina rozprávača a poslucháča) a skutočného sveta (rovina autora a čitateľa), v praxi napríklad znamená, že spisovateľ či spisovateľka vstupuje do deja a neskrývane uvažuje o procese písania (2023, 13). Pohľad na dielo *Dora*

Bruderová, ktoré síce nie je fikciou v bežnom zmysle slova, ale jednako je literárnym stvárnením historickej skutočnosti, ukazuje, že rozprávanie o niekdajšom svete príležitostne alternujú autorove komentáre o reálnom svete, napríklad keď rozprávač opisuje niektoré detaily okolností rodiaceho sa diela („Často teď prší. Zítra začne prosinec a bude tomu päťapadesát let, co Dora uprchla“ (2014, 35) alebo odkazuje na predchádzajúci román o Dorinej fiktívnej dvojníčke („V románu, který jsem napsal, aniž bych co věděl o Doře Bruderové a jen proto, aby mi nesešla z mysli, stejně stará dívka, kterou jsem pojmenoval Ingrid, uprchne s přítelem do svobodné zóny“, 52).

Zabúdanie a kolektívna pamäť

Modiano sa v texte zmieňuje aj o namáhavom prístupe k archívnym záznamom z obdobia okupácie a o neochote administratívnych orgánov, ktoré mu pripomínajú prenasledovanie a zastrašovanie niekdajšími úradníkmi: „Přímo ti, kdo mají za úkol vás hledat a najít, vedou záznamy jen proto, aby vás pak nechali zmizet – definitivně“ (59). Problémy, ktoré autor podstúpil v súvislosti s potrebou kontrol a administratívnych povolení nevyhnutných pre prístup k archívu, sú dôkazom všeobecnej a oficiálnej vôle kolektívneho zabúdania v povojnovom období. Aj búranie pôvodných štvrtí a ich premena na nové obytné zóny či diaľnice, pričom „výsledek je tak nijaký a šedivý, jak to jen jde“ (101), má za následok vytrácanie pamätí miest stigmatizovaných ľudskou zlobou a bezprávím. Bývalé tourelleské kasárne, kde bola zadržiavaná Dora Bruderová a ďalší prenasledovaní, sú zase chránené pred zvedavými pohľadmi za múrom s nápisom, ktorý odrádza od spomínania na pochemúrnú minulosť:

VOJENSKÝ PROSTOR
ZÁKAZ FILMOVÁNÍ
A FOTOGRAFOVÁNÍ

Říkal jsem si, že už si nikdo na nic nevzpomene. Za zdí se rozprostírá no man's land, oblast prázdnoty a zapomnění. (93)

Autor-rozprávač sa nedobrovoľne stáva bezmocným pozorovateľom nielen zániku niekdajšieho sveta, ale aj spomienky naň: „Zase sem pocítil prázdno. A pochopil jsem proč. Většina činžáku z té čtvrti byla po válce z úředního rozhodnutí a systematickým způsobem zbourána. Dokonce tu oblast, která měla být srovnána se zemí, pojmenovali a očíslovali jako okrsek č. 16“ (97).

V *Dore Bruderovej* nájdeme okrem toho aj viaceré prepisy úradných rozhodnutí a listov príbuzných deportovaných určených niekdajšej policajnej prefektúre, z ktorých mnohé ostali bez odpovede:

Vážený pane policejní prefekte,
dovoluji si naléhavě požádat o laskavost ve prospěch svého muže Zelika Pergrichta, abych měla možnost se dovědět, co je s ním nového, a nějaké informace... (61)

Hlášení z 25. srpna 1942

Dne 25. srpna 1942

Pro nenošení židovského odznaku umisťuji do cely předběžného zadržení: Stermanovou Esther, nar. 13. června 1926 v Paříži ve 12. obvodu, ulice des Francs-Bourgeois č. 42 – 4. obvod. (74)

Prepis listov naznačuje zmenu perspektívy – autor zdanlivo upúšťa od pôvodného zámeru zaznamenať stopy židovského dievčaťa a nahrádza ho zobrazením kolektívnej skúsenosti francúzskeho národa počas nacistickej okupácie. Rekonštrukciou osobných príbehov

niektorých obetí nesúvisiacich priamo s Dorou Bruderovou (napríklad básnika Rogera Gilbert-Lecomta, Židoviek transportovaných do tourelleských kasární, ako Josette Delimal či Anette Zelman) alebo páchatelov (napríklad riaditeľa polície pre židovské otázky Schwebli-
na), či už len zmienkou mien deportovaných, ktoré by inak ostali bez mena (2014, 46), sa ocitá na strane boja proti zabúdaniu. Písaním zaznamenáva stopy zabudnutej minulosti podobným spôsobom ako francúzsky antinacistický aktivista Serge Klarsfeld, ktorý je autorom *Pamätníka deportácie francúzskych Židov* z roku 1978 (*Mémorial de la déportation des Juifs de France*). Ten je vyčerpávajúcim zoznamom mien a dátumov narodenia všetkých Židov deportovaných z Francúzska, ktorý bol pre Modiana v istom zmysle inšpirujúci aj pri písaní *Dory Bruderovej*.²⁵¹ Modianovo dielo je tak znepokojujúcou výpoveďou nielen o pochemúrnych rokoch nedávnych francúzskych dejín, ale aj o spomienke (či jej absencii) na ne v kolektívnej pamäti.

Podobnú funkciu uchovávanía pamäti predstavujú v texte aj autorove spomienky na niekdajší svet, konkrétne na Paríž, zaznamenané v takej podobe, v akej si ho autor zapamätal: „Poslední kavárna na konci sudé strany

251 Pamätník poukazuje podľa Modiana na „úzkostlivú presnosť, obklopenú nesmiernou ničotou“. Vďaka nemu zistil napríklad to, že matka Dory Bruderovej bola deportovaná do koncentračného tábora v rovnakom konvoji ako matka Georgea Pereca. („Et ce qui m'a fait un choc; c'est que le *Mémorial* rejoignait précisément certains thèmes que je portais en moi depuis longtemps, des motifs récurrents dans mes livres, comme la disparition, le thème de l'anonymat des êtres ... Car il n'y a dans ce *Mémorial* que des noms, des dates de naissance. Ça rejoignait des choses qui m'ont toujours hanté: une précision très ponctuelle, entourée d'un immense néant.“) (Heck 2009, 65 – 66).

bulváru Ornano se jmenovala ‚Plná sklenice‘. Vlevo, na rohu bulváru Ney, byla další, s hrací skříní. Na křižovatce bulvárů Ornano a Championnet byla lékárna, dvě kavárny, jedna z nich starší, a to ta na rohu ulice Duhesme“ (6). Uvedená zmienka rovnako ako predchádzajúce a mnohé iné má v texte osobitý význam. Aj keď sa tu Dora explicitne nespomína, jej prítomnosť je vpísaná do miesta, ktorého bola kedysi súčasťou a ktorého súčasťou je teraz autor, respektíve čitateľ. A keďže miesto implikuje pamäť, ako na to presvedčivo poukázal Nora, Dorin príbeh sa dotýka nás všetkých, ktorí ho čítame.

V tomto zmysle aj listy v Modianovom texte pôvodne adresované historickému adresátovi (úradom) nie sú len svedectvom doby, ale súčasne apelujú na súčasného recipienta, takže po autorovi sa sprostredkovateľom pamäti stáva čitateľstvo (Bouju 2006, 29): „Ti, jimž byly adresovány, se jimi nechtěli zabývat, a tak se stáváme jejich adresáty a strážci my, kteří jsme tehdy ještě nebyli na světě“ (2014, 61). Aj keď dnes čítame Modianov text ako výzvu povojnovým generáciám, ktoré nemajú spomienky na dané obdobie, v čase vydania diela, t. j. koncom 90. rokov 20. storočia, ním autor apeloval aj na potenciálnych svedkov doby, ktorí mohli Doru poznať: „Píšu tuto knihu jako výzvu, jako signál z majáku, ale bohužel pochybuji, že by jeho světlo mohlo prorazit tmou. Doufám však dál“ (30). Keďže od napísania knihy uplynuli už viac ako dve desaťročia, pravdepodobnosť, že sa nájdú „strážcovia“ pamäti ochotní a schopní prelomiť mlčanie, je dnes oveľa nižšia ako v 90. rokoch, čím pôvodná výzva k očitým svedkom stratila aktuálnosť. V tom čase Modiano poukázal aj na problematickosť rozpomínania na zabudnutú minulosť: „Trvá dlouho, než se znova ukáže v jasném světle to, co někdo smazal“ (9).

Napriek istému zovšeobecneniu skúsenosti existencie Dory Bruderovej nezaniká v záplave analogických príbehov, ako by sa mohlo na prvý pohľad zdať. Jej príbeh, ktorý autor postavil na záhade úteku, je svojím spôsobom jedinečný. Dora bola, povedané slovami Sempruna, „čiastočkou kolektívnej pamäti [našej] smrti [...]. Prámienkom nehmatateľnej tkaniny tohto rubáša. Zrnkom prachu v kúdole popola tejto agónie“ (1997, 98). No bola aj osobitou ľudskou bytosťou s vlastným príbehom, akokoľvek bezvýznamným, ktorý jej napriek všeobecnému zabudnutiu už nikto nevezme, ako hovorí autor v závere knihy:

Už se nikdy nedozvím, co dělala v oněch dnech, kde se skrývala, s kým trávila ty tři zimní měsíce po svém prvním útěku, i těch několik týdnů na jaře, když odešla znovu. To je její tajemství. Skromné i drahocenné tajemství, které už jí nestihli vzít ani kati, ani takzvané okupační úřady s nařízeními, celami, kasárnami a tábory, ani dějiny, ani čas, nic z toho, co člověka špiní a ničí. (103)

Podoby pamäti

V tvorbe Modiana, najmä v jeho trilógii *Námestie hviezd* (*La Place de l'Étoile*, 1968), *Nočná obchôdzka* (*La Ronde de nuit*, 1969), *Okružné bulváre* (slov. 2023; *Les Boulevards de ceinture*, 1972) aj v románe *Ulice temných obchodov* (*Rue des Boutiques Obscures*, 1978) s charakteristickým fragmentárnym rozprávaním, vďaka ktorému sa autor dostal do povedomia čitateľskej verejnosti, vystupujú viaceré bizarné postavy s neistou identitou a posadnuté minulosťou (kolaboranti, podvodníci, Židia s nejasnými úmyslami). V iných dielach s autobiografickými črtami

Rodný list (čes. 1982; *Livret de famille*, 1977) a *Rodokmeň* (slov. 2006; *Un pedigree*, 2005) sa dozvedáme o smutnom a osamelom detstve písuceho subjektu²⁵² či o ambivalentnej postave otca, Žida talianskeho pôvodu. Obskúrne postavy, nástojčivosť historickej témy (okupácie) či vytrvalé dolovanie v pamäti prezrádzajú rozporuplný vzťah autora k nedávnym dejinám (odpor vs. kolaborácia). Modiano je považovaný za jedného z mála spisovateľov svojej doby, ktorí upozorňovali na temnú stránku národa počas okupácie v čase, keď v spoločnosti rezonoval mýtus o jednoznačne vzdorujúcom Francúzsku (Heck 2009, 64). Problematický je však aj autorov postoj k otcovi, ktorý bol na jednej strane prenasledovaný vichystickým režimom pre svoj židovský pôvod, ale na druhej strane čítal diela antisemitských autorov, „jistě aby se pokusil pochopit, co ti lidé proti němu mají“ (2014, 50). Neustálymi návratmi do obdobia okupácie, ktoré bolo dlho zastreté mlčaním, sa Modiano stal zosobnením pocitov povojnovej generácie, poznačenej ťarchou vojnových udalostí. Zabudnutie a strata pamäti, ktoré sa v jeho románoch podľa Viarta týkajú viacerých rozprávačov a postáv, symbolizujú ponurosť doby, na ktorú by bolo lepšie zabudnúť, no pre autora sú impulzom pátrania (2008, 162). Problematickosť pamäti autor kompenzuje

252 „Keďže vo veľmi pohnutých časoch často dochádza k náhodným stretnutiam, nikdy som sa necítil ako legitímny syn, a už vôbec nie ako dedič“ (Modiano 2006, 7). Modiano hovorí o svojom nie veľmi šťastnom detstve aj v jednom z rozhovorov: „Sú detstvá, o ktorých možno povedať, že sú logické, pochopiteľné. To moje bolo roztrieštené; pozostávalo z roztrúsených častí, ktoré som mal problém usporiadať“ („Il a y des enfances qu'on pourrait dire logiques, compréhensibles. La mienne avait quelque chose de fractionné; elle était faite de pièces éparses que j'avais du mal à coordonner“ (Heck 2009, 65).

napríklad čítaním dobových diel či spomínaným skúmaním miest pamäti (Giro 2009, 223 – 224).

Obidve pamäti, rodinná aj kolektívna, sa v Modianových textoch prelínajú a navzájom dopĺňajú. Pre autora je kolektívna pamäť kľúčová v tom zmysle, že osvetľuje jeho medzerovitú rodinnú pamäť, jeho korene a rodinnú históriu, o ktorých vedel málo alebo takmer nič. No ako konštatuje Giro, obsesívne pátranie v minulosti nevyplyva z absencie pamäti, ale z jej nedostatočného sprostredkovania (2009, 223). Modianove texty, ktoré reflektujú útržkovitý stav poznania prostredníctvom balansovania medzi fikciou a skutočnosťou, nesú znaky autorovho smútku, nepochopenia, ba dokonca traumy z nevypovedaného. Do istej miery to vysvetľuje aj jeho neustály návrat k otázke Dorinho úteku – akoby v identifikácii s Dorou, v prežívaní jej nešťastia či osamelosti, nachádzal sám seba, svoje nešťastné a osamelé dospievajúce „ja“. Vypĺňanie medzier v tomto prípade platí aj obrátene. Autobiografická pamäť vstupuje do textu tam, kde zlyháva pamäť kolektívna. Ak aj prvá nie je zdrojom nového poznania, stáva sa impulzom pre reflexiu a fabuláciu, pre akt tvorivého procesu písania.

Akokoľvek zostáva Dorin útek záhadou, podobne ako má svoje tajomstvá aj kolektívna minulosť, trpezlivé vnímanie prítomnosti umožňuje z času na čas vytušiť čosi zabudnuté, ako konštatuje rozprávač *Dory Bruderovej*: „A přesto pod tlustou vrstvou ztracené paměti bylo občas něco jasně cítit, vzdálená a přidušená ozvěna, jenže člověk by nedovedl říci, čeho vlastně. Bylo to jako stát na okraji magnetického pole bez přístroje, který by zachycoval jeho vlny“ (94).

HHhH – pravdivý román o dejinách?

Hľadanie pravdy

V mnohom podobný *Dore Bruderovej* je román *HHhH* (slov. 2010; *HHhH*, 2010) Laurenta Bineta (1972), ocenený v roku 2010 Goncourtovou cenou za najlepší románový debut. Rozprávačom rekonštrukcie atentátu z druhej svetovej vojny na Reinharda Heydricha, „pražského mäsiara“, je autor románu, ktorý, podobne ako Modiano, zbiera stopy a skúma svedectvá, v texte opisuje ťažkosti spojené s výskumom (Binetovi trval desať rokov), prechádza miestami niekdajšej drámy, obracia sa na čitateľstvo a delí sa s ním o svoje pocity a myšlienky. No kým Modiana zamestnával osud bezvýznamných postáv a kolektívne zabudnutie, ťažiskom písania o dejinách sa u Bineta stáva zobrazenie veľkej dejinnej udalosti a jej hlavných aktérov v súlade s historickou pravdou.

Román tvoria tri dejové línie: biografia Reinharda Heydricha, plánovača konečného riešenia, „Blondav[ej] bešti[e] či Muž[a] so železným srdcom“ (39), dobrodružný románový príbeh dvoch československých výsadbárov Jozefa Gabčíka a Jana Kubiša, ktorí spáchali atentát na Heydricha na území protektorátu Čechy a Morava, a úvahy autora o tom, ako pravdivo zachytiť dejinnú skúsenosť. Výber námetu vychádza z autorovej posadnutosti udalosťou, o ktorej sa dozvedel niekoľko rokov pred napísaním knihy: „Už dlho mu chcem vzdať hold. Už dlho si ho predstavujem, ako leží v tej malej izbe s otvoreným oknom a zatvorenými okenicami a počúva škripanie električky [...]“ (6), hovorí Binet o Gabčíkovi. Rozprávač hneď v úvode románu nástojí na existencii historickej postavy („Gabčík, tak sa volá, skutočne existoval“, 6) a jej príbehu („Jeho príbeh je rovnako skutočný ako výnimočný“, 6),

čím naznačuje perspektívu románu založenú na autenticite historických faktov. Aj v prípade veľkých dejinných udalostí však existujú miesta, o ktorých sa nikdy nedozvieme pravdu a vyplniť ich môže jedine predstavivosť, ako napríklad Gabčíkove pocity pred spáchaním atentátu, ktoré sú predmetom Binetových predstáv. Spisovateľ si môže podľa neho neustále vymýšľať okolnosti dejinných udalostí, vykresliť ich do detailov, na viacero spôsobov a podľa ľubovôle. S výnimkou prípadov, keď sa stáva obeťou svojich zábran ako Binet („príbeh ma zväzuje“, 216), ktorý považuje literatúru za „hanebn[ú] alchými[u]“ (7). Napriek nedôvere k svojvoľnosti fikcie („[...] čo môže byť hrubšie než v detinskom úsilí o realistický účinok alebo, v najlepšom prípade, iba z pohodlnosti vymyslenej postave náhodne priradiť vymyslené meno?“, 6) je autor nútený po nej siahnuť. Príbeh *HHhH* sa podriaďuje úsiliu autora napísať pravdivý román o dejinách, v ktorom je predstavivosť v neustálom napätí s požiadavkou historickej pravdy: „Akurát dúfam, že napriek hrubej vrstve idealizovania, ktorú sa na tento úžasný príbeh chystám naniesť, ešte stále bude možné vojsť za zrkadlo historickej skutočnosti“ (7).

Rozporuplnosť Binetovho projektu naznačená v úvode románu sa premieta do jeho kompozície. Text je rozdelený na dve časti (a 257 nerovnomerne dlhých kapitol): prvú, omnoho dlhšiu časť, tvorí množstvo otázok, pochybností a hypotéz autora v súvislosti s postavou Reinharda Heydricha, ako napovedá aj názov románu (Himmlerov mozog Heydrich, „Himmlers Hirn heisst Heydrich“), a s udalosťami, ktoré predchádzali atentátu, zatiaľ čo druhá časť je prerozprávaním toho, ako sa udalosti stali. Nepomer v rozsahu dvoch častí poukazuje na prvoradý význam Binetovho románu, a tým je pohľad na prax písania o dejinách, ktorá si vyžadovala zdĺhavé a dôkladné skúmanie

a overovanie faktov. Autor napríklad analyzuje filmy s historickým námetom a historické romány, „aby videl, ako sa iní potýkajú s úskaliaми tohto žánru“ (21), alebo sa zmieňuje o svojich potulkách v Prahe, čo robí z *HHbH* román rozvetvený a presýtený množstvom odbočiek. Čitateľstvo sa dozvedá o Binetovom sklamaní z historických románov, v ktorých „fikcia prevláda nad históriou“ (21), alebo o jeho rozhorčení nad „obchádza[ním] múr[ov] historickej pravdy“ (21), napríklad v prípade filmu *Patton*, inšpirovaného skutočnou postavou, o ktorej však film nehovorí: „Práve kvôli takýmto ľuďom, ktorí večne podvádzajú a menia historickú pravdu, ako sa im to práve hodí, sa môj starý kamarát, zvyknutý na všetky možné fikčné žánre a osudovo zmierený s týmito postupmi neškodnej falzifikácie, môže nevinne zaraziť a povedať mi: ‚To si si fakt nevymyslel?‘“ (51). V iných prípadoch Binet vyzdvihuje autorský prístup k narábaniu s historickým materiálom. Príkladom je román *S uzdou v zuboch* (*Le Mors aux dents*, 2005) Vladimira Poznera, ktorého štruktúra (rozdelenie na dve časti, t. j. opis výskumu autora a samotný príbeh) pravdepodobne inšpirovala Bineta pri písaní jeho románu.

Autor uvažuje aj o fungovaní dialógov v historických románoch, ktoré považuje za umelé, i keď pripúšťa ich vierohodnosť pod podmienkou, že sú zachytené na zvukovom zázname, videozázname alebo zapísané, v poslednom prípade len za určitých okolností. Hoci pripúšťa, že vymyslené dialógy sú občas nevyhnutné, ich počet v románe redukuje na minimum a čitateľstvo upozorňuje, že „budú všetky [...] (ale nebude ich veľa) koncipované ako divadelné výstupy. Takže len kvapka štylizácie v oceáne skutočnosti“ (24). To, že je obeťou svojich zábran, potvrdzuje aj rozhovor Jozefa Gabčíka s priateľmi pri pive o novovytvorenom slovenskom štáte, o ktorom autor povie v ďalšej kapitole, že je celý vymyslený: „Táto scéna je

síce načisto uveriteľná, ale celkom vymyslená [...]“ (109). Kniha o atentáte od českého historika prehľbi jeho pocit hanby, že svojvoľne narába s dejinami („Aká bezočivosť, robiť bábkú z muža, ktorý je už tak dlho mŕtvy a nemôže sa brániť“, 109), a prinúti ho k tomu, aby v texte spomenul faktické nepresnosti, ktorých sa dopustil.

Binetov historizujúci prístup k písaniu sa premieta aj do subjektívneho výberu detailov, o ktorom hovorí nasledovne: „[...] v niektorých ďalších pasážach, najmä v scénach, ku ktorým mám až príliš veľa dokumentov, budem musieť odolávať pokušeniu predviesť, koľko toho viem“ (22). V tomto zmysle niekedy vypustí z rozprávania podrobnosti, ktoré považuje za príliš anekdotické alebo neúplné. Inokedy zase cituje z iného diela, no s úmyslom poukázať na to, aký román napísať nechce. Príkladom je scéna z románu Alana Burgessa *Sedem mužov na úsvite* (*Sept hommes à l'aube*, 1966), ktorá opisuje Gabčíka a Kubiša tesne predtým, ako zoskočili na územie Československa (181). Binet hodnotí Burgessove scény ako kliše či ako výmysel a hoci, ako hovorí, má všetky faktické informácie o tomto lete, celú epizódu zhrnie do jedinej vety, ktorá tvorí samostatnú kapitolu: „Skrátka, napokon vyskočili“ (183).

Aj keď autor vníma niektoré diela s historickou tematikou pozitívne, zatiaľ čo iné nie, všetky sa istým spôsobom podieľajú na vytváraní zápletky, podobne ako spomínaná scéna. Vyššie uvedená stručná veta síce zodpovedá pravde, ale čitateľ sa z nej nič nedozvedá. Akokoľvek ošúchané môžu byť citované podrobnosti z Burgessovho románu, tvoria podstatu opísanej udalosti. Intertextualita preto zohráva v románe *HHhH* zásadnú úlohu. Kritický prístup k dielam, na ktoré autor odkazuje, tvorí nosnú časť obsahovej náplne nielen románu, ale aj príbehu v druhej časti knihy.

Nedôvera autora k fikcii je zrejmá aj z toho, že prijateľné je preňho jedine to, čo vychádza zo skutočnosti. Naznačuje to jeho zamyslenie nad reakciou Himmlera pri správe o havárii Heydrichovho lietadla na nepriateľskom území. Pri vykreslení scény sa rozprávač najskôr nechá uniesť predstavivosťou: „Himmler akoby dostal facku. Krv mu stúpa do hlavy a cíti, ako mu v lebke opúcha mozog“ (131). Tento výrok v zásade ničím nevyruší čitateľstvo ani nenaruší jeho dôveru. Na očividný výmysel upozorní rozprávača priateľka, oboznámená s jeho ambíciou napísať hodnoverný príbeh: „Ako to, že mu ,krv stúpa do hlavy‘? ,V lebke mu opúcha mozog‘? Veď ty si vymýšľaš!“ (133). Z obavy pred zavádzaním Binet napísanú vetu vypustí, hľadá iné alternatívy, no nenachádzajúc lepšie, vracia sa k pôvodnej verzii. Úvaha o formulácii výroku, ktorý by bol pravdivý, zaberá priestor celej kapitoly, čo potvrdzuje skutočnosť, že niekedy jedine fantázia dokáže zaplniť medzery v poznaní dejín, a to aj napriek tvrdeniu autora, „že vymýšľať si v románe je detinské a smiešne“ (133).

Dôraz na odlíšenie faktov od predstavivosti naznačujú výrazy ako „predpokladám“, „rozmyšľam“, „predstavujem si“, „vidím“, ktorými sa začína opis konkrétnych scén, ale aj otázky vynárajúce sa v mysli píšuceho subjektu a zaznamenané v texte („Čo tým presne myslel? To by som naozaj rád vedel“, 139). Podobnými formuláciami Binet vyplní absenciu faktov, vrátane pocitov historických postáv: „Cítim, ako sa kov trie o kožu. A úzkosť, ktorá sa čoraz väčšími zmocňuje všetkých troch mužov, hoci z nich vyžaruje pokoj. [...] Ako môžem priblížiť čo i len kúsok z toho, čo prežili tí traja?“ (252). V iných prípadoch rozprávač upozorňuje čitateľstvo, že sa striktnie pridržiava

skutočnosti a jeho román sa od bežného románu odlišuje už len tým, že kladie dôraz na pravdivosť detailov, napríklad mien postáv:

Opäť sa dostávame k záväzkom voči žánru. Nijaký normálny román by sa neobťažoval s tromi postavami rovnakého mena, ak by tým nesledoval špeciálny účinok. No ja si musím poradiť s plukovníkom Moravcom, statočným veliteľom českej spravodajskej služby v Londýne, s hrdinskou rodinou Moravcovcov, aktívnou v domácom odboji, a s Emanuelom Moravcom, bezcharakterným kolaborujúcim ministrom. [...] Toto poľutovaniahodné zmnoženie mien musí čitateľa žalostne miast. Fikcia by to rýchlo dala do poriadku. [...] Ja takúto hru prirodzene nemienim hrať. (211)

Binetova skepsa k historickým románom vyvoláva otázku, aké dielo vlastne píše, respektíve, či má ambíciu napísať historický román (signalizuje to jeho záujem o tento žáner) alebo historickú prácu (čo zase vyplýva z jeho prístupu – z prezerania archívov a overovania faktov, z odmietania fikčných prostriedkov). Podľa Jean-Yvesa Tadiého sa historický román zameriava na psychológiu postáv, respektíve na ich vnútorné prežívanie, disponuje voľnosťou výberu detailov udalosti, nechýbajú v ňom dialógy a istá miera štylizácie (2011, 137 – 138). Pre Bineta sú všetky uvedené atribúty zdrojom pochybností, a preto dielo *HHbH* nezodpovedá kritériám historického románu. To, čo Binet uvádza a čo sa napokon zrkadlí v jeho diele, evokuje spôsob stvárnenia diela *Dni našej smrti* (1988), pôvodne z roku 1947, o ktorom jeho autor David Rousset, preživší holokaust, v predslove k reedícii napísal: „Fabulácia tu však nemá miesto. Všetky fakty, udalosti a postavy sú autentické. Bolo by detinské vymýšľať

si tam, kde skutočnosť zďaleka presahuje imaginárno²⁵³ (9). Je otázne, či Bineta inšpirovali Roussetove slová a či ich vôbec čítal. Pravdou však je, že vo svojom diele príležitostne využíva, i keď neochotne, románové techniky (vnútorný monológ, dialógy a podobne), pričom ich zároveň spochybňuje. Na rozdiel od Rousseta, ktorý označil svoje dielo ako román, sa Binet vyhradzuje nielen voči fikcii v zmysle fabulácie, ale aj v zmysle jej konfigurácie.

Autor v skutočnosti potvrdzuje odklon od románu („Keby som tento príbeh písal ako román, vôbec by som postavu Valčíka nepotreboval“, 218), no zároveň nehovorí, že to román nie je. Svoje dielo označuje ako „infraromán“ („Myslím, že tomu začínam rozumieť: píšem infraromán“, 250), o ktorom v jednom z rozhovorov hovorí: „Tento príbeh som vyrozprával s využitím všetkých prostriedkov, ktoré mi žáner ponúkal, okrem jediného: fikcie. Mal som pocit, že tento príbeh je dostatočne románový a netreba k nemu nič pridávať, najmä nie preto, že extrapolácia, hoc aj s dobrým úmyslom, sa podľa mňa rovná zrade“ (Saffy n. d., s. p.).²⁵⁴

Výsledkom zvoleného prístupu je príbeh v druhej časti knihy, ktorý „je ako román deravý,“ ale ako hovorí Binet, „v románe zvyčajne o rozmiestnení dier rozhoduje autor. Mne je toto právo upreté, pretože som otrockom vlastných zábran“ (300). V tomto zmysle pôsobí

253 „Toutefois, la fabulation n'a pas de part à ce travail. Les faits, les événements, les personnages sont tous authentiques. Il eût été puéril d'inventer alors que la réalité passait tant l'imaginaire.“

254 „C'est que j'ai raconté cette histoire en utilisant toutes les ressources que m'offrait le genre, sauf une: la fiction. Je trouvais en effet que cette histoire était déjà suffisamment romanesque sans avoir besoin d'en rajouter, d'autant que l'extrapolation, pour moi, même si elle part d'une bonne intention, équivaut à une trahison.“

HHbH dojmom, akoby prvá časť knihy bola len prípravou fázou príbehu a jej vyčerpávajúci súhrn predstavoval nevyhnutnú súčasť stvárnenia udalosti. Rozprávača prenasleduje napríklad predstava Heydrichovho čierneho mercedesu kľúceho sa po ceste a privádzajúceho ho k osudnému okamihu spáchania atentátu, ktorý neustále oddaľuje: „Ale ešte nie. Dobré viem, že je prisko-ro. Ešte nie je všetko celkom na svojom mieste. Ešte nie je všetko povedané. Zrejme by som rád tú chvíľu večne odkladal, hoci sa k nej intenzívne upínam celým svojím bytím“ (251).

Binet to zdôvodňuje potrebou „utkať plátno tohto dobrodružstva“ (252), zhromaždiť všetky potrebné fakty a svedectvá, jednoducho urobiť všetko potrebné pre to, aby podal čo najvernejší literárny obraz dejinnej udalosti. Usiluje sa zachytiť jej kľúčové okamihy na základe dostupných informácií, ale súčasne si je vedomý potreby predstavivosti, bez ktorej žiaden obraz nevytvorí.

Imperatív pamäti

Pamäť zohráva úlohu aj v Binetovom projekte. Na rozdiel od Modianovej skúsenosti vďačí za vedomosť o spáchaní atentátu svojmu otcovi. „Túto knihu teda začínam písať aj preto, lebo mu chcem odovzdať plody tých pár slov, ktoré mi venoval kedysi, keď som bol ešte pubertiak a on ešte dejiny neučil“ (8), hovorí Binet o svojich pohnútkach, pričom zdôrazňuje transgeneračné sprostredkovanie kolektívnej pamäti, ktoré ho inšpirovalo k napísaniu románu. J.-Y. Tadié uvádza, že „historický román sa v súčasnosti javí ako individuálna potreba, je odpoveďou na otázky

alebo predstavy“²⁵⁵ (2011, 145), čo nepochybne zodpovedá realite mnohých súčasných spisovateľov, respektíve spisovateliek. Binetovu iniciatívu však možno lepšie vystihuje vplyv imperatívu pamäti. V zmysle toho, čo autor hovorí – „[a]k má niečo zostať v pamäti, najskôr to treba premeniť na literatúru“ (185) – aj koná. Na rozdiel od Sempruna úzkostlivo zaznamenáva neraz aj nepodstatné detaily, no napriek vynaloženému úsiliu a obmedzeniam cíti bezmocnosť zoči-voči mase dejín: „Ustavične narážam na múr dejín, po ktorom sa driape a stále sa rozrastá, čoraz vyššie a bujnejšie, odstrašujúci brečtan kauzality“ (185). Vysvetľuje to veľké množstvo odbočiek v jeho texte („[...] radšej prinesiem bezúčelný detail, ako by som riskoval, že zabudnem na detail, ktorý by mohol byť dôležitý“, 223), ktoré okrem úvah o spracovaní historickej látky tvoria zdanlivo nepodstatné epizódy a citáty historických postáv. Keďže nemožno povedať všetko, lebo brečtan kauzality sa zdá nekonečný, autor aspoň jednou vetou vzdáva poctu, podobne ako Modiano, všetkým zabudnutým hrdinom dejín: „[...] a ja, vyčerpaný chaotickým úsilím vzdať úctu všetkým týmto ľuďom, sa cítim previnilo, keď pomyslím na stovky, tisícky tých, ktorých som nechal zomrieť bezmenných. Ale chcem veriť, že ľudia existujú, aj keď sa o nich nehovorí“ (330).

Román *HHhH* predstavuje hybridnú žánrovú formu (miešajú sa v ňom prvky historického románu, biografie, dokumentu a i.), ktorá reflektuje uvažovanie autora nad vzťahom medzi dejinami a ich románovým stvárnením. Je príbehom píšuceho subjektu-autora o ňom samom, o hľadani správneho výrazu, o uplatňovaní viacerých techník písania historického románu a narábania s historickým

255 „[...] le roman historique apparaît donc comme un besoin individuel, la réponse à des interrogations ou à des fantasmes.“

materiálom. V istom zmysle by sa dal román považovať za úvahu o dejinách historického románu. Tento prístup prirodzene narúša „dobrovoľné pozastavenie nedôvery“, ktoré za normálnych okolností sprevádza každú fikciu, keďže autor neustále pripomína, že príbeh je jeho konštrukciou. Prítomný je však aj aspekt hry s čitateľom, ktorý napriek vedomiu autorovej snahy rešpektovať fakty, sa neraz ocitá v pasci fikcie zakaždým, keď uverí všetkému, čo mu autor predostiera. Množstvo odbočiek, snaha rozprávača zlúčiť viaceré prístupy k dejinám, úzkostlivá dokumentácia a okresaná podoba historického príbehu predstavujú práve to, čo je na románe *HHbH* pozoruhodné a pre našu problematiku podstatné – reflexiu o perspektívach, možnostiach i úskaliach prepisovania dejín.

***Rodová znamení* – transgeneračná trauma v historickej fikcii**

Polyfónny román

Iný pohľad na problematiku stvárnenia historickej tematiky prináša román *Rodová znamení* (čes. 2008; *Lignes de faille*, 2006) z pera spisovateľky a esejistky kanadského pôvodu píšucej po francúzsky Nancy Huston (1953).²⁵⁶ Ro-

256 Rozhodnutie zaradiť do výberu textov román frankofónnej spisovateľky vyplýva zo skutočnosti, že autorkinou domovskou literárnou scénou je Francúzsko, podobne ako v prípade Sempruna, ktorý bol španielskeho pôvodu. Nancy Huston získala vo Francúzsku niekoľko literárnych ocenení, čo svedčí o priazni francúzskej čitateľskej verejnosti i literárnej kritiky. Výber románu čiastočne súvisí aj so všeobecne prijímaným chápaním francúzskej literatúry, ktorá nestojí výlučne na autoroch a autorkách francúzskeho pôvodu, ale reflektuje globalizačné trendy. Hovorí o nich napríklad

mán, ktorý je príbehom štyroch generácií jednej americkej rodiny na pozadí súdobých historických udalostí od 40. rokov 20. storočia po súčasnosť, tematizuje problematiku „germanizácie detí“ počas druhej svetovej vojny, na ktorú autorka explicitne odkazuje v poznámke na konci knihy²⁵⁷ a v použitej literatúre. Paratext odhaľujúci vo všeobecnosti málo pertraktovaný historický fakt (krádeže detí v strednej a východnej Európe s cieľom nahradiť straty v nemeckých nacistických rodinách) je potvrdením autenticity opísaných historických udalostí, aj keď príbeh a postavy sú vymyslené. Autorka sa pri fikcionalizácii dejinnej matérie sústredila predovšetkým na skúmanie nevedomých dôsledkov germanizácie v prežívaní viacerých postáv a na ich transgeneračný transfer.

-
- francúzsky literárny vedec a historik Pierre Lepape v literárno-historickom diele *Země literatury* (čes. 2006; *Le pays de la littérature: Des Serments de Strasbourg à l'enterrement de Sartre*, 2003), keď sa zmieňuje okrem iného aj o cudzích literatúrach francúzskeho jazyka, pričom naráža na situáciu, keď sa predstava tradičnej francúzskej literatúry rozplýva v prospech „francúzskych literatúr“.
- 257 „Ke kompenzaci německých ztrát v důsledku války byl mezi lety 1940 a 1945 prováděn rozsáhlý program ‚germanizace‘ dětí ze zahraničí – pocházejících z území, které okupoval wehrmacht. Na rozkaz Heinricha Himmlera bylo v Polsku, na Ukrajině a v pobaltských zemích ukradeno více než dvě stě tisíc dětí. Ty, které již dosáhly školního věku, byly poslány do speciálních táborů, kde měli podstoupit ‚árijskou‘ převýchovu; ty menší, včetně mnoha dětí kojeneckého či batolecího věku, prošly středisky Lebensbor-nu (tzv. ‚prameny života‘ – pověstné nacistické ‚převýchovné tábory‘) a poté byly umísťovány do německých rodin. V letech bezprostředně po válce UNRRA spolu s dalšími organizacemi, které pomáhaly přesunutým osobám, zorganizovala navrácení kolem čtyřiceti tisíc těchto dětí jejich vlastním rodinám“ (Hustonová 2008, 241).

Román je pozoruhodný už výberom naratívnej stratégie – polyfónie.²⁵⁸ Rozprávačmi príbehu sú štyri šesťročné deti,²⁵⁹ z ktorých každé predstavuje jednu generáciu tej istej rodiny a opisuje udalosti zo svojej perspektívy. Ich príbehy sú vyzrávané v opačnom časovom slede, v poradí od najmladšieho člena rodiny po najstaršieho. Od perspektívy Sola (rok 2004) sa čitateľ vracia v čase do detstva jeho otca Randalla (1982), starej mamy Sadie (1962) a nakoniec prastarej mamy Kristiny²⁶⁰ (prezývanej tiež Erra či PéBé; 1944 – 1945), a tým k poznaniu traumatických okolností, ktoré stoja v pozadí rodinného príbehu. Rozprávač je zakaždým homodiegetický – zo svojho uhla pohľadu informuje o každodennom živote a o ostatných postavách, ktoré poznávame v ďalšej životnej etape (Kristina je prítomná v rozprávaní všetkých postáv). Primárne ide o útržkovité informácie o tom, čo postava zažila alebo si zapamätala z rozhovoru dospelých. Sol si napríklad všima nenávisť svojho otca Randalla voči Arabom alebo jeho zlý vzťah s matkou (Sadie), ktoré budú objasnené až v Randallovom príbehu. Jednotlivé rozprávania na seba nadväzujú a navzájom sa prelínajú. Kompozícia románu informujúca o udalostiach od najaktuálnejších po najvzdialenejšie poukazuje na potrebu objasnenia prítomnosti návratom do minulosti. Postavy sú totiž nositeľmi zlomu, respektíve trhliny²⁶¹ a dedičmi rodinného tajomstva (traumy).

258 Techniku polyfónie Huston využila už skôr v románe *Zázrak: polyfónia* (*Prodige: polyphonie*, 1999). Hudba je navyše jedným z častých motívov jej literárnych diel.

259 Práve v tomto veku autorku opustila jej matka.

260 Autorka tu využíva motív hudby aj v tom zmysle, že Kristina/Erra/PéBé sa stane svetoznámu speváčkou bez použitia slov.

261 Slovo zlom (fr. *faillie*) figuruje aj v názve francúzskeho originálu *Lignes de faille* (doslovný preklad – čiary zlomu).

Existencia traumy v románe vyplýva z falošnej rodovej identity (pobyt prastarej mamy v „Lebensborne“, adopcia nemeckou nacistickou rodinou). Príslušnosť postáv k traumatizovanej rodinnej pamäti sa u všetkých členov rodiny prejavuje na úrovni stopy – „afekcie-vnemu v duši“ v zmysle Ricœurovej definície, respektíve v podobe imaginárneho násilia. U prastarej mamy Kristiny je prítomné v podobe snov a vynára sa nečakane vo forme vizuálnych zábleskov evokujúcich jej pobyt vo „fontáne života“ a potlačených raných spomienok: „V jiném snu zas lezu na židli, abych se koukla z okna, a uvidím ve sněhu nějaké mimino, třese se a pobrekává, kůže má úplně bílou, dali ho tam zmrznout“ (Hustonová 2008, 205); „[...] vidím desítky hlav miminek [...]“ (207). Násilie sa prejavuje aj u Kristininej dcéry Sadie, ktorú nič netušiacu o rodinnej histórii šikánuje imaginárny nepriateľ: „[...] přikáže mi, abych zasunula zástrčku ve svém pokoji a stokrát bouchla hlavou o zeď, a pořádně“ (164). Sadie sa považuje za zlú a nečistú, čo ju nevedomky privádza k záujmu o „[p]říběhy lidí, kteří jdou po poušti a šílí žízni, mají rozpukané rty a vyschlá ústa [...]“ (162), o „[p]říběhy o lidech, co zabloudí na dalekém severu a brodí se bezcílně sněhem“ (163) či o „knihy, ve kterých někdo umře“ (163). Sadin syn Randall kreslí zmrzačené ľudské telá: „[...] ruce a nohy vyrůstají rovnou z hlavy [...]“. No *ne!* Zase jsem zapomněl na trupy!“ (71), „[k]reslím ženské, kterým uřezali prsa“ (100), prípadne si predstavuje scény späté s vraždou: „Zdá se mi sen, že jsme všichni spolu v jakési kavárně, kde zavraždili nějakou ženu“ (103). Randallov syn Sol, „Slnko“, dieťa Googlu („[h]ltám Google a stává se ze mě prezident Bush a Bůh zároveň“, 17), zase nachádza tajné potešenie pri pohľade na obrázky skaličných tiel irackých vojakov a znásilnených žien:

Taky s oblibou klikám na mrtvé iracké vojáky, leží v pís-ku, hotový obraz zkázy. Někdy ani není poznat, co je to za část těla. Že by trup? Noha? Mají na sobě cáry oblečení a jsou zapadaní pískem, který nasákl jejich krvi, všechno to vypadá děsně vyschle. Kolem nich postávají američtí vojáci, koukají na ně, jako by si říkali: hele, vyvázli sme o fous... *tobľe že byľa ľidská byťosť, toľbe? fakt?* (17)

Solov pud násilia a predstavy sadistickej krutosti do veľkej miery živí internet, ktorý vytvára falošnú ilúziu istoty a bezpečia súčasného sveta a negatívne formuje osobnosť dieťaťa, ako naznačuje autorka. Či už ide o osobné rané spomienky, prítomnosť Nepriateľa, čítanie príbehov, kreslenie alebo vizuálne podnety dostupné na internete, všetky tieto formy nevedomého spomínania sú u jednotlivých rodinných príslušníkov znakom latentného pocitu násilia spätého s vojnovou skúsenosťou, ktorý je na príklad námetom autobiografického diela *Pôvod násilia* (*L'origine de la violence*, 2009) francúzskeho spisovateľa Fabrice Humberta.²⁶²

Okrem predstáv o ponížených, zmrzačených či rozštvrtených telách je u niektorých postáv prítomná posadnutosť telesným ideálom. Príkladom je šesťročná Sadie, ktorá prehnane dbá o svoj zovňajšok, aby odohnala „Nepriateľa“. Zo Solovho rozprávania sa dozvedáme, že Randall vyvíja bojových robotov, ktorých Sadie identifikuje

262 Spisovateľ v ňom opisuje, ako sa náhodne dozvedel o tom, že jeho starý otec bol väzňom v Buchenwalde. Dlho utajovanej rodinnej skutočnosti pripisuje odveký pocit násilia: „Odjakživa ma prenasledoval strach a násilie. Žil som v temnotách. Vždy som mal obavy, že ma odvrhne, zviažu, stiahnu z kože ako škodnú zver [...]“ („Depuis toujours, la peur et la violence m'ont hanté. J'ai vécu dans ces ténèbres. J'ai toujours craint qu'on m'entraîne, m'attache, m'écorche comme un animal nuisible [...]“) (Humbert 2009, 15).

s nacistami: „O dokonalém náckovi, ano, popisuješ mi nácka. Dokonalého macha, tvrdého, z ocele, bez špetky citu“ (52). Extrémna túžba po dokonalosti pripomínajúca nacistické presvedčenie o nadradenosti árijskej rasy, ktorému bola vystavená prastará mama Kristina v rámci germanizácie (svojím zovňajškom zodpovedala rasovým kritériám), charakterizuje Kristininho pravnuka Sola. Vzťah k telu u rodinných príslušníkov evokuje Kristininu skúsenosť – telo je nielen symbolom ideologickej nadradenosti, ale aj prežitého násilia.

Autorka narába v tejto súvislosti s telesným znakom, materským znamienkom, ktoré naznačuje príslušnosť jednotlivých rozprávačov a rozprávačiek k spoločnej rodinnej pamäti, identite a traume (v tomto kontexte možno chápať český preklad románu *Rodová znamení*). Znamienko sa vyskytuje u všetkých členov rodiny vždy na ľavej strane tela: Kristina ho má v podpazuší, Sadie na zadku (hoci to pred ostatnými tají), Randall na pleci a Sol na spánkoch. Zatiaľ čo Kristina a Randall pociťujú k znamienku náklonnosť, Sol a Sadie sa k nemu stavajú odmietavo. Materské znamienko má negatívne alebo pozitívne konotácie. V prvom prípade je znakom nedokonalosti: Sadie ho vníma ako „dědičn[ú] vad[u]“, „*důkaz* [svě] nečistoty“ (131), ktorý pre ňu v detstve predstavuje prekážku k dosiahnutiu ideálu dokonalosti. Podobne vníma svoje znamienko Sol. Keďže narúša jeho sebaobraz „kráľa“ („[m]ým jediným nedostatkem je to mateřské znaménko na levém spánku“, 20), podstúpi zákrok na jeho odstránenie. Pooperačné komplikácie po zákroku metaforicky naznačujú nemožnosť jedinca vymaniť sa z rodinných väzieb. V druhom prípade znamienko predstavuje útočisko a zdroj útechy: „PéBé sklopí oči, hladí si mateřské znaménko v levém podpaží a pronese jakési slovo, zní to jako *loutna*“ (30). Slovo „loutna“ vyznačené

v texte kurzívou odkazuje na meno priateľa z detstva (Johann/Janko), ktorý sa stal rovnako ako Kristina obeťou germanizácie a odhalil jej pravdu o adopcii. Pozitívny postoj postavy pritom nevyvoláva znamienko ako také, ale slovo „loutna“.²⁶³ Randall považuje svoje znamienko za talizman: „[...] materské znaménko, čo má na ľavém rameni, vypadalo jako malý ochmýřený netopýr, který mu šeptá do ouška a udílí rady“ (28).

Postoj k telesnému znaku reflektuje vzťah postáv k rodinnej histórii. Tento vzťah môže byť vyjadrením pocitov neistoty, viny a hanby ako v prípade Sadie, ktorej boj proti imaginárnemu Nepriateľovi v dospelosti prerastá do boja proti nacizmu. Zo Solovho a Randallovoho rozprávania sa napríklad dozvedáme o jej profesii historičky, svadbe s Aronom a konverzii na judaizmus. V istom zmysle je Sadie fiktívnou dvojníčkou niektorých súčasných osobností historiografie a beletrie, ktoré sužujú nevypovedané rodinné traumy.²⁶⁴ Pozitívny vzťah je naopak spojený so zabudnutím. Obidva prípady poukazujú na existenciu extrémov, na nadbytok pamäti (Sadie) na jednej strane a na jej absenciu (Kristina) na strane druhej. Sadina obsedantná túžba po poznaní minulosti kontrastuje s matkiným nezájmom a mlčaním, ako vyplýva z Randallovoho rozprávania: „Máma sleduje všechny války a hladomory

263 „Jsem s tebou... tady,“ řekne. „Moje pravé jméno je Luth, protože můj otec vyráběl ve Štětíně loutny. Moje jméno označuje ve všech jazycích světa tenhle hudební nástroj. Když se tady dotkneš, anebo na to jen pomyslíš, jsem s tebou, zachvěju se v tobě jako struny loutny, budu tě doprovázet, když budeš zpívat. Luth, Luth, Luth. Řekni to.“ (Hustonová 2008, 239)

264 O úzkej súvislosti medzi rodinnou skúsenosťou s holokaustom a výberom povolania sa zmieňuje napríklad historička A. Wiewiorka (2022, 304), historik I. Jablonka (2012, 164) či spisovateľ S. H. Amigorena (2019, 7).

na Zemi, kdežto babi Erra nemá ani televíziu“ (79). Sadina prílišná upätosť na udalosti súvisiace s nacizmom navyše naráža na nepochopenie manžela a syna a spôsobuje ich vzájomné odcudzenie. Román Nancy Huston naznačuje, že lipnutie na minulosti môže byť rovnako škodlivé ako amnézia.

Fikcia – nástroj problematizácie dejín

Osudy jednotlivých postáv sa prelínajú podobne ako štyri rozprávania, no individuálnu identitu neformuje len rodinné zázemie, ale aj spoločenstvo, ktorého je jedinec súčasťou. Súvis medzi individuálnym a kolektívnym je v texte opakovane akcentovaný. Hoci nacistická ideológia poznačila Kristinin osobný príbeh a jej potomkov, v pozadí každej generácie sa odohráva ešte iný (vojnový) konflikt: Sadino detstvo je situované do kontextu studenej vojny, Randallov pohľad na svet formuje palestínsko-izraelský konflikt, Sol je súčasníkom teroristického útoku na Ameriku a udalostí v Iraku, s ktorými sa oboznamuje cez internet. Okrem problematizácie otázok transgeneračnej traumy, pamäti a zabúdania či hľadania identity, sa Huston kriticky zamýšľa aj nad spôsobom, akým sa formuje naše historické vedomie. Naznačuje, že názory a postoje jednotlivých postáv sú zrkadlom ducha doby a vyplývajú z určitých spoločensko-historických a kultúrnych rámcov. V románe napríklad šesťročná Sadie uvažuje nad tým, „[...] jestli ve skutečnosti lidé celý čas nehrají nějakou roli [...]“ a prichádza k presvedčeniu, že „[...] hrají tyhle role a tak si na ně zvyknou, že už nemůžou přestat“ (167). V diele *Tvorivý druh* (*L'espèce fabulatrice*, 2008) Huston pripomína, že francúzske slová „postava“ (*personnage*) a „osoba“ (*personne*) sú odvodené od slova „persona“:

„veľmi starého slova (Rimania ho prebrali od Etruskov), ktoré znamená ‚maska‘“ (2008, 158).²⁶⁵ Naznačuje tým, že preberaním vzorcov správania, myslenia a konania, mnohokrát nevedomým, z rodinného kruhu a širšieho kolektívu, si nasadzujeme masku. Aj vo vzťahu k dejinám sa stotožňujeme s určitou predstavou, ktorú môže spochybniť napríklad stretnutie s predstaviteľmi komunity s odlišným videním sveta. Konfrontáciu s inakosťou ilustruje príbeh Randallovoho priateľstva s palestínskym dievčaťom na pozadí izraelsko-palestínskeho konfliktu, ktoré ho opisuje z pohľadu Palestínčanov (príchod Židov do Palestíny po druhej svetovej vojne a z toho plynúce dôsledky). Šesťročný Randall predostiera iné (palestínske) videnie konfliktu svojej matke Sadie, ktorá mu odpovedá nekriticky v súlade so svojím židovským presvedčením:

„Je pravda, že Židé do Izraela vpadli?“ zeptám se téměř bezhlasně toho večera při večeři, a máma se skoro zakucká.

„Kdo ti tohle nakukal?“ diví se a já cítím, jak rudnu.

„Ále, někde jsem to slyšel, už ani nevím kde.“

„No tak odpověď zní ne. Židé do Izraele *nevpadli*, Židé se do Izraele *uchýlili*.“

„Do Palestiny,“ dodá táta.

„Palestina se to jmenovalo kdysi,“ upřesní máma. „Už měli dost toho, že je v celé Evropě po staletí jen pronásledují a zabíjejí, a tak se rozhodli, že potřebují nějakou vlastní zemi.“

„Jenomže, bohužel,“ přidal se táta, „ta zvolená země své obyvatele už měla.“ (Hustonová 2008, 114)

265 „[...] personnage et personne viennent tous deux de persona: mot bien ancien (les Romains l'ayant emprunté aux Etrusques) signifiant ‚masque‘.“

Román podnecuje čitateľstvo s určitou kultúrnou výbavou k reflexii nad motívmi vlastných postojov, ktorej potreba súvisí s neustálym zasahovaním dejinného diaľnia do ľudských životov. Huston poukazuje jednak na iné perspektívy udalostí (napríklad že z obete sa v istej chvíli môže stať agresor), jednak na spôsob utvárania predstáv o svete v detskom veku, keďže pracuje s detským rozprávačom, ktoré prebieha na základe nekritického prijímania názorov z najbližšieho okolia. Randallova nenávisť voči Arabom prístupná čitateľstvu zo Solovej perspektívy súvisí s matkinou autonehodou a jej ochrnutím, ktoré šesťročný Randall pripisuje prekliatiu zo strany palestínskej kamarátky („*To ona zavinila nehodu mé matky*, jsem o tom přesvědčený. Její vlastní rodinu povraždili v Šatíle, a tak se rozhodla pomstít se židům – a já byl její nejlepší židovský přítel“, 127). Urieknutie v Randallovom príbehu odkazuje na prítomnosť iracionálneho vysvetľovania skutočnosti pri interpretácii dejín.

O historickom vedomí by sme mohli povedať, že preň platí to, čo autorka konštatuje o čítaní: človek musí mať od prijatej identity odstup (Huston 2008, 179), pretože (historické) poznanie nie je nikdy objektívne ani úplné. A práve čítanie umožňuje nadobudnúť a kriticky hodnotiť poznatky o svete, ktoré sa nemusia vždy zhodovať s osvojenou perspektívou. Román N. Huston možno čítať nielen ako „hru“ spočívajúcu v rekonštrukcii fragmentov pôvodnej rodinnej traumy, ale aj ako reflexiu o vzťahu dejín a jedinca a o páľčivých otázkach rodinnej a kolektívnej pamäti, čo je aj jednou z výsad beletrie: pomáha preniknúť „[...] k *pravde* o ľuďoch, k pravde, ktorá je vždy nesúrodá a zakalená, utkaná z paradoxov, otázok a tajomstiev“²⁶⁶ (187).

266 „[...] *vérité* des humains, une vérité toujours mixte et impure, tissée de paradoxes, de questionnements et d'abîmes.“

Reflexia stvárnenia nedávnych dejín v dielach Patricka Modiana, Laurenta Bineta a Nancy Huston ukazuje osobitý prístup k vymedzenej problematike v súčasnej francúzskej literatúre. V žánrovo zmiešanom diele *Dora Bruderová* Modiano zachytáva podobne ako vo väčšine svojich textov pochmúrne obdobie nacistickej okupácie Francúzska. Prostredníctvom individuálnych ľudských osudov (Dory Bruderovej a ďalších postáv) skúma stopy minulosti, pričom sa do veľkej miery opiera o historický výskum (archív). Autor sa v tomto prípade prekrýva s rozprávačom, čo naznačujú viaceré faktografické údaje a osobné spomienky, rovnako ako intratextové odkazy uvedené v texte. Modianovo pátranie naráža na hmlisté zákutia kolektívneho poznania danej doby, odhaľuje zabúdanie a všeobecný nezáujem verejnosti o minulosť v povojnovom období, čo má vplyv aj na stratégiu písania. Autor v texte zaznamenáva nielen to, čo vypátral, ale aj to, čo nevypátral, čo pohltil čas a čo sa už pravdepodobne nikdy nedozvieme, ako napríklad odpoveď na otázku, prečo Dora utiekla v čase nacistického prenasledovania Židov. Napriek Modianovej zdržanlivosti k využívaniu fikčných prostriedkov pri prepisovaní dejín – text ako taký má referenčný status (naznačuje ho naratívny mód, historický námet a historizujúci prístup autora) – fikcia v podobe imaginácie tu má nezastupiteľné miesto. Dôkazom sú úvahy (napríklad o úteku), imaginárne situácie a stretnutia reálnych postáv, o ktorých čitateľstvo vie, že ich zobrazenie nezodpovedá skutočnosti, že sú výsledkom Modianovej fabulácie, čo napokon priznáva aj autor prostredníctvom formulácií ako „možná že“, „nejspíš“, „nevím, zda“ a i. Uvedené formulácie akcentujú prítomnosť píšuceho subjektu v texte a odhaľujú proces konštruovania naratívu o dejinách. Autorská intervencia v skutočnosti dotvára

rozprávania o Dore a je implicitným dôkazom ubúdania stôp minulosti.

Modianov historizujúci prístup k narativizácii dejinnej matérie evokuje v mnohých ohľadoch aj Binetovo literárne stvárnienie atentátu na Reinharda Heydricha počas druhej svetovej vojny. V *HHbH* nájdeme rovnako explicitnú projekciu autora do textu a pluralitu jeho funkcií (archeológ, detektív, historik atď.), rovnakú žánrovú nejednoznačnosť s dôrazom na referenčný status textu, hoci tá v prípade *HHbH* nadobúda vyhrotenú podobu, ako aj uplatnenie intertextuality a i. Binetov literárny projekt sa napriek tomu od Modianovho stvárnienia dejín zásadne líši. Ak máme veriť tomu, čo autor v úvode *HHbH* píše, počiatky jeho románu siahajú do detstva, do obdobia, keď sa vďaka svojmu otcovi dozvedel príbeh o československých výsadbároch a o ich atentáte, ktorý v ňom zanechal silný dojem. Binet si spomína aj na otcovo „ľahké vzrušenie“, keď mu príbeh v detstve rozprával (2010, 7). Už z tejto zmienky uvedenej v druhej kapitole románu je zrejmé, že jeho stvárnienie sprostredkovaných, pre francúzskeho spisovateľa inonárodných dejín, vyplýva z medzigeneračného transferu historického poznania, ktorý je založený na obojstrannom záujme rozprávača i poslucháča. Ale zatiaľ čo Binetovu fascináciu dejinnou udalosťou do istej miery stimuluje všeobecný záujem o historické naratívy a diskurz spomínania, u Modiana naopak silno rezonuje túžba po poznaní rodinnej a kolektívnej histórie i po poznaní seba samého, ktorá je dôsledkom absencie tohto transferu. Návrat do obdobia pohnutých rokov 20. storočia je pre Modiana intímnu záležitosťou. Gianfranca Giro sa domnieva, že je „[...] prostriedkom hľadania a konštituovania individuálnej identity a sprostredkovania získaných

poznatkov [...]“ (2009, 235).²⁶⁷ Problematický transfer je zrejmy aj v ďalších Modianových dielach, ktoré tematizujú nacistickú okupáciu, kým román *HHhH* predstavuje ojedinelý akt v rámci autorovej tvorby. Pre Bineta je impulzom reflexia o stratégiách písania o dejinách, v čom spočíva jeho prínos do aktuálnej debaty o historických a románových naratívoch. To, že autor našiel „svoju tému“ v skúmaní úlohy, miesta a možností fikcie vo vzťahu k stvárneniu dejín, dokazuje aj jeho nateraz posledný román *Civilizácie* (*Civilisations*, 2019) o alternatívnych dejinách.

Z hľadiska vzťahu k fikcii v zmysle žánrového určenia sa román Huston nachádza na opačnom póle ako diela Modiana či Bineta. Hoci východiskom prepisovania dejín je konkrétna historická udalosť (spomínaná germanizácia detí počas druhej svetovej vojny), čo si vyžadovalo výskum na strane autorky (potvrďuje ho paratext), román *Rodová znamení* zobrazuje jej fikcionalizovanú podobu. Autorka sa v tomto prípade zamerala na viacero aspektov traumy a jej transgeneračného transferu. Referenčný rozmer románu tentokrát nespočíva v statuse textu a rozprávača ako u predchádzajúcich dvoch autorov, ale v načrtnutí existencie posttraumatických zranení v rodinnej histórii v kontexte udalostí druhej svetovej vojny. Vo svojej podstate ide o ťažko uchopiteľný jav, ktorý skúma v prvom rade psychológia či sociológia, a preto je fikcia v prípade Huston, ktorá nemá osobnú skúsenosť s opisovanými udalosťami, prirodzeným nástrojom jeho zobrazovania. Jej rozhodnutie ukázať dejiny z pohľadu štyroch šesťročných detí je čiastočne dané osobnou skúsenosťou (absencia autorkinej matky v detstve). Okrem autorskej ambície poukázať na ťažkosti späté s nevyslovenou traumou v rámci

267 „[...] un moyen de se chercher et de se constituer une identité individuelle que de transmettre les connaissances acquises [...]“

rodiny nachádza polyfónia aj širšie uplatnenie v súvislosti s problematizáciou dejín, s reflexiou o formovaní historického vedomia či o súvislostiach medzi individuálnym a kolektívnym.

Vráťme sa však k otázke vzťahu fikcie a historického faktu formulovanej v úvode publikácie. Ako vyplýva z interpretácie vybraných diel z francúzskej prózy, reflektovanie prežitých dejín (*Písať alebo žiť, W aneb Vzpomínka z dětství, Mor*) je založené v prvom rade na osobných, prípadne rodinných a kolektívnych spomienkach a vychádza z vedomého i nevedomého rozpomätávania. Súčasné diela (*Dora Bruderová, HHbH, Rodové znamení*) naopak vychádzajú výlučne z prevzatých spomienok, v ktorých významnú úlohu zohráva rodinná a kolektívna pamäť, respektíve jej absencia. Kým pre očitého svedka koncentračného tábora Sempruna je nadbytok spomienok (hypermnézia), vyplývajúci z traumatickej skúsenosti, prekážkou v písaní a v sprostredkovaní svedectva, časť potomkov obetí deportácií, respektíve súčasných spisovateľov a spisovateľiek vníma bytostný nedostatok spomienok (amnéziu) ako dôsledok straty rodinných príslušníkov v koncentračnom tábore (Perec) alebo mlčania v minulosti (Modiano). V niektorých prípadoch je to neúplnosť historického poznania (Modiano) alebo záujem o určité aspekty dejín (Camus, Binet, Huston). Problematická povaha dejinnej skúsenosti a jej transgeneračného transferu môže byť predmetom tematického stvárnenia (Huston) alebo príčinou pretrvávania afektívnych stôp u píšuceho subjektu. To sa môže premietnuť aj do autorského prístupu k dejinám (písanie ako terapia, písanie ako pátranie) a do fragmentárnosti naratívu (Semprun, Modiano, Perec). Odhliadnuc od odlišných východísk (prežité dejiny vs. sprostredkované dejiny) možno u niektorých autorov konštatovať

neustále balansovanie medzi fakticitou a fikcionalizáciou minulosti, o čom svedčí aj hybridný charakter ich textov – prítomnosť autobiografických prvkov je znakom autenticity skúsenosti (Semprun, Perec) alebo osobného vkladu autora (Modiano, Binet), zatiaľ čo fiktívne prvky slúžia na prijateľné pomenovanie inak nepomenovateľnej skúsenosti (Semprun, Perec) alebo na nevyhnutné vyplnenie medzier v historickom poznaní (Modiano, Binet). V iných prípadoch sú texty jednoznačne žánrovo vymedzené ako romány (Camus, Huston).

Jednotlivé diela sú špecifické a fikciu reflektujú v rôznej miere a podobe. Semprun ako očitý svedok táborov pretavil svoju autentickú skúsenosť najskôr do románovej podoby (jeho prvé diela neboli svedectvami v pravom zmysle slova, ale románmi) a svoje spomienky zaznamenal vo forme autobiografie až oveľa neskôr, predovšetkým v knihe *Písať alebo žiť*. Semprun v nej odmietol lineárnu a chronologickú enumeráciu faktov a naopak zdôraznil využívanie fikcie, ktorú považoval za nevyhnutný nástroj sprostredkovania holokaustu. Fikciou má na mysli umelecké stvárnenie spočívajúce vo využívaní takých narátiivnych prostriedkov, ktoré u čítajúcich osôb stimulujú predstavivosť, ako napríklad analepsa, prolepsa, elipsa, enumerácia, intertextualita, prípadne irónia. Dokonca ani fiktívne meno postavy (napríklad postava Hansa prítomná vo viacerých románoch) nie je pre Sempruna na rozdiel od Bineta prekážkou pre autentické stvárnenie skúsenosti. Celé Semprunovo dielo predstavuje dokument-fikciu a vyplýva z jeho snahy skĺbiť dokumentárnu hodnotu svedeckej výpovede s estetickou ambíciou, ktorá je pre pochopenie nepochopiteľného podľa autora kľúčová.

Dôraz na potrebu fikcionalizácie skúsenosti (holokaustu a nacistickej okupácie) možno nájsť aj v Perecovom

a Camusovom diele. Perecova voľba prepojiť dve roviny rozprávania – autobiografickú a fikčnú – je výsledkom hľadania prijateľnej výpovede o skúsenosti, ktorá je vzhľadom na absenciu osobných spomienok, respektíve na ich nedostatočnú výpovednú hodnotu, do istej miery nevyhnutná. Perecov prístup k prepisovaniu dejín ukazuje, že fabulácia má schopnosť osvetliť to, čo skutočnosť, respektíve jej útržkovité poznanie len naznačuje, a tým priniesť zrozumiteľné a plnohodnotné poznanie minulosti i seba samého. Svedčí o tom aj Camusov románový príbeh *Mor*, ktorý je celý vymyslený, rovnako ako aj postavy, a predsa, ak ho čítame so zreteľom na dejinný aspekt, dokážeme vnímať historickú skutočnosť cez subjektívne prežívanie postáv, ktoré nie je o nič menej pravdivé ako akékoľvek iné „autentické“ svedectvo. Indícií, ako text čítať (teda ako odkaz na skutočnosť, okrem iného), nájdeme aj v texte, či už ide o spomínané motto Defoea alebo o uvedenie príbehu prostredníctvom rozprávača v úvode knihy a jeho dôraz na autenticitu príbehu.

Napriek tomu, že Perec naznačil možnosti efektívneho využitia fikcie pri prepisovaní dejín v prípade absencie osobných spomienok, mnohí súčasní prozaici a prozaičky sa pridržiavajú faktov a niektorí z nich dokonca explicitne odmietajú fikcionalizáciu, predovšetkým Binet. Tento prístup charakterizuje aj Modianovu *Doru Bruderovú*, i keď nie natoľko radikálne, pretože autor napísal aj romány s tematikou okupácie. Z uvedených diel je však zrejmé, že v súčasnej literárnej tvorbe s historickým námetom vo všeobecnosti dominuje hľadanie iných prostriedkov vyjadrenia ako ponúka napríklad tradičný historický román. Bežnou súčasťou spisovateľskej praxe je dnes pátranie v archívoch a využívanie materiálnych stôp minulosti, akými sú fotografie, úradné dokumenty, autentické svedectvá, dobové noviny a i. Podľa Alexandra Prstojevica

súčasní autori, respektíve autorky premietajú do stvárnenia dejinných udalostí znepokojivé otázky prítomnosti, pričom jasne deklarujú svoj zámer sprostredkovať autenticitu faktov na úkor románovej fikcie (2012, 219). Dôvody, prečo fakticita v súčasnosti prevláda nad fikcionalitou, sú v mnohých prípadoch spoločensko-kultúrneho charakteru a úzko súvisia s dobovým kontextom, o ktorom sme sa zmienili už prv. V próze reflektujúcej sprostredkované dejiny teda dominujú odlišné tendencie ako v próze vychádzajúcej z osobného zážitku. Diela ako *Mor* alebo *Rodové znamení* sú však dôkazom toho, že bez ohľadu na kontext literatúra môže byť fikciou (na úrovni príbehu, rozprávača aj postáv), a pritom priniesť hodnoverné svedectvo o historickej skutočnosti. V prípade beletrie je dôležitejšia reflexia skúsenosti a jej dôsledkov z dlhodobého časového hľadiska ako dôraz na jej pravdivosť.

Typom literatúry, ktorá historický fakt nielen premieta do fikčného zobrazenia, ale ho aj problematizuje, je tvorba súčasnej francúzskej autorky Sylvie Germain, ktorá si zaslúži osobitnú pozornosť. Jej prístup k stvárneniu dejín je v niečom analogický s prístupom vyššie uvedených autorov a autorky. U Germain nájdeme napríklad bohatú intertextovosť podobne ako u Sempruna, problematiku pamäti a transgeneračného prenosu ako u Modiana a Huston či fikcionalizáciu dejinnej skutočnosti ako u Pereca alebo Huston. Jej tvorba je však komplexná a pomerne komplikovaná. Skrytý alebo explicitný intertext sa tu podieľa na významovej výstavbe textu, no niekedy nadobúda aj nové významy. Autorkin intertextový záber je pritom široký (maliarstvo, filozofia, náboženstvo, literatúra). Aj s konceptom pamäti Germain narába inak; problematika vojnovej skúsenosti a jej dôsledkov v subjektívnom prežívaní jedincov nadobúda priam mýtické obrysy a je silne poetizovaná. Vďaka fikcionalizácii sú

dejiny zobrazené z viacerých perspektív, čo v súvislosti s otázkou ich stvárnenia umožňuje pertraktovať problematické otázky skúsenosti napríklad psychickej povahy, a zároveň vytvára priestor pre reflexiu o úlohe fikcie pri ich zobrazení. Diela majú spirituálny rozmer, ktorý v takejto podobe nenájdeme u predchádzajúcich autorov a autorky. Spiritualita naznačuje snahu hľadať odpovede na dejinnú skúsenosť, zatiaľ čo jej absencia môže vyjadrovať neschopnosť či nemožnosť nájsť zmierenie (so sebou samým, so svetom a podobne). Jednotlivé diela Sylvie Germain, či už romány alebo eseje, na seba pritom nadväzujú a vzájomne sa dopĺňajú. Ako celok tak reflektujú hľadanie pravdy o dejinách a naskoľujú možnosti výpovede o minulosti i o ľudskej povahe.

3 Románové stvárnenie dejín v tvorbe Sylvie Germain

Zlo je neprestajne v pohybe, odrazí sa
tu i tam, beží bez ustania a s dávkou
predstavivosti, má schopnosť premeny,
nepretržite mení podobu, lešť, metódu,
fanatických prívržencov i obete. Pod
líčidlami a okázalým zovňajškom je
však stále rovnaké, šialene a zúfalo
repetitívne.²⁶⁸

SYLVIE GERMAIN

Citlivosťou k utrpeniu obetí a záujmom o ľudské osudy sa francúzska spisovateľka Sylvie Germain (1954) radí medzi tých spisovateľov a spisovateľky, ktorí bojujú proti pocitu prázdnoty a beznádeje súčasného sveta. Autorka vo všeobecnosti zobrazuje postavy v neľahkých životných situáciách poznačených násilím, neláskou a márnosťou samolúbych bojov mocných sveta – napríklad v románe *Dieťa Medúza* (slov. 1998; *L'Enfant Méduse*, 1991) zachytáva sexuálne zneužívanie maloletého dievčaťa, v „pražskej trilógii“ *Plačka pražských ulíc* (*La Pleurante de rues de Prague*, 1991), *Nesmiernosť* (*Immensités*, 1993) a *Odlesky soli* (*Éclats de sel*, 1996) približuje osudy českých disidentov, kým v románoch *Nepovšimnutý* (*L'Inaperçu*, 2008) alebo *Mimo* (*Hors champ*, 2009), podobne ako aj v ďalších dielach, sa zaoberá otázkou odcudzenia, hľadania vlastnej identity a vyrovnávania sa s minulosťou. V duchu filozofického nazerania na ľudské bytie – autorka študovala filozofiu a bola žiačkou Emmanuela Levinasa – zachytáva prežívanie postáv, ich vnútorné konflikty aj túžbu po zmierení.

268 „Le mal n'en finit pas de courir, de rebondir, il cavalcade, jamais à bout de souffle ni d'imagination, il a le génie d'avatar, sans cesse il change de forme, de ruse et de méthode, de séides et de proies. Mais derrière ses fards et ses somptueux atours, il est toujours le même, furieusement et lamentablement répétitif“ (Germain 2012, 27).

Jej subtilné úvahy, ktoré hlbšie rozvíja v bohatej esejs-
tickej tvorbe, ako napríklad v dielach *Ozveny ticha* (*Les Échos du silence*, 1996), *Štyri akty prítomnosti* (*Quatre actes de présence*, 2011) alebo *Kočovné stretnutia* (*Rendez-vous nomades*, 2012) rezonujú na pozadí pohnutých časov 20. storočia, no súčasne prekračujú ich rámec – v románoch S. Germain nájdeme prvky legiend, povestí a bájí, ako i príbehy mytologických a biblických postáv, akou je napríklad aj postava Jakuba z knihy *Genezis* a jeho zápas s anjelom, ktorý sa pre ňu stal stimulom písania a súčasne akousi matricou zápletky väčšiny jej románov.²⁶⁹ Autorka sa intuitívne nechá viesť nevedomím, s pôvabom a ľahkosťou jazyka zachytáva ozveny minulosti i problémy súčasnosti a hľadá skryté súvislosti.

Daný prístup k písaniu je zrejmý aj z autorkinho stvárnenia dejín. Na prvý pohľad sa zdá, akoby sa Sylvie Germain primárne nezameriavala na prepisovanie dejín, ale na filozofickú a duchovnú reflexiu ľudského údely a na otázky zla a utrpenia vo svete s tým spojené. Tento rozmer má v jej tvorbe nezastupiteľné miesto a význam

269 Autorka odkazuje na biblický príbeh nasledovne: „[...] dlho vo mne nezvučne znel jeho ‚ston‘, vzdych, šepot. Ide o jednu z kľúčových scén knihy *Genezis*, o Jakubov zápas v tme pri brode Jabok, ľudskej a súčasne nadprirodzenej sily, dôvernej a súčasne cudzej – o scénu symbolizujúcu zápas, ktorý musí zvíťaziť každá ľudská bytosť, aby našla cestu k sebe, a súčasne, zajedno s tým, aj k tomu, čo ju presahuje.“ ([...] depuis longtemps ressassait sourdement en moi sa ‚plainte‘, son soupir, son chuchotement. Il s’agit de l’une des scènes essentielles du livre de la Genèse, celle de la lutte de Jacob au gué du Yabboq, dans l’obscurité, avec une force à la fois humaine et surnaturelle, éperdument intime et étrangère – scène emblématique de la lutte qu’il incombe à tout être humain de livrer pour accéder à soi-même et, d’un même élan, d’une seule étreinte, à plus et autre que soi“) (Armel 2008, 90).

a zároveň vysvetľuje komplikovanosť štruktúry väčšiny jej diel. O autorkiných románoch by sme mohli povedať, že sú historické v tom zmysle, že fiktívne príbehy postáv sa odohrávajú na pozadí spoločensko-historických súvislostí. A predsa dejiny, i keď sú akoby väčšinu času v úzadí románovej zápletky, zásadným spôsobom zasahujú do individuálnych osudov postáv, ktoré sú úzko späté s dobou. Individuálne je tu vždy v korelácii so spoločenským. Cez primárne zobrazenie vnútorného prežívania postáv sa sekundárne odкрývajú kolektívne a historické súvislosti či inak povedané, ukazuje sa zložité fungovanie pamäti a problematický vzťah dejín a jednotlivca, v ktorom dominujú otázky traumy, zabúdania, transgeneračného prenosu a identity.

O výbere námetu a jeho stvárnení veľa napovedá aj autorkina úvaha v autobiografickej knihe *Plačka pražských ulíc*, inšpirovanej jej pobytom v Prahe v rokoch 1986 – 1993, v ktorej prostredníctvom záhadnej bytosti – plačky zosobňujúcej pamäť mesta, uvažuje o vzťahu človeka k času a k svetu: „[m]ožno je náš svet plný hlasov, dychov, nejasného šepotu a zvuku krokov – nepočuteľného šepkania, ktoré k nám prúdi bez toho, že by sme to tušili alebo cítili“²⁷⁰ (41). O akých miestach a dialkách autorka hovorí, keď evokuje neurčitý šepot rezonujúci pod povrchom vecí?

Stačí prievan v prázdnej miestnosti na poschodí rozpadnutého domu, aby tieto mŕtve hlasy nahromadené ako kopa opadaného lístia začali hovoriť šeptom a aby sa okamih rozochvel a roztrieštil v plejáde minulých okamihov vynárajúcich sa na krajnom pomedzí prítomnosti.

270 „Peut-être notre monde est-il rempli de voix, de souffles, de chuchotements d'encre, de bruits de pas, – murmures inaudibles qui nous frôlent sans que nous le sachions, sans que nous le sentions.“

Hlasy zmĺknuté už pol storočia, slová stratené a spálené na rôznych miestach vojnovnej Európy, začali ševeliť na mieste, ktoré pre ne nebolo pôvodne určené.²⁷¹ (42)

Cez enigmatický obraz Germain vzápätí približuje tragický osud poľského spisovateľa židovského pôvodu Bruna Schulza, ktorý zomrel v roku 1942 rukou nacistu, keď sa vracal do židovského geta v Dobrobyči s pecňom chleba.

Hlasy minulého storočia i dávnejšej minulosti síce vybledli a utíchli, no nevytratili sa úplne. Germain sa pohybuje v priestore (ne)tušenej dejinnej skutočnosti a riadi sa intuíciou stôp minulosti podobne ako chvíľami aj Modiano pri pátraní po Dore Bruderovej.

Nebadateľné chvenie minulosti, ktoré autorka zaznamenala v *Plačke pražských ulíc* pri potulkách Prahou pred tromi desaťročiami, rezonuje s jej vnútorným nastavením. Vnímanie krehkej, no nespochybniteľnej spojitosti s minulosťou a pretrvávajúce stôp v prítomnosti na pomedzí bytia/nebytia determinuje v tomto zmysle aj jej literárne stvárnenú minulosť. Vedome i nevedome sa pritom autorka opiera o kolektívnu pamäť. Písanie je do veľkej miery výsledkom podnetov z nevedomia, v ktorom sú nahromadené spomienky na lektúry, osobné i sprostredkované zážitky, no je aj odrazom hlbavého ducha píšuceho subjektu, ako to dokazuje napríklad intertextovosť uplatnená v jej tvorbe prostredníctvom početných odkazov, paralel, parabol a podobne.

271 „Il suffit d'un tourbillon de vent dans une pièce vide à l'étage d'une maison en ruine, pour que soudain ces voix défuntes rassemblées comme un amas de feuilles mortes se missent à susurrer, et pour que l'instant se dilatât et éclatât, laissant advenir au bord extrême du présent une constellation d'instantanés passés. Des voix tuées depuis un demi-siècle, des mots perdus, brûlés dans divers lieux de l'Europe en guerre, se mirent à bruir en cet endroit qui pourtant ne leur avait pas été destiné.“

Potreba reflektovať dejiny, najmä cez časté obrazy holokaustu a vojnových konfliktov, nie je samoučelná, autorka sa im nesnaží dať zmysel. Začlenením dejinných udalostí do fikčného sveta skutočnosť nadobúda nové významy. V prípade Germain je to hľadanie zmyslu ľudskej existencie, ktorému v jej dielach ustupujú úvahy o dejinnosti v užšom slova zmysle. Z autorkinho pohľadu totiž historické poznanie neprináša uspokojenie ani nezmierňuje traumy spôsobené vonkajšími okolnosťami, i keď jeho význam je pre identitu postavy nesporný. Duchovný rozmer diela v podobe odvekého hľadania pôvodu človeka slúži v autorkinej poetike na to, aby priniesol prijateľné východisko z dejinnosti, ktoré síce ide nad rámec logického uvažovania, ale je kompatibilné s autorkinou víziou sveta.

Celé dielo Germain navyše do veľkej miery problematizuje aj otázku rozporuplného statusu faktov a historickej pravdy, čím je autorkin vhľad relevantný aj v súvislosti s prebiehajúcou polemikou o povahe fikcie a histórie.

Perspektíva jej písania je vždy tam, kde sa súkolie dejín nemilosrdne dotýka ľudských osudov. Ako hovorí autorka, „[...] čokoľvek si myslia páni a mocní tohto sveta, to nie oni tvoria dejiny, ale všetci tí maličkí, všetci tí bezmenní jedinci na okraji, ktorí dejiny znášali, trpeli a ktorí zahynuli, ako hynú utopenci, vytrhnutí zo svojej existencie na zemi, z pôvabu zeme, a z priestoru neba, svetla, vetra“²⁷² (71). Jej perspektíva sa sústreďí na skúsenosť „maličkých“, na ich nezacelené rany a naštrbenú

272 „Car, quoi qu'en pensent les maîtres et les puissants du monde, ce sont moins eux qui font l'Histoire que tous les petits, tous ces Très-Bas anonymes qui ont enduré, pâti l'Histoire, et en sont morts comme meurent les noyés, tout à la fois arrachés à leur séjour sur la terre, à la beauté de la terre, et à l'espace du ciel, de la lumière, du vent.“

pamäť stigmatizovanú výkrikom zdesenia a temnotou traumatických zážitkov.

Interpretácia vybraných textov Germain je zameraná na vystihnutie podstaty konfigurácie dejín v autor-
kinej tvorbe a špecifik jej autorskej poetiky s perspektí-
vou tematizácie minulosti. Uvažovanie o problematike
sa vzhľadom na odlišné zobrazenie dejín v jednotlivých
románoch sústreďuje na dve dominantné perspektívy –
jednou je spôsob zobrazenia dejín prevažne v kontexte
osobného zážitku a jeho dôsledkov na prežívanie svedka
a jeho blízkych, druhou je hľadisko dejín ako stopy prítom-
nej v(o) (ne)vedomí povojnových generácií. Spomínané
perspektívy sa v románoch nevyučujú, nájdeme ich obe
v jednom aj druhom prípade.

Východiskom uvažovania o stvárnení dejín u S. Ger-
main je románový diptych *Kniha nocí* (čes. 1997; *Le Livre
des Nuits*, 1984) a *Jantarová noc* (čes. 2005; *Nuit-d'Ambre*,
1986),²⁷³ ktorým autorka vstúpila na francúzske literár-
nu scénu. Román *Kniha nocí*, ktorý mal mať pôvodne len
zopár strán, mapuje rodokmeň hlavnej postavy románu
Jantarová noc a vyšiel v čase, keď autorka žila v Prahe.
Môžeme v ňom nájsť nosné tézy autorkinho uvažovania
zastúpené aj v jej neskorších dielach. Romány zachytávajú
spoločenstvo ľudí v bližšie neurčenom časovom období,
francúzsko-pruskú vojnu, obdobie prvej a druhej svetovej
vojny, alžírsku vojnu, ako aj májové udalosti z 1968, na po-
zadí ktorých plynie život rodiny Pénielovcov. Jednotlivé
postavy obývajúce Černoze, pohraničnú oblasť rieky
Meuse, ktorá je zakaždým zasiahnutá krutosťou vojnových
konfliktov, zosobňujú rozmanité podoby ľudského utr-
penia. Ústrednou postavou *Knihy nocí* je Victor-Flandrin

273 V prípade uvedených románov citujeme z českých prekladov
a v publikácii pracujeme s českými názvami diel.

prezývaný „Zlatá noc-Vlčí tlama“, zatiaľ čo *Jantarová noc* približuje osudy jeho vnuka, Charlesa-Victora prezývaného „Jantarová noc“.²⁷⁴ Noc prítomná nielen v názvoch obidvoch románov, ale aj v názvoch jednotlivých kapitol má negatívne konotácie a symbolizuje ponurosť sveta a pesimistický údel človeka. Striedanie nocí („Noc vody“, „Noc zeme“, „Noc krvi“ atď.) a hromadenie nevýslovných hrôz nastoľuje otázku problematického vzťahu postáv k dejinám – odhaľuje devastačný dosah veľkých dejín na vnútorné rozpoloženie postáv a ich potomkov, a súčasne s tým evokuje problematiku Boha, jeho (ne)prítomnosti, mlčania a nezájmu o dianie vo svete. Napriek viacerým prvkom imaginárna, snovosti a rozprávkovosti, ktoré sa do románu premietajú na úrovni obrazov, motívov, odkazov a podobne, je diptych jednoznačne historicky kontextualizovaný, čo umožňuje vnímať autorkino dielo ako modalitu dejinného stvárnenia.

Dalšie tri romány *Pieseň neláskavých* (slov. 2005; *Chanson des mal-aimants*, 2002), *Magnus* (*Magnus*, 2005) a *Najdôležitejšie scény zo života* (*Petites scènes capitales*, 2013) tematizujú otázky problematickej identity, traumatizovanej pamäti jednotlivcov spätých s dejinami či hľadania stratenej integrity. O svojej osamelosti a nejasnom pôvode v románe *Pieseň neláskavých* vypovedá hlavná postava, sirota a albínka Chvála-Mária (fr. Laudes-Marie), ktorá predstavuje z hľadiska „veľkých dejín“ bezvýznamnú postavu hľadajúcu svoje korene v kontexte dejinných udalostí. V románe *Magnus* je kľúčovou problematika individuálnej pamäti

274 Jazyk S. Germain je veľmi poetický, čo reflektuje aj výber mien románových postáv. Ten nie je náhodný, ale odkazuje na skrytú symboliku, ktorá si vyžaduje hlbšie poznanie diela a neraz aj mimotextovej skutočnosti. Mená sú inšpirované zväčša Bibliou alebo osobným príbehom postavy.

v dôsledku traumatického zážitku z detstva a manipulácie spomienok, respektíve ich prekrútenia. Ústredným námetom románu *Najdôležitejšie scény zo života* je záhada pôvodu prehlbujúca nepokoj a neistotu postáv. V spomínaných románoch sa odohrávajú nepatrné životné situácie, životy obyčajných postáv v zrkadle neobyčajných dejinných udalostí.

Obraz dejín v románoch

Kniha nocí a Jantarová noc

Vojna ako osobný zážitok

*Dejiny ako pripomienka spoločenskej
ukotvenosti človeka*

Zásah dejín do individuálnych príbehov postáv takmer vždy sprevádza osudové vytrhnutie jedinca z rodinného prostredia. V románe *Kniha nocí*²⁷⁵ je spúšťačom rodinnej tragédie vypuknutie vojny (viacero indícií naznačuje, že ide o francúzsko-pruskú vojnu), ktorá zasiahne do uzavretého sveta obývaného ľuďmi žijúcimi „[...] v rytmu takřka nehybných prúplavů [...]“ (Germainová 1997, 17), ako sa dozvedáme v úvode prvej kapitoly – „Noc vody“. Život týchto málovravných ľudí, rodiny Pénielovcov, plynie nepohnute ako kolísajúca voda kanálov, a tvorí ho len „[p]ár slov přitesaných podle míry vody, lodí, uhlí, větru a jejich životu“ (18). Je to mikrosvet ľudí, ktorí nevedia nič o vonkajšom svete, „[z]ato lépe než kdo jiný rozuměli jasné nebo podmračené obloze, náladám větru a deště, vůni země a rytmu hvězd“ (18). Absencia časovopriestorových

275 Sylvie Germain v rozhovore s Mariskou Koopman-Thurlings hovorí o svojom debute nasledovne: „V prvej knihe som chcela ukázať, ako môže vojna zničiť životy ľudí. Násilie prichádza zvonku. Násilné činy, ktoré ľudia páchajú, vychádzajú z vojnového násillia, sú to činy hnevu.“ („Dans le premier livre j'ai voulu montrer comment la vie de certaines personnes peut être détruite par la guerre. La violence vient de l'extérieur. Les actes violents qu'ils commettent naissent de la violence de la guerre, ce sont des actes de colère“) (Koopman-Thurlings 2007, 32).

údajov a dôraz na nadprirodzené a fantastické prvky²⁷⁶ naznačuje, že ide o archetypálne spoločenstvo, ktoré je zdanlivo vzdialené súkoliu dejín a ruchu veľkomiest. Opi-sy pokojnej krajiny v úvode románu evokujú harmonic-ké spolunažívanie človeka s prírodou. Vypuknutie vojny preto predstavuje okamih radikálneho vyhnanstva, v kto-rom je človek nútený zaujať miesto v spoločnosti. Jediniec nadobúda historické vedomie drastickým spôsobom, ako to ilustruje príbeh Theodora-Faustina, otca hlavnej po-stavy románu Victora-Flandrina, ktorý má po vypuknutí francúzsko-pruskej vojny „[o]pustit svou klidnou loď a za-sednout k tabuli prostřené vládcí“ (33). Hoci sa postava snaží vyhnúť povolávaciemu rozkazu, neuniká „[...] kol[u] osudu“, ktoré „se zkrátka roztočilo a ukazovalo páte přes deváté na povolance i opomenuté, zamilované i nezamilo-vané, šťastné i nešťastné“ (33). Rozmary anonymnej auto-rity znemožňujú Theodorovi-Faustinovi prežívať osobné a rodinné šťastie a majú za následok definitívny rozvrat rodiny.

Prvá svetová vojna je reflektovaná cez osobnú skú-senosť vnukov Theodora-Faustina, dvojčiat Augustina a Mathurina v tretej kapitole *Knihy nocí* („Noc růží“).²⁷⁷ O vypuknutí vojny sa rodina Pénielovcov, ktorá medzi-časom zanechala život na vode, dozvedá v odľahlom kúte Černoze, ²⁷⁸ v ktorom pretrváva uchovávanie zvykov

276 Rozprávkovosť situácií a postáv nájdeme predovšetkým v prvých troch románoch: okrem románov *Knihy nocí* a *Jantarová noc* ide aj o román *Dni bnevu* (*Jours de colère*, 1989), ktorý tematicky nadvä-zuje na debutový diptych.

277 Autorka približuje v rozhovore s Alainom Gouletom rodinné spo-mienky na starého otca z otcovej strany a jeho osobnú skúsenosť s prvou svetovou vojnou, ktorá uňho zanechala stopy na tele i na duši (Goulet 2006, 42).

278 Černozem je v texte opísaná takto: „Byl to jeden ze zapadlých koutů země, jakoby ztracený až na samém konci světa, pravá

a tradícií: „Dějiny stály v plamenech a vytrhly zas jednou Černoze z jejího zapomenutého kouta, aby ji posunuly na nejřednější místo“ (122). Nadchádzajúcu vojnu ohlasuje zvonenie na poplach, ktoré symbolizuje vpád dejín a narušenie každodenného života spoločenstva:

Lidé vycházeli ze dveří, venkované na polích narovnávali záda a vstávali. Každý přerušil práci, chůzi, řeč a všichni zděšeně otáčeli hlavy ke kostelní zvonici. Nejdřív začali smekat starci, plakat stařeny. Někteří muži hrdě vztyčovali hlavy, vykřikovali a hrozili pěstmi. Jiní stáli jako vrostlí do země, s hlavou sklopenou k zemi. Válka mocně zatroubila k pomstě a záchraně cti a každý odpovídal, jak mu srdce velelo. Ale brzo se všechna ta různé naladěná srdce měla za rachotu bubny a hlaholu polnic sjednotit, – tak, že skoro všechna umlknou. (120 – 121)

Kostolná zvonica potvrdzuje ukotvenosť postáv vo vidieckom prostredí vzdialenom od moderných miest, v kulisách ktorých rozhodujú mocní sveta, ale súčasne sa stáva zvestovateľom záhuby ľudských životov. Gestá hnevu či vzbury vidiečanov (plač, krik, mlčanie) odkazujú na kolektívnu pamäť ochromenú predchádzajúcou dejinnou skúsenosťou a dávajú tušiť hrôzu zosobnenú v predstave vojny.

Očakávaný stret s dejinnou skúsenosťou (alžírka vojna) opísaný v druhej kapitole románu *Jantarová noc* („Noc větru“) je omráčujúci aj pre postavu Chcípáčka (fr. Crève-Cœur), adoptívneho syna Rose-Héloïse Pénielovej, ktorý musí narukovať do vojny: „Nechápal, proč vybral právě jeho, proč musel ten anonymní panovačný hlas

pohraniční oblast, lhostejná všem a všemi zapomenutá – vyjma dob, kdy se vládcům zachce hrát si na válku a vyhlásí ji za posvátný vklad“ (Germainová 1997, 68).

padnout zrovna na něj, aniž se ho kdo ptal. Nechápal nic“ (Germainová 2005a, 112). Ohlásenie vojny je vo všetkých prípadoch predzvesťou utrpenia, ktoré potvrdzuje osobná skúsenosť postáv. Germain zobrazuje surový charakter vojny v prvom rade prostredníctvom destabilizácie mena postavy, ktorá naznačuje, že vojnovou skúsenosťou človek stráca sám seba.

Strata mena

Theodor-Faustin sa po mobilizácii nedokáže identifikovať so svojím menom – „jeho vlastní jméno mu při apelu znělo tak falešně, že je nepoznával“ (Germainová 1997, 34) –, ktoré sa pre neho stáva symbolom smrti: „Když teď na Theodora-Faustina někdo zavolał, už mu jeho jméno neznělo cize, ale hrozivě, protože měl vždycky pocit, jako by tím na něj upozorňovali smrt“ (36).

Chcípáček je pri odchode na vojnu nútený prijať svoje občianske meno Jeuses Adrien a vzdať sa svojej prezývky. „[T]oto jméno“ získané pri narodení, ktorým mal čeliť nepriateľovi, mu však bolo „cizí, šlo mu z hrdla stejně těžce, jak těžká byla vojenská bagančata, jež ho dřela do prstu“ (Germainová 2005a, 114).

Ak v kontexte vojny dochádza v prípade Theodora-Faustina a Chcípáčka k odcudzeniu mena, u bratov Augustina a Mathurina Pénielovcov nastáva jeho definitívne rozplynutie. V okamihu výbuchu míny, ktorý prežije jeden z bratov, zatiaľ čo ten druhý zomrie a zostane z neho iba ruka, sa ich mená stávajú nevysloviteľné: „Viděl jen, že je to paže jeho bratra, a v tú chvíli zapomněl, kterým z nich dvou je on sám, on, který zůstal naživu a nesmyslně opuštěný“ (Germainová 1997, 142). Preživší brat sa v dôsledku traumatickej skúsenosti nedokáže pomenovať.

Svoju identitu zamieňa s identitou mŕtveho brata, a keďže aj príbuzní majú problém s jeho identifikáciou, pomenujú ho menom Tidva (fr. Deux-Frères).

Denominácia v románoch Sylvie Germain predstavuje pri interpretácii diela dôležitý významotvorný aspekt, pretože mená postáv sú v zásade symbolické. Ani výber priezviska rodiny (Pénier) nie je náhodný a úzko súvisí s hlavnou dejovou líniou diptychu. Odkazuje na pomenovanie *Penouel* spomenuté v súvislosti s biblickým obrazom spomínaného zápasu Jakuba s anjelom, ktorého časť je uvedená ako motto *Knihy noci*. Jeho biblický kontext – Penouel znamená v preklade „Božia tvár“ – naznačuje prepojenosť rodinnej histórie a jednotlivých individuálnych osudov s rovinou mystického chápania textu indikovanou prostredníctvom komplexnej siete biblických odkazov.

Podoby vojnových hrôz

Modifikácia vzťahu postavy – svedka tragických vojnových udalostí – k svojmu menu je len vonkajším znakom jej vnútornej transformácie, ktorá osudovo zasiahne aj ostatných rodinných príslušníkov. U Theodora-Faustina dochádza k zásadnému zlomu na bojisku pri pohľade na umierajúcich vojakov. „Opilý pachem rozryté, lidskou a koňskou krví nasáklé země“ (37) a vedomý si svojho prežitia uprostred všeobecnej agónie vojska ho ovládne absurdný smiech, ktorý upúta nepriateľa. Ďalšie pôsobenie Theodora-Faustina vo vojne znemožní osudné rozštiepenie lebky: „Tím skončila pro vojáka Péniela válka. Trvala necelý měsíc“ (38), uzatvára rozprávač, no vojnové dobrodružstvo sa pre Theodora-Faustina nekončí. Desivá skúsenosť s vojnou sa odrazí nielen v jeho zohavenej tvári

preťatej obrovskou jazvou, ktorá ju rozdelila na dve časti, ale aj v rozpoltenej osobnosti. Z Theodora-Faustina sa stáva Theodor Faustin, pretože „[...] teď nosil v jednom těle bytosti dvě“ (43).

Premena Augustina a Mathurina sa pred smrťou jedného z nich odohráva postupne, prostredníctvom tragických osudov priateľov na bojisku, ktorí prídu o život v duchu absurdného smiechu Theodora-Faustina: napríklad postava Françoisu Houssaya, ktorý „[p]o těžkém zranění dostal sněť, a tak mu uřízli nohu nejdřív po kotník, pak ke koleni a nakonec až k slabinám. Dál už se řezat nedalo, takže sněť bez zábran zachvátila celé tělo“ (134), alebo Angea Luggieriho, ktorý sa „[...] nechal zabít pro jeden sluneční paprsek“ (136) – granát vybuchol v okamihu, keď vystřčil hlavu, aby sa trochu nadýchal jarného vzduchu. Ich čierny kamarát pri pohľade na telá svojich súkmeňovcov roztrhaných na kusy strhne zo seba šaty a tancuje nahý okolo ľudských pozostatkov. Hromadenie obrazov šialenstva a nezmyselného utrpenia v ich surovej podobe naznačuje absurdnosť vojny a postavenie bábok, ktorými sa ľudia stávajú v kontexte dejinného diania. Opakovaná a/alebo radikálna konfrontácia jedinca s dejinami odsúdeného vopred na porážku je stvárnená prostredníctvom vyprázdňovania jazyka a preexponovanosti obrazu. Zobrazenie frontových skúseností zachytené očami Augustína ohromuje rýchlym striedaním a krutosťou obrazov. Laurent Demanze označuje štýl písania prvotiny Germain ako „barokový“, pričom svoje tvrdenie zdôvodňuje autorkinou „[...] záľubou v akumulácii a potešením v metaforickej postupnosti, ktoré vypovedajú o rýchlosti metafor a vyjadrujú ambíciu písania, ktoré má svojou živosťou vystihnúť zmeny sveta“ (2008a, 191).²⁷⁹ Mnohé

279 „Car il y a chez elle un goût de l'accumulation, et un plaisir de la succession métaphorique qui disent la rapidité des métaphores et

scény vyznačujúce sa drsnosťou výrazu a naturalistickými obrazmi umocňujú predstavu absolútnej obludnosti, ktorú Augustín opisuje v listoch adresovaných rodine:

Válka je jako obrovské zvíře zachvácené dávením. Už ani nevím, který je den, kolik hodin. Valí se přes nás sloupy temného, dusivého kouře. Obloha je černá jako velikánský komín, který už celá staletí nevymetli. Slunce vůbec nevidíme, ale horko je přitom jako v peci. Rozkážou nám střílet. Tak tedy střílíme. Ale nevíme ani, na co nebo na koho. Střílíme se zavřenýma očima, plnýma hlíny a dýmu. Někdy si říkám: „Vida, jsem mrtvý, a pořád ještě střílím. Budu tak střílet už navěky. Pořád jen střílet a střílet, protože nepřijde žádný poslední soud, aby tu hrůzu zastavil. Tohle je smrt, ležím tu a střílím.“ (I37 – I38)

Paralelou zeme s obrazom dáviacieho zvieraťa vytvára autorka metaforu trieštenia uprostred bojového poľa, na ktorom ľudské bytosti zvädzajú márne zápasy. Vo všeobecnom zmätku padajúcich lietadiel, vybuchujúcich granátov a zmasakrovaných ľudských bytostí je hrôza zosilnená obrazmi zatemnenia, pocitom dusenia a násilia. Obloha má v autorkinej poetike mystické konotácie. Zatemnenie oblohy v dôsledku stúpajúceho čierneho dymu naznačuje neprítomnosť Boha, ktorý o svoje stvorenie nedbá už „niekoľko storočí“. Podobne ako zem, aj obloha je v Augustinovom svedectve pripodobnená k zvieraťu: „Obloha zachvácená křečí bouře a války byla jako břicho nestvůrného plaza, který svléká kůže. Mrtvá a kluzká kůže nebe. Augustin cítil, že to shazuje kůže sám Bůh“ (I40).

Jedinec je vydaný napospas utrpeniu dvakrát – na jednej strane je jeho zdrojom nedostupná a anonymná

traduisent l'ambition d'une écriture qui voudrait par sa vivacité même reproduire les changements du monde.“

inšancia (vo francúzštine ju vyjadruje používanie neurčitého osobného zámena „on“), ktorej neidentifikovateľná identita bráni v pomenovaní vinníka („Rozkážou nám strieľať“). Na druhej strane je Boh so svojou ľahostajnosťou k svetu. Krátke, zhustené vety a opakovanie slova „strieľať“ namierané na neurčitého nepriateľa, stupňujú pocit nezmyselnej zúrivosti, ktorá následne znemožňuje nielen akékoľvek pomenovanie, ale spôsobuje aj stratu reči, respektíve u Augustina neschopnosť písať.²⁸⁰

Intenzívny osobný zážitok hrôzy zanecháva hlbokú stopu v individuálnej pamäti. Victor-Flandrin vidí po návrate syna z vojny „[...] tvár ešte nesmírnější a prázdnejší než okolní pustá krajina“ (Germainová 1997, 146) a zdvojený pohľad, v ktorom sa zračí mnohorakosť obrazov späťtých nielen so zosnulým bratom, ale aj s ostatnými padlými vojakmi: „Všechny [tváře] byly vyděšené, a jen se objevily, vždycky hned vzplály, vybuchly a zmizely, a tak stále znovu“ (146). Utrpenie postavy, ktorá ho nedokáže verbalizovať, sa premieta do jej pohľadu. „Prenasledovaný nepomenovateľným sa sám stáva nepomenovateľným,“ konštatuje Patrick Piguet v súvislosti s postavou Tidva, ktorá nie je rozpoznateľná ako Augustin ani ako Mathurin, lebo zakúsila smrť toho druhého aj ostatných. V zmysle absencie koherentnosti výpovede alebo jej nemožnosti je vojnová skúsenosť románového svedka zobrazená podobným spôsobom, akým ju vnímali niektorí skutoční svedkovia.

V slede krátkych vzplanutí obrazov v tvári syna Victor-Flandrin vidí aj svoju vlastnú tvár a „[t]vář svého otce Theodora-Faustina, s ústy rozšklebenými ránou šavle

280 Postava Augustina ukazuje, aké náročné je pre mnohých svedkov vôbec vypovedať o svojej skúsenosti, čo napokon potvrdzuje aj Semprun v knihe *Písař alebo žit'*.

a ošklivým smíchem“ (146), akoby synova tvár zosobňovala všetky prežité nešťastia, vrátane rodinných tragédií. Znepokojený bolesťou v synovom pohľade sa Victor-Flandrin snaží jednotlivé obrazy odohnať, no zároveň vysloví slová odpustenia, „[...] aniž vedel, koho a za čo vlastne odprošuje“ (146). Pocit zodpovednosti za nešťastie druhého a potreba odpustenia, ktoré autorka prehľbuje v neskorších dielach, ohlasujú spoločensky podmienenú a mystickú perspektívu vnímania postavy.

Uvedenie Chcípačka do stavu vnútorného chaosu v dôsledku vojnového zážitku vystihuje predovšetkým pojem „djebel, bordel“:²⁸¹

Djebel, bordel. Slovník války se stále víc zužoval. Celé obrovité kusy země byly vyvrženy z konkrétního a lidského světa a změnily se v hrůznou grotesku. „Svobodu!“ volali jedni, a aby svou zemi osvobodili a vrátili jí čest, rozsévali po ní oheň a krev. „Mír!“ hlásali druzí, a aby cizí zemi, jejímiž pány chtěli zůstat, zpacifikovali, přejímali od ní její vlastní krutost a šílenství. Svoboda, mír – slova hluchých, slova, jež pozbyla lidské podoby a zbývalo z nich, jako trest vši jejich prázdnoty a hluboké lživosti, jen: džebel, bordel. (Germainová 2005a, 123)

Predstava chaosu vojny sa v tomto prípade zakladá na evokácii alžírskoho územia, prostredníctvom arabského slova „djebel“, čo v preklade znamená „hora v severnej Afrike“ (v arabčine „djabal“). Germain naznačuje, že pôvodne neutrálne slovo „djebel“ stráca svoju materiálnu podstatu a stáva sa synonymom násillia a krutosti, tak ako v kontexte vojny mení svoj význam aj jazyk (príkladom sú slová „sloboda“ a „mier“) a podobu zas geografický priestor

281 V kontexte románu slovo bordel evokuje predovšetkým chaos, zmätok či svet obrátený naruby.

(„zem“ sa mení na „bordel“). Germain vkladá na konci uvedeného úryvku medzi jednotlivé slová spojovník (ten v českom preklade chýba),²⁸² čím naznačuje, že životný priestor sa stáva chaosom.

Po svojich zohavených kamarátoch (metaforicky) stráca „[...] srdce, pohlaví a oči“ aj Chcípáček (2005a, 121). Konfrontovaný s desivými výjavmi hrôzy sa mu vojna javí ako „[o]bludná, lačná matka, neúnavné pohlcujúci muž, aby ve svém nestvůrném břiše rozemlela jejich těla a duše“ (120). Obraz vojny ako „[...] obludn[ej], nestydat[ej] a šílen[ej] matk[y]“ (120) sa premieta do textu v podobe anafory „Jeuses Adrien válčil“ (121), modifikovanej výrazmi „tak jak mu to přikazovali“ (123) a „až do zhroupenutí“ (124).

Chcípáčkovu túžbu pomstiť kamarátov vyjadruje práve pojem „djebel-bordel“ – chaos zeme a ľudská bezuzdnosť, ktoré kulminujú v obrátení hnevu voči nevinným. Pátranie po vrahoch vyvrcholí mučením mladého pastiera, ktorý je označený za vinníka: „Viníkem byl on. Džebel, bordel [fr. djebel-bordel] – to byl on. Ta beztvárá hromádka na zemi. Nesl v tu chvíli vinu za všechny zločiny, za všechny krutosti, za všechny jejich zohavené, vykastované kamarády“ (126). Mladý pastier sa stáva obetným baránkom, nositeľom existenciálneho tajomstva, „[t]ajemství války“ (126), ktoré predstavuje „[p]rastaré tajemství, skryté v těch nejtemnějších záhybech těla, v těch nejhlubších vrstvách paměti“ (126). Pôvod „djebel-bordel“,

282 Nerešpektovaním zmeny interpunkcie pri preklade prekladateľka nezachytila zmenu významu v pôvodnom texte. Na ilustráciu uvádzame aj skrátený francúzsky text: „Djebel, bordel. La guerre resserrait toujours davantage son vocabulaire. [...] Libération – Pacification, – des mots de sourds, des mots perdant figure humaine au bout desquels il ne restait que ça: djebel-bordel, pour résumer l’immense poids de leur inanité, la gravité de leur mensonge“ (Germain 1987, 153).

teda pôvod ľudského zla, siaha do dávnej minulosti, ako naznačuje rozprávač, respektíve rozprávačka. Pohľad na mučené telo pastiera však v istej chvíli privedie Chcípáčka zaslepeného túžbou po pomste k inému, vojnu negovanému vnímaniu tela – k telu ľudskej bytosti: „Vybičované šílenství války se na svém vrcholu zlomilo, zhroutilo, a z intimity těla zcela nečekaně, absurdně a rozryvně znovu vyvstávala zmasakrovaná, zmizelá tvář oběti. Z intimity nejskrytějšího, nejzranitelnějšího středu těla. Těla dítěte“ (128).

Pohľad na umučené detské telo so znetvorenou tvárou nastavuje Chcípáčkovi zrkadlo jeho vlastných zločinov. Nepreniknuteľná, nedostupná tvár chlapca naznačuje odvrátenie mučiteľa od jeho ľudskej podstaty a nemožnosť ísť v ústrety druhému. Pri interpretácii obrazu je potrebné zohľadniť aj filozofické nazeranie Sylvie Germain na ľudskú tvár.²⁸³ Autorka vychádza z etického uvažovania filozofa Emmanuela Levinasa, ktorý považoval ľudskú tvár za určujúcu vo vzťahu človeka k sebe, k druhému a k neko-
nečnu²⁸⁴ (Parry 2003, 18). V jednom z rozhovorov autorka hovorí, že „[v]idieť tvár znamená vidieť/počuť, nezabiješ, znamená uvidieť zrazu niekoho, komu v istom zmysle vďa-
čím za všetko“²⁸⁵ (Boblet 2005, 112). Vnímanie tváre²⁸⁶ má

283 Autorka sa konceptom ľudskej tváre zaoberala v dizertačnej práci s názvom *Perspektívy tváre. Zne-svätenie. Zne-tvorenie. Pre-mena* (*Perspectives sur le visage. Trans-gression; dé-crétation; trans-figuration*, 1981).

284 „Pour Lévinas, le rapport à l'autre qui se fait par le visage – de sorte que l'Autre se confond avec Visage – est un rapport à l'infini. [...] Le moi ou sujet est responsable à la fois des fautes que l'autre peut commettre et des offenses que l'on peut subir.“

285 „Voir un visage, c'est voir/entendre ‚Tu ne tueras pas‘, c'est voir d'emblée quelqu'un à qui, en un sens, je dois tout.“

286 Filozofickú perspektívu tváre zdôrazňuje v románe *Kníha noci* skutočnosť, že Victor-Flandrin zakalí všetky zrkadlá, do ktorých

etické dôsledky, predstavuje podmienku zakúsenia sveta mimo svojho ega, ale aj poznania seba samého.

Chcípáčkova náhla túžba poznať meno umučeného chlapca, „[a]by ho tím vyrval smrti, mlčení, zapomnéní. Aby ho vyrval válce“ (Germainová 2005a, 130), kontrastuje so snahou zabudnúť na seba, na svoje meno, ktoré je synonymom vražedného násilia. V okamihu uvedomenia Chcípáček neguje sám seba, no uznanie svojej viny mu neskôr uľahčí nájdenie vnútornej rovnováhy.

Kým francúzsko-pruská vojna, prvá svetová vojna a alžírka vojna prebiehajú ďaleko od mikrosвета rodiny Pénielovcov, druhá svetová vojna sa naopak vkráda priamo do ich domova. Naratív o strete veľkých dejín s osudom jednej rodiny je stvárnený v *Knibe noci* ako divadelná scéna, v ktorej „[...] celý obrad řídil [...]“ (Germainová 1997, 241) nemecký dôstojník. Piata kapitola „Noc popola“, ktorá je opisom absolútnej skazy (zničenie gazdovstva Pénielovcov a vyhubenie viacerých členov rodiny), odkazuje na premenu života na popol. Ten je metaforou ničivých dôsledkov vojny. Relatívne krátky úryvok predstavuje kondenzáciu všetkých pôdob zla vojny: násilie páchané na nevinných deťoch a starcoch (vnuk Victora-Flandrina zabije na rozkaz nemeckého dôstojníka starého rodného sluhu a vzápätí sám zomiera, adoptovaná dcéra Victora-Flandrina je zastrelená guľkou do hlavy), násilné odvedenie mužov a Židov do táborov (traja mužskí rodní príslušníci sú odvedení do pracovného tábora, kým židovská manželka Victora-Flandrina a ich štyri deti putujú do vyhladzovacieho tábora), utrpenie nemých svedkov hrôzy (Tidva umiera od žiaľu a Victor-Flandrin

sa pozrie: „Od té doby byl odsouzený už nikdy nespátřit svou tvář a žít jen s jejím odrazem v pohledech druhých lidí“ (Germainová 1997, 72).

sa psychicky zrúti) či kruté zaobchádzanie nemeckých vojakov s obyvateľmi.

Akcentovaný obraz utrpenia rodiny Pénielovcov je ozvenou obdobnej skazy, ktorá koncom vojny postihne jednu z dedín Černoze: nacistickí vojaci na ústupe „[...] s dokonalou přesností a rafinovaným smyslem pro režii uspořádali tříaktovou operu“ (258):

Operu z krve a popola. V prvním jednání prolezli pečlivě každý dům od sklepa až k půdě, všechny obyvatele vyhnali a rozestavili je venku kolem studny. Když měli všechny své náhodné statyky správně na místě, přešli k aktu druhému. Kouzelnickým trikem, pomocí zápalných granátů, proměnili domy v ryčný chór rudých hlasů. A za jeho nejvyššího buráčení postrčili na popředí takto velkolepě dekorované scény hrdiny dramatu. Muže – zbývali tu jen ti nejmladší a nejstarší – odvedli do prádelny. Museli si tam kleknout do malých, slámou vyložených bedniček okolo kádě a pěkně v rytmu bušit plácačkami pradlen střídavě do jejího roubení a do vody. Vrcholilo třetí jednání. Venkovní kulisa vysoko plápolala; ženy, shluklé u studny v beztvaré těleso, naslouchaly s pomatenými tvářemi podivnému rytmu, vyklepávanému jejich muži v prádelně. [...] Tón se náhle změnil; do hluku dřevěných plácaček zapraskaly pušky a vzápětí všechno utichlo. Zašuměla těla padající do vody a nesmírný výkřik žen, který k tomu zazněl jako kontrapunkt, skončil zakvilením. Po dovršení posledního aktu se vojáci, stále spořádaní a tiší, opět stáhli a pokračovali v cestě. Až k Hornímu statku nevyjeli. Neměli totiž mnoho času; zimprovizovali svou krátkou operu jen proto, aby se na poslední chvíli ještě podepsali pod stránku dějin, jež se právě obracela, a vyjádřili tak své výsostné pohrdání novým vítězem. (258 – 259)

Do deja, ktorý oboznamuje čitateľstvo s páchaním nacistických zločinov na civilnom obyvateľstve počas druhej svetovej vojny, nás uvádza autorský rozprávač, respektíve rozprávačka. Jednotlivé udalosti podáva nezaujato a v časovej postupnosti, pričom priama reč je skôr ojedinelá. Hlas rozprávača, respektíve rozprávačky, ktorý je sprostredkovateľom príbehu, evokuje spolu s nadprirodzenými prvkami niektoré črty rozprávky. V spomínanom opise šialenstva, utrpenia, ponižovania a vojnového násillia v jeho obľudných rozmeroch v súvislosti s nacistickými praktikami narába autorka s pojmom „opera“, pričom využíva aj určité stereotypy týkajúce sa nemeckého národa („s dokonalou přesností a rafinovaným smyslem pro režii“, „prolezli pečlivě“, „[k]dyž měli všechny své náhodné statisty správně na místě, přešli k aktu druhému“, „vojáci, stále spořádaní a tiší“, 258 – 259). „Opera“ v danom úryvku neodkazuje len na modalitu prevedenia dejinnej udalosti v podobe hudobno-dramatického divadelného predstavenia – akcentuje ho lexikálne pole „operý“ („akt“, „chór“, „kulisa“, „kontrapunkt“ a podobne) či „zvuku“ („výkřik“, „v rytmu bušit“, „zapraskalo“, „utíchlo“ atď.) –, ale je aj symbolom kultivovanosti a vzdelanosti nemeckého národa. Fiktívny opis vyvraždenia obyvateľov Černoze-me, inšpirovaný historickou skúsenosťou, predstavuje neopodstatnený akt – ledaže aby vojaci „vyjádřili tak své výsostné pohrdání novým vítězem“ (259) – a spočíva práve v zachytení, v očiach autorky, príkreho rozporu medzi duchom barbarstva či úpadku (predstavuje ho chladnokrvné zabíjanie nevinných) a duchom vyspelosti a vznešenosti nemeckého národa (vypovedá o nej úroveň nemeckej kultúry a umenia). Odstup rozprávača, respektíve rozprávačky voči zabíjaniu a vôbec spôsob jeho zobrazenia naznačuje práve spomínanú absurdnosť. K otázke viny páchatelov sa autorka vracia aj neskôr v románe *Magnus*.

Súvislosť medzi neschopnosťou postáv vysloviť svoje meno a traumatickou skúsenosťou sa v autorkinej tvorbe vo všeobecnosti prejavuje najmä prostredníctvom deformácie jazyka, a teda vzťahu postavy k svetu. Jazyk ako systém znakov umožňujúci identifikáciu jedinca a jeho komunikáciu v rámci určitého spoločenstva podlieha v kontexte vojny deformáciám. Poeticky ladené úvodné časti jednotlivých kapitol prinášajú reflexie týkajúce sa kľúčových scén aktuálne prebiehajúceho deja. V úvode štvrtej a piatej kapitoly románu *Kníha nocí* nájdeme zamyslenie nad fungovaním jazyka a biblický výklad jeho pôvodu: Boh pri stvorení sveta nepomenoval nič, ale dal moc človeku pomenovať všetko okolo seba. Napríklad slovo ruža má pozitívne konotácie, ako naznačuje úvod tretej kapitoly (jej súčasťou je aj úryvok z úvah Svätej Terézie z Lisieux), ale keďže človek nahradil Božie ticho²⁸⁷ túžbou podmaniť si svet, „jména zastřela věci hliněnou mázdou, do níž už se otiskovala hra podobností a matných rozdílů“ (Germainová 1997, 167). Ruža („rose“) ako symbol lásky, života a radosti, ktoré evokuje slovo „úžeh“ („éros“), nadobúda v slove „užít“ („oser“)²⁸⁸ negatívne konotácie: „Úžeh. Užít růže, daru růže“ (168). Slovo „růže“ nadobudlo cirkuláciou nové významy, z „růže“ sa stáva „[k]rvavá růže, rudá krev. Zářivá, vzápětí zhnědlá a pak zčernalá“ (168). Slovná hra (vo francúzštine anagram rose/éros/oser) poukazuje na definitívny rozklad slov, ktoré „[...] se už nedala

287 V úvode románu je symbolická mlkvosť otca Theodora-Faustina.

288 Francúzske slovo „oser“ predstavuje prekladateľský problém; slov. význam slova je „odvážiť sa“, „opovážiť sa“, „trúfnuť si“, „skúsiť“. Prekladateľka volí substitúciu (český preklad „užít“ namiesto „opovážiť se“) pravdepodobne s cieľom zachovať slovnú hru, t. j. anagram fr. originálu.

ani vysloviť“ (230). Pomenovanie vecí ľudia zdeformovali natoľko, že „[z]rýmovali krev s prachem a nicotou“ (230) a z jazyka urobili nástroj privlastnenia, moci a útlaku,²⁸⁹ ako hovorí Alain Goulet v súvislosti s autorkinou tvorbou (2006, 77). Devastačný účinok vojny na ľudské osudy autorka brilantne zachytáva poetickými prostriedkami, prostredníctvom slovných hier a štylistických figúr:²⁹⁰

Krvavá rúže.

Jména růží a lidí se rozpadala a výkřiky v pádu utichaly.

Krev-prach, krev-noc-a-mlha.

Tehdy ztratil jméno i sám člověk – a s ním Bůh.

Bůh krev, Bůh-dým.

Bůh-popel.

Popel a prach. (230)

V texte je prítomný dôraz na potešenie z používania jazyka (napríklad pre nachádzanie podobnosti, slovné hry a podobne), no aj na jeho odvrátenú stranu (najmä v zmysle zdôrazňovania odlišností). Autorka tým naráža nielen na antisemitskú nacistickú propagandu, ale aj na akékoľvek manipulatívne narábanie s jazykom. Vo všeobecnosti pozitívne prijímané pojmy (napríklad Boh) sú

289 „[...] à côté de ce jeu créateur des mots en raison de leur pouvoir de suggestion, il y a un usage pervers et destructeur des mots, de la nomination, lorsqu'ils se font instruments d'appropriation, de pouvoir, d'oppression.“

290 Pre zaujímavosť uvádzame aj francúzsky originál úryvku, v ktorom vyniká aliterácia v „r“ a v „s“: „Rouge-sang./ Les noms des roses et des hommes se déchirèrent en cris, et tombèrent en silence. / Sang-cendre, sang-nuit-et-brouillard. / Alors l'homme lui-même se rendit innommable, – et Dieu par contre-coup. // Sang-Dieu, sans Dieu. / Dieu-cendres. / Cendres et poussières“ (Germain 1985, 268).

v kontexte vojny asociované so slovami evokujúcimi skazu (napríklad krv, popol, noc, hmla), čo má za následok modifikáciu predstáv, napríklad o človeku, ktorý sa stáva nepomenovateľným, rovnako ako Boh, ktorý je označený za spoluvinníka. V kontexte série osobných tragédií rodiny Pénielovcov sa Božie meno stáva nevysloviteľné. „Bůh-popel“ je vyjadrením premeny takmer celej rodiny Pénielovcov na popol (odkazuje tu na smrť manželky Victora-Flandrina a ich štyroch detí v kremačných peciach a na spálenie mŕtvych tiel niektorých ďalších členov rodiny). Victor-Flandrin je novodobým zosobnením biblickej postavy Jóba,²⁹¹ ktorý „[z]íral na jejich proměnu v Boha z popela a mlčel“ (249). Obraz vojny je nerozlučne spätý s otázkou prítomnosti, respektíve absencie Boha.

Zlo vojny prináša rozporuplný vzťah človeka k svetu, ktorý romány Sylvie Germain problematizujú. Naznačuje to aj Augustínova znepokojujúca otázka: „Co se stane z člověka, který zabil?“ (130). Povinnosťou vojaka je chrániť vlasť aj za cenu zabíjania, hoci sieste prikázanie desatora vyplývajúce z kresťanskej tradície hovorí: „Nezabiješ!“ (Exodus 20/3-17). Nemilosrdná realita života však človeka transformuje a nesúrodým sa stáva aj jazyk. Dokazuje to zmenený hlas Theodora-Faustina, ktorý bol po vojne

ostrý a trhavý, Theodor-Faustin zadrhával a príliš kričel. Mluvil jen s námahou, neustále hledal slova a pak je vyplivoval v rozdrolených větách, jež neměly skoro souvislost. A hlavně byly zuřivé, vrhal své útržky vět po lidech jako hrst kamení. Ale nejstrašlivější byl jeho smích; ošklivý smích, který ho popadal sedmkrát za den a otrásal mu křečovitě celým tělem. Spíš než smích to

291 Biblický příběh Jóba je predmetom autorkiných úvah v zbierke esejí *Ozvěny ticha*. Pozri Germainová 2012.

pripomínalo skřípot rezavé kladky a tvář se mu při každém záchvatu zvrásnila v šeredný škleb. (38)

Kým postavu Tidva charakterizuje po návrate z vojny neprelomiteľné mlčanie, Chcípáček upadá v samotu do šialenstva prerušovaného výkrikmi: „Ale ve skutočnosti se z války vlastně nevrátil. Nechal v ní rozum [...]. Když byla bolest příliš silná, příliš mu drtila hrud' a svírala plíce, vrhl se někdy na zem, tloukl se pěstmi do prsou a křičel jako žena, které někdo umřel. Kvílel jako domorodé ženy, táhlým, chvílemi prerušovaným pronikavým křikem“ (Germainová 2005a, 259).

Výkrik úzkosti evokuje „[...] až příliš jasnú pravdu“ šiesteho prikázania: „že totiž zabít bližního je člověku přísně zakázáno a že kdo ten zákaz zlehčí, zabije spolu se svou obětí i sám sebe“ (260). Odpudivý smiech, mlčanie či žalostný plač sú reakciou na prežitú hrôzu a podľa Valérie Michelet Jacquod, ktorá skúmala dysfunkcie hlasu románových postáv Germain, sú „[...] prvým dôsledkom odhalenia Zla [...]“²⁹² (2008, 125). Zlomený či inak nefunkčný hlas navyše odhaľuje okrem traumatickej skúsenosti aj iný strach – strach z toho, že Boh ponechal človeka napospas utrpeniu. Tragickosť dejín súvisí s ľudským konaním, ale v autorkinom chápaní prirodzene implikuje aj otázku (ne)angažovanosti Boha vo svete.

Zlo spôsobené vojnovými udalosťami sa v románoch *Kniba noci* a *Jantarová noc* nevzťahuje len na osobnú skúsenosť, ako v prípade Theodora-Faustina, Augustina a Mathurina alebo Chcípáčka, ale významným spôsobom zasahuje aj do osudov ostatných členov rodiny.

292 „Or, la première conséquence de la découverte du Mal se traduit par le démantèlement du langage et un renversement du sens jusque-là attribué aux mots.“

Transgeneračná pamäť vojny

„Krypta“, noc a výkrik

Problematikou transgeneračného zla v súvislosti s tvorbou Sylvie Germain sa zaoberá napríklad Alain Goulet či Mariska Koopman-Thurlings.²⁹³ Vo svojom uvažovaní Goulet čerpá z poznatkov psychoanalýzy, predovšetkým z výskumov Nicolasa Abrahama a Marie Török²⁹⁴ z konca 70. rokov 20. storočia. Ide predovšetkým o koncept krypty (crypte), ktorý sa podľa Gouleta zakladá na myšlienke „[...] procesu inkorporácie [...] zakázaného a potlačeného objektu následkom Traumy alebo bolesti, ktorú nie je možné spracovať“²⁹⁵ (Goulet 2008, 27). Podľa spomínaného konceptu súvisí vznik krypty nielen s existenciou traumy, ktorá je dôsledkom straty, ale najmä s jej radikálnym popieraním. Výsledkom vytesnenia traumatizujúcej spomienky je vytvorenie nevedomého fantazmatického sveta, ktorý si žije svojím vlastným životom a prostredníctvom transgeneračného transferu prechádza do nevedomia nasledujúcej generácie. „Zdedený“ objekt je egu cudzí a prenasleduje ho ako prízrak (fantôme), pretože „mu dáva zvláštne a nepochopiteľné znamenia, núti ho vykonávať neobvyklé

293 Pozri Goulet 2006; Koopman-Thurlings 2007.

294 Predmetom výskumu Nicolasa Abrahama a Marie Török boli predovšetkým otázky týkajúce sa rodinných tajomstiev naprieč generáciami („prízrak“), uchovávaní nevysloviteľného hanebného zážitku („krypta“) alebo stotožnenia sa s iným („včlenenie fantazijnej predstavy“). Ich najznámejším spoločným dielom je *Kôra a jadro* (*L'écorce et le noyau*, 1978).

295 „[...] le processus de l'*incorporation*, qui consiste à installer en soi, à la suite d'un Trauma ou d'un deuil impossible à élaborer, l'objet prohibé et refoulé, et à l'engloutir comme un corps étranger inassimilable, phénomène qui aliène donc le Moi au lieu de le conforter. C'est une manière d'opposer un déni radical à la perte subie [...]“

úkony a navodzuje nečakané pocity“²⁹⁶ (28). Uvažovanie o krypte, ktorá má transgeneračný presah, je podľa Gouleta relevantné aj v súvislosti s diptychom *Kniba nocí* a *Jantarová noc*. Apokalyptický zážitok Theodora-Faustina a jeho premena na monštrum požierajúce svoje deti (incest, násilie) totiž cyklicky zasahuje do osudov ďalších generácií rodiny Pénielovcov a kulminuje v príbehu hlavnej postavy románu *Jantarová noc* Charlesa-Victora (prezývaného tiež Jantarová noc-Větrný plamen). Goulet ho identifikuje ako kryptonositela, respektíve nositeľa krypty (personnage cryptophore), ktorá je o to ťaživejšia, že Charles-Victor je dedičom hrôz a traumatických vojnových skúseností svojich predkov, čo naznačuje aj textová indícia: postava je v románe označená ako „povojnové dieťa“, ktoré je konfrontované s koncentrovanou podobou zla 20. storočia.

Na počiatku autorkinej prvotiny bol biblický obraz zápasu anjela a postava Charlesa-Victora. Z genealógie postavy, ktorá mala pôvodne tvoriť podľa slov autorky len niekoľko strán, vzišiel nakoniec samostatný román *Kniba nocí*. Napriek pôvodnej vízii sa rodinná konštelácia Charlesa-Victora ukázala ako príliš obsiahla na to, aby sa dala prehliadnuť alebo zhrnúť niekoľkými slovami. Na existenciu krypty a prepojenosť nielen dvoch románov, ale aj osobnej a rodinnej pamäti a ich historickú ukotvenosť upozorňuje text uvedený na začiatku románu *Kniba nocí*, ktorý nájdeme s malými obmenami aj v úvode románu *Jantarová noc*:

Noc, jež se matčíným výkřikem
Jednoho večera v září chopila jeho dětství

296 „Ce ‚fantôme‘ hante le sujet ,en lui faisant des signes étranges et incompréhensibles, en l’obligeant à accomplir des actes insolites, en lui infligeant des sensations inattendues“ (Goulet 2006, 27 – 28).

A vetkla mu do srdce príchut'
Popele, soli a krve, už navždy
Šla životem spolu s ním,
Od věku k věku – a skloňujíc jeho jméno
Nazpátek dějinami.²⁹⁷ (Germainová 1997, 11)

Text odkazuje na vytrhnutie Charlesa-Victora z bezstarostného sveta detstva a jeho osamelosť, ktoré spôsobil matkin výkrik šialenstva v reakcii na násilnú smrť jej prvorodeného syna. Výkrik²⁹⁸ znamená nielen uvedomenie si zla – vznik traumy a nemožnosť jej verbalizácie – ako v prípade spomínaného stretu postáv s vojnou, ale v tomto prípade je aj znakom existencie rodinnej krypty, ktorá presahuje individuálnu pamäť matky a predstavuje utrpenie rodiny (jednotlivé tragédie konotujú slová popol, soľ a krv). Výkrik tiež evokuje vedomie ťažkého ľudského údely, čo je zrejmé z kontextu autorskej poetiky.

Viacvrstvosť pamäti a nevedomý transgeneračný transfer zla, ktoré doľahne na Charlesa-Victora, potvrdzuje aj nasledujúci úryvok z *Knihy noci*:

Ale ta noc, jež se ho zmocnila a navždy poznamenala jeho paměť úzkostí a čekáním, i ten výkřik, který jím projel, aby mu v těle zakořenil a zanesl v ně boj, už tehdy přicházely z mnohem větší dálky.

297 Odlišnosť textu v románe *Jantarová noc* spočíva vo vypustení zmienky o popole, soli a krvi, ktorých význam je objasnený v *Knihy noci*. Román *Jantarová noc* je uvedený nasledujúcimi slovami: „Noc, jež se s matčíným výkřikem jednoho večera v září chopila jeho dětství, už navždy ho provázela životem, od věku k věku – a hlásajíc jeho jméno do budoucna“ (Germainová 2005a, 15).

298 Odkazuje naň aj citát Edmonda Jaběsa uvedený ako motto v úvode *Jantarovej noci*: „Co se odehrává za těmi dveřmi? / Obracejí se tam listy knihy. / Co je příběhem té knihy? / Jeden výkřik, a co znamenal“ (Germainová 2005a, 7).

Byla to širá noc jeho předků, kteří v ní pokolení za pokolením povstávali a mizeli, žili, milovali, bojovali, zraňovali se, uléhali. Křičeli. A zmlkli.

A byl to výkřik mnohem dávnější než úzkost jeho matky. Stoupal z hloubi času jako stále nová, stále pokračující, vždy znovu vybuchující ozvěna mnohohlasného výkřiku, pro nějž není jména. (II)

„[V]ýkřik mnohem dávnější“ odkazuje nielen na rodnú históriu počnúc Theodorom-Faustinom, ale aj na dávnejšie tragédie v rodovej línii.²⁹⁹ Tematiku transgeneračného zla nastolenú v *Kníhe nocí* potvrdzuje aj úvod *Jan-tarovej noci*, najmä motívy noci a výkřiku: „Výkřik a noc ho vytrhly z dětství, odvrátily od jeho blízkých, zasáhly samotou. Ale právě tím ho s jeho rodem i nezvratně spoutaly“ (Germainová 2005a, 15).

Okrem výkřiku tu figuruje aj motív noci vo význame „temnoty“ v mystickom chápaní, ktorý má v autorčiných románoch zásadné postavenie (slovom „noc“ je uvedených všetkých dvanásť kapitol obidvoch románov). Noc nadobúda v závislosti od slovných spojení, v ktorých sa vyskytuje, rôzne konotácie: noc s príchutou popola odkazuje na holokaust, soľ evokuje biblický kontext a krv vojnové udalosti. Motív noci sa objavuje pri každej aktivácii pôvodného násilia, ktorým je agresia Theodora-Faustina voči svojim blízkym v dôsledku traumy z vojny: ide o incestný vzťah s dcérou a narodenie ich syna Victora-Flandrina a o násilnú amputáciu dvoch prstov

299 Naznačuje to aj úvodná zmienka o tom, že matka Theodora-Faustina – Vitalie Pénielová – porodila sedem detí, ale všetky okrem posledného, Théodora-Faustina, zomreli hneď po narodení, rovnako ako skutočnosť, že jej otec a bratia zahynuli na mori a matka od žiaľu zošalela. Evokuje to kliatbu Pénielovcov, ktorá sa objavuje ešte pred zásahom dejinných udalostí.

na ruke Victora-Flandrina³⁰⁰ (akt Theodora-Faustina mal zabrániť prípadnému narukovaniu syna do vojny). Zlo páchané Theodorom-Faustinom sa potom objavuje v nasledujúcich generáciách Pénielovcov v „mnohokrakých podobách, akoby [násilie] muselo vyčerpať všetky možné spôsoby vyjadrenia“, ako konštatuje Hélène Chareyron³⁰¹ (2008, 219). Agresia Theodora-Faustina voči synovi nachádza odozvu o niekoľko desaťročí neskôr v konfrontácii Charlesa-Victora a jeho syna Popelca: „Jantarová noc-Větrný plamen už toho měl najednou dost, ruka mu vylétla výhružně k chlapcově tváři: „Tak tys mou ruku neviděl, co? Ale možná ji uvidíš takhle, co říkáš? [...]““ (321). Na zdvihnutú ruku pripravenú udrieť reaguje syn slovami: „Není to žádná krása, vypadá jako palice““ (321). Prejav agresie otca voči synovi neodkazuje len na pôvodnú drámu, ale, povedané slovami Germain, aj na omnoho dávnejší skutok. Na pozoruhodnú súvislosť medzi autorkiným románovým príbehom a biblickým príbehom o obetovaní Izáka Abrahámom poukázala na príklad Bénédicte Lanot v štúdii „Písmo Svätého písma. Biblické motívy v diele Sylvie Germain“ („Écriture des écritures. Les motifs bibliques dans l'oeuvre de Sylvie Germain“, 2007).

Iným príkladom literárneho spracovania, ktoré evokuje archetypálne násilie, je mýtus o Kronovi, ktorý

300 Victor-Flandrin príde o prsty v piatich rokoch. Charles-Victor v rovnakom veku príde tragicky o brata a zažije šialenstvo svojej matky. Vek piatich rokov predstavuje v románoch Sylvie Germain vek pomyselného vyhnania jedinca z raja detstva.

301 „Néanmoins, la problématique incestueuse est inscrite dans la lignée des Péniel et traverse la succession des générations, se déployant dans la multiplicité de ses formes comme si elle devait en épuiser toutes les modalités d'expressions possibles [...]“

požiera svoje deti z obavy, že by ho mohli zvrhnúť.³⁰² Charles-Victor sa s daným mýtom stotožňuje a premieta doň svoju nenávisť voči rodičom a mŕtvemu staršiemu bratovi, ako aj incestnú túžbu po sestre. Podobných analógií medzi biblickým či mytologickým textom a jeho literárnym stvárnením vrátane problematiky incestu³⁰³ by sme mohli nájsť v autorkinej tvorbe viacero.

Odhlíadnuc od toho, že príbeh románových postáv sa odohráva na pozadí reálnych dejinných udalostí, dotvárajú ho nadprirodzené a mýtické prvky, ktoré nijako nespochybňujú pravdivosť historickej skutočnosti. Platí to aj v súvislosti so zobrazením transgeneračného prepojenia rodiny: Victor-Flandrin zdedí od Theodora-Faustina náhrdelník zo siedmich mliečne bielych perál, ktoré sa mu po smrti skotúľali po tvári ako slzy a boli „[...] matne voníci po kdoulích a vanilce“ (Germainová 1997, 53). Náhrdelník zo siedmich perál odkazuje na sedem solných črepín, na ktoré sa rozpadlo solné telo nenarodeného dieťaťa Theodora-Faustina, ktoré jeho žena po mužovom odchode na vojnu zdržiavala v bruchu počas dvoch rokov manželovej neprítomnosti, ale aj na „[...] biele slzy, chutnajúce po kdoulích a vanilce“ (23), ktoré matka Theodora-Faustina vyronila po smrti svojho manžela. Existenciu dedičných pút akcentujú aj totožné telesné atribúty rodinných príslušníkov, rovnako ako bolo materské znamienko rodovým znamením v románe Nancy Huston. Jednu zo sedemnástich

302 Autorka v texte explicitne odkazuje na mýtus o Kronovi: „Kronos – to byl Rebel, prohnáný násilník. Úderem kamenného srpů vykastroval tyranského otce, své bratry pak nacpal zpátky do matčina hemživého břicha. Spojil se se svou sestrou Rheou a šest dětí, které s ní počal, sežral“ (Germainová 2005a, 163).

303 Příkladom je biblický príbeh Kaina (incest sa v Biblii v tejto súvislosti explicitne nespomína) alebo Lotových dcér, ktoré súložili so svojim otcom, aby si zabezpečili potomstvo (Gn 19).

zlatých škvŕn v ľavom oku Victora-Flandrina³⁰⁴ zdedí všetkých jeho sedemnást detí: „Zanechal také stopu své zlaté skvrny v očích svých synu Augustina a Mathurina. Oba měli v levém oku zlaté zrníčko. A bylo souzeno, že stejně jako dvojčata ponesou to znamení všechny děti, které zplodí“ (82). Smrť každého jedného dieťaťa preto sprevádza prudká bolesť v oku Victora-Flandrina a za každým strata jednej zlatej škvŕnky. Ďalší aspekt rodiny Pénielovcov, ktorým je zdvojenie, respektíve opakované narodenie dvojčiat (Victor-Flandrin mal pocit, „[...] jako kdyby hleděl na jedinou, zrcadlem zdvojenou osobu“, 86), považuje Mariska Koopman-Thurlings za znak komplementarity (2007, 42). Laurent Demanze ho spája so stratou mena a identity, ktorú dokáže ten druhý dešifrovať (2005, 65). Dvojčatá sa v skutočnosti dopĺňajú: „[...] každé z nich hledalo a milovalo ve svém dvojníku právě to, co samo nemělo“ (Germainová 1997, 86). Smrť jedného dvojčaťa spôsobuje stratu integrity druhého. Komplementarita implicitne zabezpečuje rovnováhu jedinca vo vzťahu k rodinnej krypte, zosobnenej v rozdvojenej tvári Theodora-Faustina. Nadprirodzené črty postáv svedčia podľa Gouleta aj o tom, že ich súčasťou je pradávná pamäť vpísaná do rozprávok, legiend a povier (2006, 50).

Problematika mena

Okrem zmienených nadprirodzených vonkajších telesných znakov Pénielovcov vystupuje do popredia aj problematika mena, a s tým spojená otázka rodu a pôvodu. Pre čitateľa je do istej miery smerodajné úvodné motto *Knihy nocí* v podobe dvoch úryvkov: autorom jedného je

304 Prítomnosť zlatých škvŕn v oku odkazuje na hviezdnatú noc jeho narodenia.

francúzsky básnik René Daumal, druhý pochádza zo starozákonnej knihy Genezis:

NE je mé jméno

NE NE mé jméno

NE NE mé NE

René Daumal, PROTINEBE

„Ale Hospodinův posel mu odvětil:

„Proč se ptáš na mé jméno?

Je podivuhodné.“

Kniha Soudců, XIII, 18

Uvedený paratext naznačuje kľúčové postavenie mena v románe. Daumalov text podčiarkuje popretie mena, ako vyplýva z viacnásobnej anafory, častice „ne“. Osobné prívlastňovacie zámeno „mé“ naznačuje prítomnosť negujúcej osoby. Gradácia častice „ne“ akcentuje radikálnosť odmietania mena do tej miery, že ho zápor v závere nahradí. Druhý citát sa naopak vzťahuje na biblický kontext hľadania mena a načrtáva túžbu po jeho poznaní. Podsúva tým mystickú perspektívu hľadania mena. Problematická vzťahu postáv k menu (jeho odmietanie alebo neznalosť) v rámci transgeneračného nazerania figuruje aj v neskorších románoch *Pieseň neláskavých*, *Magnus* a *Najdôležitejšie scény zo života*.

Myšlienku prvého spomínaného citátu autorka rozvíja s využitím nadprirodzených prvkov cez príbeh Theodora-Faustina. V okamihu, keď ho na bojisku zraní nepriateľ, želá si, aby jeho žena Noémie dala ich očakávanému synovi otcovo meno, no v danej chvíli ho nedokáže vysloviť. Po návrate Theodora-Faustina z vojny Noémie porodí už nie ľudskú bytosť, ale soľnú sošku, ktorá nemôže niesť otcovo meno. O aké meno ide? *Kniha nocí* necháva prvého Péniela, otca Theodora-Faustina, v anonymite,

čo je v súlade s jeho diskrétnou povahou a autorským zámerom. Soľná socha, ktorú Theodor-Faustin od hnevu hodí o zem, sa rozpadne na sedem soľných črepín, ktoré naznačujú prerušenie spojenectva s Bohom (v Biblii je soľ symbolom spojenectva)³⁰⁵:

„Tak vidíš,“ vykřikl nakonec Theodor-Faustin [...], „chtěl jsem ho pojmenovat po otci, ale otec si nepřál, aby se jeho jméno vrátilo k živým, chce zůstat tam, v zapomnění. A má pravdu!“ [...] „A víš proč? Víš, proč chce své jméno ponechat v tichu a zapomnění? Já ti to povím. Protože on ví. Ví, že žádný Pánbůh není. A ještě něco horšího! Že je Bůh němý a zlý! Otec je mrtvý, načisto mrtvý, a jeho jméno taky.“ (41)

Otcovo meno odsúdené na zabudnutie, z ktorého plynie chýbajúca genealógia Pénielovcov, je podľa Laurenta Demanza „[...] symptómom ústupu božského a dejinných zlomov: zánik mena predstavuje v rodokmeni jed spôsobujúci traumy sveta“³⁰⁶ (2005, 64 – 65). Absencia mena

305 Zmienku o soli nájdeme v Biblii na viacerých miestach: „Vaša reč nech je vždy milá, soľou korenená, aby ste vedeli, ako máte každému odpovedať“ (Kol 4, 6); „Vy ste soľ zeme. Ak soľ stratí chuť, čím ju osolia? Už nie je na nič, len ju vyhodíť von, aby ju ľudia pošliapali“ (Mt 5, 13); „Každý obetný dar potravinovej obety posolíš soľou a nikdy nesmie chybovať soľ zmluvy s tvojím Bohom pri tvojich potravinových obetách. Každú svoju obetu budeš prinášať so soľou“ (Lv 2, 13). Práve posledný zmienený citát predstavuje hlavnú ideu iného románu Sylvie Germain *Odlesky soli* (*Éclats de sel*, 1996). Citáty z Biblie dostupné na: <https://www.mojabiblia.sk> [cit. 25. júla 2022].

306 „Ainsi, ce nom manquant, ce nom perdu et condamné à l’oubli, d’où la généalogie défaillante des Péniel tire son origine, est le symptôme qui marque le retrait du divin et les fractures de l’Histoire: le nom perdu, c’est dans l’arbre généalogique, le poison distillé des traumatismes du monde.“

prvého Péniela má negatívny vplyn na identitu celého rodu.

Victor-Flandrin si na sklonku svojho storočného života pripomína mená všetkých svojich blízkych zosnulých. Kým mená jeho štyroch manželiek a sedemnástich detí majú preňho pozitívne asociácie, otcovo meno ostáva „nevysloviteľné“:

Pak prišlo to jméno... jméno k nevyslovení. Jméno dlouho a divoce nenáviděné. Hrůzné a bolestné, zuřivě odmítané. Otcovo. Jméno tisíckrát odvržené. Natisíckrát prokleté. Jméno otce rozseknutého šavlí.

Theodor-Faustin (Germainová 2005a, 299)

Victor-Flandrin si súčasne vybavuje, podobne ako Theodor-Faustin, aj iné meno, meno, ktoré „[...] samo bylo smrt“ (304) – slovo Boh. Vyššie uvedený paratext a dejové línie obidvoch románov poukazujú na prepojenosť ľudských tragédií a mlčania Boha: zavrnutie otcovho aj Božieho mena v dôsledku traumatizujúcej vojnovnej skúsenosti je príznakom narušenej kontinuity identity. Paralelu medzi mystickým a ľudským naznačuje aj motív vetra³⁰⁷ v súlade s biblickou tradíciou.

307 Prv, než Victor-Flandrin obráti svoj hnev voči Bohu, sviatok Zoslania Ducha Svätého považuje za jediný sviatok, pri ktorom je gesto Boha hodné jeho pozornosti – „šum větru – mohutného, úžasného větru vanoucího oblohou a zemí“, ktorým sa Boh prejavil, keď zoslal Ducha Svätého na apoštolov po Ježišovom zmŕtvychvstaní. Zmienok o vetre v súvislosti s jeho biblickými konotáciami nájdeme v celej tvorbe autorky. Aliette Armel konštatuje, že „[...] v Božom tichu zostáva vietor znamením jeho prítomnosti, natoľko mnohorakej, nakoľko sú premenlivé jej prejavy, hurikán a búrka, ale tiež jemný zefír až takmer nepatrný dych.“ („[...] dans le silence de Dieu, le vent demeure, comme un signe de sa présence, aussi multiple que ses manifestations changeantes, ouragan et

Rovnako zúrivá túžba vykoreniť zo svojho života otcovo a Božie meno je prítomná aj u Charlesa-Victora, vnuka Victora-Flandrina. Zrkadlenie mien hlavných postáv dvoch románov – Victor-Flandrin a Charles-Victor – vytvára chiazmus, ktorý naznačuje paralely príbehov postáv (otcova zrada, hnev na Boha atď.), avšak v opačnom smere (Gaspari 2005, 58). Zatiaľ čo život Victora-Flandrina plyní v znamení Jóba, ktorý prichádza o všetko, a vrcholí nenávisťou k Bohu, Charles-Victor si volí cestu zla, ktorá sa v určitom okamihu preklopí na cestu pokoja a mystického hľadania. Meno Victor signalizuje konečné víťazstvo, ktorým je konečné odpustenie a zmierenie nielen jednotlivca, ale celého rodu Pénielovcov.

Charles-Victor – defekty pamäti a mystická perspektíva

Alain Goulet narába pri analýze diel Sylvie Germain s psychoanalytickými pojmami ako krypta a príznak, ktorý je v dôsledku traumy predkov včlenený do subjektu. Francúzska filozofka a vedecká publicistka Nina Canault zhrnula v roku 2007 v knihe rozhovorov *Ako platiť za chyby svojich predkov* (*Comment paye-t-on les fautes de ses ancêtres*, 2016) poznatky z psychoanalýzy posledných desaťročí v oblasti transgeneračného nevedomia (Nicolas Abraham, Maria Török, Françoise Dolto, Didier Dumas, Anne Ancelin Schützenberger a i.). Psychoanalytik Didier Dumas³⁰⁸ – v knihe N. Canault je uvedený

tempête, mais aussi doux zéphyr, souffle devenu presque impalpable“) (2008, 95).

- 308 Didier Dumas nadviazal na výskumy Françoise Dolto, Marie Török a Nicolasa Abrahama. V prácach sa venoval transgeneračným otázkam a zdôrazňoval význam otca pre zdravý psychický

ako pôvodca pojmu mýtoanalýza (mythanalyse), ktorý označuje štúdium posvätných textov a mýtov z hľadiska teórie transgeneračného nevedomia (Canault 2016, 175) – v jednom z rozhovorov uvádza, že „prízrak je vždy následkom rodinnej udalosti, týkajúcej sa traumatického sexu alebo smrti, znásilnenia, incestu, väznenia, zločinu, teda udalosti, ktorá je buď utajovaná, alebo zahmlievaná pod rúškom lživých vysvetlení“³⁰⁹ (Canault 2007, 63). Prízrak³¹⁰ podľa neho produkujú rodinné tajomstvá a za jeho medzigeneračný transfer je zodpovedný nevedomý proces nazvaný „identifikácia“, ktorá typicky prebieha u malých detí (ide o preberanie pocitov a myšlienok rodičov). Pôsobenie prízraku súvisí s opakovaním pôvodnej traumy naprieč generáciami, ktoré je však „násilnejšie, radikálnejšie“³¹¹ (78). Týmto javom sa zaoberala psychologička a psychoterapeutka Anne Ancelin Schützenberger,³¹² kto-

život dieťaťa. Pozri Didier Dumas: *Bez otca a bez slova. Miesto otca v rovnováhe dieťaťa* (*Sans père et sans parole. La place du père dans l'équilibre de l'enfant*, 1999), *A dieťa stvorilo otca* (*Et l'enfant créa le père*, 2000), *Biblia a jej príznaky* (*La Bible et ses fantômes*, 2001).

- 309 „Le fantôme est toujours le contrecoup d'un événement familial ayant impliqué le sexe ou la mort de façon traumatique, un viol, un inceste, un emprisonnement, un crime; un événement, soit tenu secret, soit masqué par des explications mensongères.“
- 310 Didier Dumas ho charakterizuje aj ako „absenciu zobrazenia, medzeru medzi slovami, zlyhanie slov našich rodičov o sexualite a o smrti v takej podobe, v akej sa museli oni sami – alebo ich predkovia! – s nimi vysporiadať“ („C'est une absence de représentation, un trou dans les mots, une défaillance des paroles de nos parents sur la sexualité et la mort telles qu'eux-mêmes – ou leurs ancêtres! – ont eu à les assumer“) (Canault 2016, 35).
- 311 „Plus violente, plus radicale, la répétition généalogique est absolument incontournable [...]“
- 312 A. A. Schützenberger skúmala transgeneračné vzťahy aj v súvislosti s problematikou traumy z vojny, ktorú sama zažila ako účastníčka francúzskeho hnutia odporu. Je autorkou významných

rá vo Francúzsku v 70. rokoch minulého storočia zaviedla a rozšírila terapeutačnú metódu nazvanú psychogenea-
lógia (psychogénéalogie).

Interpretácia postavy Charlesa-Victora z transgeneračnej perspektívy môže byť obohacujúca aj pre problematiku stvárnenia dejín. Konanie románovej postavy totiž signalizuje opakovanie rovnakých vzorcov správania, čo vyplýva nielen z existencie rodinnej krypty, ale vo svetle súčasného psychoanalytického poznania aj z problematiky opusteného dieťaťa a z absencie transgeneračného prenosu. Postava sa ostro vyhraňuje voči tomu, čo determinuje jej osobný príbeh, predovšetkým rodinná genealógia či historické a kultúrno-spoločenské súvislosti, a naopak zdôrazňuje radikálnosť svojho odmietnutia: „[...] Já sem narodený po válce, po všech válkách! Na dějiny kašlu. Kašlu na to, že jsem Francouz! [...] Nemám žádnou minulost, žádnou rodinu ani žádné společenství. Žádnou vlast. Ani žádnou paměť, tu hlavně ne! Nechci ji mít! [...]“ (Germainová 2005a, 147).

Charles-Victor, respektíve Jantarová noc, je v románe označený ako „[...] dítě poválečné doby, doby po všech válkách“ (38), čo naznačuje, že nesie na pleciah bremeno vojnových hrôz a holokaustu, ktoré osobne zažili viacerí členovia rodiny. Postava je súčasne nositeľom krypty matkinej traumy (tragická smrť prvorodeného syna) a absencie otca. Ako sirota žijúcich rodičov si vytvára paralelný imaginárny svet „Krále Nejšpinavějšího a Nejzlejšího“ (32), ako sa sám nazýva. Vyhľadáva miesta zabudnuté ľuďmi a dejinami, pod ktoré sa podpísal zub času – ruiny

odborných prác, ako napríklad *Au, predkovia moji!* (*Aïe, mes aïeux!*, 1988), *Psychodráma* (*Le Psychodrame*, 2003) a *Psychogenealógia: hľadanie rodinných zranení a hľadanie seba samého* (*Psychogénéalogie: Guérir les blessures familiales et se retrouver soi*, 2013).

schátraných tovární, staré latríny či drezíny – a vymýšľa si vlastnú nenávistnú reč, „[...] beztvará, lepkavě, slizce znějící slova“ (34). V *Jantarovej noci* je prítomná, omnoho častejšie ako v *Knihe noci*, priama reč, ktorá odráža nielen vnútorné prežívanie postavy (vnútorný monológ) („Ugrrrháá...! Slyšíš to, matko, já umím taky řvát! A víc než ty, do větší dálky! [...]“, 34), ale aj úvahy o pamäti a jej význame (diológ).

Pocity opusteného dieťaťa autorka evokuje využitím nenávistných slov a vulgarizmov, ktoré si Charles-Victor zapisuje do denníka (nazýva ho „Deník hovínka“, 40). Jazyk slúži na vyjadrenie hnevu. Písanie je útočiskom a spôsobom sebaobrany („[z]ápasil slovom, slovom proti slovu – tělem proti slovům, nožem“, 41), podobne ako je literárna tvorba pre autorku odpoveďou na nástoječivé impulzy vychádzajúce z nevedomia.

Nie náhodou rozprávač, respektíve rozprávačka zdôrazňuje, že Charles-Victor sa pohybuje v časopriestore „po dejinách“: pri svojich potulkách na zabudnutých miestach „[n]acházel stále nové fantastické pozůstatky z poslední války, mezi nimi také obrovský bunkr, ztracený v lese nad továrnou“ (34); „Zkroucené kusy kolejnic okolo močálku svědčily, že tu zřejmě koncem války došlo k výbuchu“ (35). Miesta dejinných udalostí predstavujú pre dieťa bez rodinnej pamäti fantazijný svet, ríšu snov a mnohorakých predstáv. Útočiskom sa preň stávajú aj ruiny miestnej krčmy. Zmienka o jej osude počas vojny (najskôr slúžila ako úkryt, neskôr ju podpálili vojaci) je adresovaná v prvom rade čitateľstvu, na ktorého sa rozprávač, respektíve rozprávačka nepriamo obracia. Naznačuje tým, že od zlo-
mových dejinných okamihov už uplynul určitý čas, ale minulosť pretrváva v podobe materiálnych stôp. Napriek tomu, že je postava charakterizovaná ako povojnové dieťa, neznamená to, že jej príbeh nie je historicky ukotvený.

Po odchode na štúdium filozofie do Paríža Charles-Victor, ktorý sa chce definitívne zbaviť rodinnej minulosti, zažije niekoľko krátkych, ale intenzívnych stretnutí s postavami, ktoré mu určitým spôsobom pripomínajú rodinné spomienky. Prvou postavou je študent literatúry Jasmin Desdouves. Ten ho oboznámi s rasovo motivovaným útokom na Alžírčanov, ktorý sa odohral rok predtým, 17. októbra 1961. Ak sa Jasmin Desdouves v texte profiluje ako nositeľ pamäti vyjadrujúci ľútosť nad kolektívnym zabúdaním a zdôrazňujúci potrebu spomínania, Charles-Victor je symbolom odmietania pamäti a jej významu: „Neměl paměť, nevěřil v odpovědnost, na dějiny vesele kašlal – na lidech mu vůbec nezáleželo“ (162). Enigmatické stretnutia s ďalšími postavami v ňom oživujú vnútorné zranenia a privádzajú ho k radikálnemu rozhodnutiu: Ornicar, ktorého opustila matka, je neschopný zrekonštruovať príbeh svojho detstva a prichádza o rozum; Ulyssea, nositeľka pamäti príbehov, nedokáže zaujať miesto vo svete dospelých a je odsúdená na večné putovanie; starena s citrónmi svojou prítomnosťou na odľahlom mieste v ruinách domov privádza Charlesa-Victora do jeho „[...] nejzapadlejší minulosti, do trosek [jeho] umlčené paměti“ (196). Charles-Victor sa rozhodne spáchať zločin: „Absolutní nutnost spáchat zločin, aby skoncoval se svou minulostí, se svou pamětí, se svým trápením, aby navždy zatnul típek soucitu a vůbec i citu. [...] Zabít, aby se osvobodil od všech a od všeho, i od sebe samého“ (200 – 201). Keď si za svoju obeť vyberie nežného a osamelého mladého pekára Roselyna Petioua, ktorý bol „jeho obrácený dvojník, jakýsi jeho zvláštní negativ“ (216), Charles-Victor sa nielenže od ničoho neoslobodí, ako dúfal („[...]Prosím! Zbav mě mé paměti, osvobod' mě od mé minulosti! [...]“; 233), ale svoju kryptu zaťažá ďalšou traumou, keď pri pohľade do očí umierajúceho Roselyna

zbadá svoj odraz vraha. Skutočný pocit viny sa uňho dostaví až pri pohľade na jeho syna Popelca o niekoľko rokov neskôr, o existencii ktorého netušil.³¹³ Vedomie, že je neschopný lásky v ňom upevní rozhodnutie obesiť sa. V závere románu sa odohrá mystický zápas Charlesa-Victora s anjelom, ktorého obraz stál v zrode *Knihy noci* a *Jantarovej noci*. Po zápase, ktorý trvá celú noc, mu neznámy pobozká oči a odvtedy uvidí Charles-Victor všetko čier-no-biele. Zrak mu zvnútorne a on začne hľadiť na svet v úžase a so zhovievavosťou:

A Jantarová noc-Větrný plamen, člověk, který se narodil po všech válkách, a přesto byl – z hněvu a zklamání, později ze hry a cynismu a nakonec ze zvyku a také ze smutku, a možná vždycky jen ze smutku – v neustálém boji se vším a se všemi, se svými blízkými a se svou pamětí, s mrtvými i živými, nakonec také dobojoval. Přemohl ho ten neznámý, s nímž celou noc zápasil, všechnu zuřivost a hněv v něm udolal. Podrobil si ho ten, s nímž zápasil celý život. (326)

Prostřednictvím nadpřirozeného zápasu sa Charles-Victor oslobodí od rodinnej krypty, zla aj zúrivosti, čo naznačuje jantárovo sfarbená koža užovky na mieste, kde ležal povraz. Mystický záver románu dáva

313 Problematiku príslušnosti jedinca k rodinnej pamäti načrtáva autorka aj cez zobrazenie vzťahu otca a syna. Výstižne to zachytávajú analogické životné okamihy Theodora-Faustina a jeho pravnuka Charlesa-Victora: vražda Roselyna (Charles-Victor) zrkadlovo pripomína akt rozbitia soľného tela novorodeniatka (Theodor-Faustin), zatiaľ čo zmrzačenie ruky Victora-Flandrína rezonuje s výhražne zdvihnutou rukou Charlesa-Victora (a s interpretáciou starozákonného príbehu obetovania Izáka). Charles-Victor opakuje násilný čin svojho predka, ale radikálnejším spôsobom (neopodstatnenou vraždou Roselyna).

tušiť autorkinu snahu hľadať iné východiská vo vzťahu k dejinám, čo Mariska Koopman-Thurlings výstižne komentuje slovami: „[...] zdá [sa], že jedine mystika dokáže čeliť katastrofám dejín“³¹⁴ (2007, 39). Dôraz na potrebu pozornosti a trpezlivého zmyslového skúmania viditeľného sveta, ktoré sa v náznakoch objavujú už v prvom románe Germain, nájdeme v celom autorkinom diele.

Jantarová noc – román o pamäti a zabúdaní

Román *Jantarová noc* predznamenáva prácu s pamäťou, ktorá tvorí podstatu hľadania postáv v ďalších románoch. Túžba postavy zabudnúť na rodinnú a kolektívnu minulosť a presvedčenie o zbytočnosti pamäti je konfrontovaná s nevyhnutnosťou pamätať si u spomínanej vedľajšej románovej postavy Jasmina Desdouvesa. Desdouves je nielen očitým svedkom a živou spomienkou na zločin spáchaný na Alžírčanoch v októbri 1961 („Byl jsem tam a viděl jsem to“, Germainová 2005a, 149), o ktorom porozpráva Charlesovi-Victorovi, ale je aj sprostredkovateľom dejín a nositeľom autorkiných myšlienok o kolektívnej pamäti. Reflektuje nielen historické, ale aj politické, filozofické a kultúrne otázky s tým súvisiace. Do popredia vystupuje napríklad úvaha o všeobecnej nevôli uznať zahanbujúcu časť národných dejín:

Každý národ má vždycky dvě paměti: jednu dlouhou, hodně dlouhou pokud jde o slávu a hrdinství, a ještě delší – opravdu předlouhou a houževnatou – pokud jde

314 „Le mouvement suit une logique interne, la corruption de l'édén initial par la parole, signe d'appropriation et d'ambiguïté, mène inéluctablement vers les catastrophes de l'Histoire, auxquelles seule la mystique semble pouvoir faire contrepartie.“

o pomstu. A druhou krátkou, velice krátkou pokud jde o hanbu a porážku. A na samém konci téhle zakrnělé paměti pahýl ještě zkornatější: odmítání jakékoli vzpomínky, která vyčítá a připomíná vinu. (150)

Jasmin Desdouves vyjadruje lútosť nad odmietnutím niektorých Francúzov uznať brutálnu krivdu spáchanú na neozbrojených Alžírčanoch, ktorí „[p]řišli manifestovat svou důstojnost“ (146). Prostredníctvom výčitiek postavy zaznieva hlas odhaľujúci príbeh „hanby“ spoluobčanov poznačený násilnosťami. Jasmin Desdouves hľadá nástroj reflexie tejto skúsenosti, ktorým sa stáva poézia, respektíve literatúra: „Naslouchal řeči poezie, aby v ní postřehl temný rytmus dějin, které na svém neustálém pochodu pulzují ve zpěvu světa a dodávají mu lidské měřítko“ (156). Zlé svedomie, ktoré pripomína citát básnika Saint-Johna Persa („Být špatným svědomím své doby, to pro básníka zcela stačí“, 156) preňho nie je ani vecou viny, ani výčitky, ale požiadavkou poctivosti (156). Príslušnosť k určitej kolektívnej pamäti neobnáša len spoluúčasť na utrpení jej členov, ale aj rozpoznanie neprávosti a násilia, ktorých sa dopúšťajú. Jeho odpoveďou je solidarita s bytosťami „[...] odsouzenými stejně jako on nést tíhu a tajemství vlastní existence“ (156).

Možno sa domnievať, že cez Jasminove úvahy sa autorka vyrovnáva s problematickou, v čase napísania románu (v 90. rokoch 20. storočia) prehliadanou udalosťou kolektívnej pamäti. Vytrháva ju zo zabudnutia, podobne ako iné historické udalosti, no zároveň naznačuje, akým spôsobom je vhodné uchopiť nepríjemné a tabuizované témy minulosti. Vo vzťahu k diskurzu o dejinách vyzdvihuje nenásilnú komunikáciu, dialóg či otvorenosť ducha: „Hovořit pro nej [pre Jasmina Desdouva] neznamenaló kázat, ale obracet se k druhým s neustálou výzvou k pozornosti, jasnému vidění a dobrotě“ (156).

Skutočnosť, že časť príbehu hlavnej postavy (mladosť) sa odohráva v Paríži, ďaleko od Černozeme, nie je náhodná. Mesto predstavujúce zoskupenie budov a ulíc s určitou históriou umožňuje prepojenie prítomnosti a minulosti, času a priestoru, ako konštatuje postava v súvislosti s pamätnými tabuľami na rôznych miestach, ktoré pripomínajú konkrétnu historickú udalosť alebo osobnosť, no sekundárne implikujú zabúdanie („[...] ke komu jinému mluvíly než k uhýbavým, od minulosti už odvráteným pamětem?“, 161). V rozhovore s Alainom Gouletom spisovateľka konštatuje, že „[k]aždé mesto je obrovským románom z kameňa, palimpsestom“, ktorým prechádza „mnoho podôb neviditeľnej prítomnosti“³¹⁵ (Goulet 2006, 261). Takto chápané mesto pripomína úvahy Patricka Modiana, ktorý podobne ako Dora Bruderová kedysi, prechádza parížskymi ulicami. Charles-Victor je vzdialený podobnému cíteniu: „[...] procházel městem jako čarodějnou knihou plnou násilí a sladkého zapomnění“ (Germainová 2005a, 162).

Zdôraznenie prítomnosti postavy „bez pamäti“ (Charles-Victor) v meste s ulicami „minulostí nejvíc obtěžených“ (152) je v skutočnosti symbolické (naznačuje to aj názov kapitoly „Noc kameňov“). Príbeh Charlesa-Victora sa totiž odvíja aj na pozadí májových udalostí v roku 1968. Nepokojné mesto a prežívanie postavy sú vzájomným echom: „Ale rozhněvalo se i město – na všechno. Bouřilo se proti vlastní minulosti, vlastním dějinám“ (217); „Hněv

315 „Toute ville est déjà un immense roman de pierres, un palimpseste. Il y a tellement de présences invisibles dans les rues, les bâtiments d'une ville. Du coup l'imaginaire n'est plus tout à fait le même, il utilise un autre substrat.“

mesta, to byl on sám. Týž krik, tytéž střety, tytéž ohně a výbuchy v ulicích i v jeho nitru. Kamení, těla, všechno se vymykalo z kloubu, obracelo naruby. Pod dlažbou slobodná země. Pod zapomněním, odvržením – paměť“ (219).

Úsilie postavy umlčať svoju minulosť zrkadlí túžbu mesta a jeho obyvateľov po podobnej amnézii.³¹⁶ Je aj vyjadrením situácie človeka narodeného „po všetkých vojnách“. (Osobný a kolektívny) chaos ukrýva prázdnotu, ktorú treba niečím vyplniť. Autorka evokuje eufóriu mesta prostredníctvom slov, lebo zovšadiaľ sa ozývali „hesla, protesty, ostré aforismy“ (227): „Radujte se tady a teď!“, „[j]e třeba systematicky prozkoumat náhodu“ (218), hraničiacie s bezobsažnými vetami typu „Potřebuji něco říct, ale nevím, co“ (227). Idea slobody v zmysle odmietnutia zodpovednosti a minulosti charakterizuje postoj živého organizmu, ktorým je mesto, ako aj Charlesa-Victora ako moderného jedinca uprednostňujúceho efemérnu prítomnosť („Jsem prostě jen tahle chvíle. Tahle pomíjivá chvílka. Jiskření nesouvislých, vířících okamžiků“, 148). Autorka naznačuje tragickosť tohto prístupu, ktorý v konečnom dôsledku jedinca oslabuje a predstavuje len dočasné východisko. Napriek istým podobnostiam medzi individuálnou (postava) a kolektívnou pamäťou (mesto) sa Charles-Victor definitívne odpúta od „toho davu opilého vlastní revoltou“ (227) v okamihu, keď sa stane vrahom. Svojím činom prestáva byť v symbióze s mestom, s jeho túžbou po oslobodení, čo naznačuje aj protiklad verbálnej nadprodukcie mesta na jednej strane a straty reči postavy na strane druhej, ktorého symbolickým vyústením je odchod Charlesa-Victora z Paríža a jeho návrat do Černoze – krajiny osamelého detstva a pamäti.

316 Sériu protestov vo Francúzsku v roku 1968 mala za cieľ presadiť (individuálnu, sexuálnu atď.) slobodu.

Sny, vidiny, predstavy

Nadprirodzené prvky a dejinné vnímanie

Zdanlivo pomimo veľkých dejín sa odohrávajú osudy niekoľkých ďalších, vedľajších ženských postáv *Knihy nocí*, ktoré nie sú priamo konfrontované s vojnovou skúsenosťou, ale vidinami a znameniami ich predznamenávajú. Príkladom sú Blanka a Violeta-Honorina, ktorých citlivosť k utrpeniu v dôsledku vojny je zobrazená na úrovni snov, myšlienok a predstáv. Druhá manželka Victora-Flandrina, Blanka, má krátko po pôrode dvojčiek trýznivú predtuchu: „[v]iděla zemi v ohni a krvi, slyšela křik, všude kolem sebe křik až k zešílení“ (Germainová 1997, 118), videla „tisíce lidí, koně, a také podivné stroje [...], jak vybuchují, rozpadají se na kusy v bahně“ (118) a zničené mestá, ktoré neskôr nadobudnú konkrétnu podobu prostredníctvom Augustinovho svedectva. Pod ťarchou desivých obrazov z blížiacej sa prvej svetovej vojny, ktoré Blanka interpretuje ako trest za to, že vôbec existuje, sa stáva čoraz priehľadnejšou, až kým jedného dňa úplne nezmizne: „[z]ůstal z ní jen dlouhý cár kůže vysušené až na holou osnovu, jako utkanou se skleněných vláken“ (119).

Blankina dcéra Violeta-Honorina,³¹⁷ ktorá sa po odchode do kláštora stáva Violetou-Svätého ducha (fr. *Violette-du-Saint-Suaire*), vo svojich víziách predznamenáva masaker druhej svetovej vojny. Pramienok ružovej krvi, ktorý jej v detskom veku vytryskne z ružicovej škvŕny na ľavom spánku a o ktorej „tušila, že to není její krev“ (147), sa v predvečer vojny zmení na tečúci prúd krvi. Hraňičná bolesť a úzkosť zračiace sa v jej tvári („Jako kdyby

317 Predobrazom postavy bola svätá Terézia z Lisieux, z ktorej diela autorka cituje v úvodnej časti tretej kapitoly *Knihy nocí*.

videla něco příšerného, něco, co ani nemůže a nemá být pro lidské oči“ (232), sprevádzané šepotom slov „zlo, Bůh, svět, trosky, popel, umírání“ (232), koncentrované v jednej osobe, sú iným spôsobom stvárnenia hrôz vojny a holokaustu v románovom svete Germain. Ženská postava je nositeľkou ľudského utrpenia, na čo odkazuje aj slovo „rubáš“³¹⁸ (fr. suaire) vpísané do francúzskej podoby mena postavy. Podľa Gouleta vidina utrpenia „zdôrazňuje transgeneračnú logiku fenoménu krypty, ako aj solidaritu všetkých osudov, ktoré sa stanú súčasťou rodinného univerza Pénielovcov“³¹⁹ (2006, 43). Telo ženských postáv diptychu, podobne ako v prípade plačky pražských ulíc v diele s rovnomenným názvom, predstavuje „[...] sútok nespočetných dychov, sĺz a šepotu, ktoré unikli z iných tiel“³²⁰ (Germain 1992, 33) – z tiel obetí.

Aj telo poslednej manželky Victora-Flandrina Ruth je príbytkom „fantastick[ých], křiklavě barevn[ých] obraz[ov]“ a „křížovatkou těl, stovek těl, která se od ní naléhavě dožadovala života“ (Germainová 1997, 214 – 215). Ruth stelesňuje kryptu, vnútornú (smrť bratov na fronte) aj historickú – podľa Gouleta je „nositeľkou transgeneračnej a rodovej pamäti židovského údely“³²¹ (Goulet 2006, 53) –, s ktorou sa snaží vysporiadať prostredníctvom umenia, najmä maľby, neskôr fotenia. Súvislosť medzi osobnou a kolektívnou, respektíve historickou pamäťou načrtávajú

318 „[V] minulosti dlhé voľné rúcho, do ktorého obliekali mŕtvych.“
Dostupné na: <https://slovník.juls.savba.sk>.

319 „Ainsi est soulignée la logique transgénérationnelle du phénomène de la crypte, et au delà, la solidarité de tous ces destins qui se mêlent dans cet univers familial.“

320 „[...] confluence d'innombrables souffles, larmes et chuchotements échappés d'autres corps.“

321 „Car elle porte en elle toute la mémoire transgénérationnelle et ancestrale de sa condition de Juive.“

analógie, napríklad medzi objavením prvej menštruačnej krvi u Ruth a preliatou krvou Ferdinanda v Sarajeve v predvečer vypuknutia prvej svetovej vojny. Ruth kreslí aj napriek židovskému (a otcovskému) zákazu zobrazovať ľudské bytosti obrazy vykrútených, rozštvrtených tiel poznačených násilím, ktoré ju prenasledujú v predstavách. V istom zmysle je počínanie Ruth totožné s autorkiným prístupom k aktu tvorby, ktorá zaznamenáva obrazy postáv vychádzajúce z autorkinho nevedomia a túžiace po pozornosti a literárnej podobe.³²²

Vidiny a predstavy upozorňujú na to, že možno nevnímame skutočnosť ostro a kriticky, ako by sme mali. V súvislosti s vidinami ženských postáv o utrpení sa tiež natíska otázka, či vnútorné prežívanie vojny bez osobného zážitku (napríklad v prípade blízkych príbuzných obetí) nemôže byť rovnako trýznivé, ako u niektorých očitých svedkov.³²³

Pamäť holokaustu

Zatiaľ čo vízie späté s vojnou sú sprítomnené cez optiku ženských postáv, zobrazenie problematiky holokaustu je v románovej tvorbe autorky viac-menej aluzívne. Vyskytuje sa najmä v podobe snov, mikropříbehov vedľajších postáv či vízií. Otvorene sa ňou Germain zaoberá v esejistickej tvorbe, najmä v spomínanej zbierke esejí *Ozveny ticha* (rozvíja v nej tému mlčania Boha na pozadí

322 Tvorivý proces písania, ktorý riadia impulzy nevedomia, objasňuje autorka v esejistickom diele *Postavy (Les Personnages)*, 2004).

323 O bolestivom čakaní na návrat svojho muža Roberta Antelma z koncentračného tábora píše napríklad Marguerite Duras v diele *Bolest' (La Douleur)*, 1985).

historických udalostí), v autobiografickej reflexii z pražského cyklu *Plačka pražských ulíc*, ktorá predstavuje najdojímavejšiu osobnú výpoveď autorky o vedomí zla v podobe holokaustu, a nakoniec v životopise mladej holandskej Židovky a obete holokaustu Etty Hillesum (1914 – 1943), v diele s rovnomenným názvom (*Etty Hillesum*, 1999), ktoré sumarizuje duchovnú premenu hlavnej hrdinky. Charakter úvah v esejach naznačuje autorkin odklon od skutočnosti a ústup z dejín smerom k spiritualite, podobne ako je to aj v jej románových dielach.

Aj v románe *Kníha noci* je stvárnenie holokaustu sprostredkované nepriamo, cez sny a vidiny hlavnej postavy Victora-Flandrina. Goulet považuje sny za prostriedok odhaľujúci krypty a nevedomie postáv (2006, 55). Prvý sen je súčasťou druhej kapitoly „Noc zeme“ a zobrazuje sériu nesúrodých obrazov odkazujúcich na útrapy vojny, najmä prostredníctvom obrazu armády obrnených strojov pochodujúcich do mesta, do očí. Druhý sen je opísaný v piatej kapitole nazvanej „Noc krvi“ a úzko súvisí s poslednou vidinou v šiestej kapitole románu „Noc noc jediná noc“. Aj keď posledný prípad nie je v románe explicitne označený slovom sen ako v predchádzajúcich prípadoch, má charakter vidiny/sna a zodpovedá obsahovej náplni kapitoly. Videnia a sny Victora-Flandrina sa čiastočne realizujú v deji, pričom prvý aj druhý sen má anticipačnú funkciu. Spomedzi množstva nadprirodzených obrazov, ktoré sa postave vynárajú v mysli v druhom sne („Ačkoli nespál, měl sen“, 200), sa vyníma obraz ženy sediacej na posteli a češúcej si vlasy. Postel' unáša prúd rieky. Nasledujúci obraz zachytáva tú istú ženu bez vlasov, ako ich perie vo vode červenej od krvi, ktorá z nich odtiekla. V sne sa objavujú aj ďalšie ženy, ktoré perú ľudské kože: „[...] klečely v dřevěných truhlicích seřazených jeden vedle druhého

podél břehu. Házely prádlo do vody, zuřivě je praly, bušily do něho kulatými plácačkami [...], ale to prádlo nebylo z látek a nebyly to ani vlasy, ale kůže. Praly kůže, veliké kusy lidské kůže“ (200).

Zmienka o práčkach predvída spomínanú skazu obyvateľov Černoze, ktorí museli ponížene kľačať a búšiť piestom prv, než zomreli násilnou smrťou. Obraz práčok nájdeme aj v neskoršom románe *Pieseň neláskavých*,³²⁴ vo vízii hlavnej postavy Chvály-Márie. Spomínaná vidina Victora-Flandrina predznamenáva scénu nacistického obliehania Černoze, podobne ako obraz utekajúcej ženy s deťmi možno spätne identifikovať ako Ruth a jej štyri deti, ktoré pohltil svet koncentračných táborov.

V tomto i v nasledujúcom sne sa črtá aj iná scenéria: „Nad řekou se zvedaly kamenité násypy s ježatinou ostatného drátu. Za nimi, ale jen velice matně, bylo vidět mužské postavy a v pozadí střechy dřevěných baráků, z jejíž komínů se valila mračna šedého kouře“ (200). Obraz pripomína atmosféru koncentračných táborov a kremečných pecí. Pamäť holokaustu evokuje aj obraz padajúceho popola: „Z oblohy se nehlučně snese déšť popele, jemňounce šedého hedvábného prachu“ (201). V závere sna vidí Victor-Flandrin bábiku so sklenenými očami, ktorá „kráká“ slová „Krrrev Krrrev Prach“ (201). Spomínané slová sú uvedené aj v úvodnom poetickom zamyslení v piatej kapitole „Noc popele“: „Krev-prach, krev-noc-a-mlha“ (230). Obsesívne opakovanie slov „krev“ a „popel“

324 „Videla som bielizeň, ako sa suší na pavučinových nitiach a ako plieska vo hviezdnom vetre. [...] Darma ich práčky prali, drhli, žmýkali, okrem tých mnohorakých stôp sa ešte vždy na nich dali tu a tam rozoznať zvyšky krvi, slz a potu. Boli to kože všetkých ľudských bytostí od počiatku sveta. Z miliárd a miliárd koží odkvapkával život vo večnosti...“ (2005b, 236 – 237).

v texte evokuje predstavu skazy, najmä v súvislosti s koncentračnými táborami. Potvrdzuje to nahradenie dvojice slov iným, podľa Victora-Flandrina nepochopiteľným slovom – Sachsenhausen –, ktoré je zopakované niekoľkokrát : „Sachsenhausen. Jméno-škrt, jméno, které ona druhá jména [...] jediným tahem vymazávalo. Poslední, konečné jméno“ (267); „Sachsenhausen. Sachsenhausen. Břemeno absolutní noci – Noci, která všechno pohltila“ (276). V tejto súvislosti Koopman-Thurlings pripomína, že „[...] každé jedno zopakovanie slova Sachsenhausen je zaklopaním na dvere našej pamäti a pripomienkou toho, na čo sa nesmie zabudnúť“³²⁵ (2006, 103).

Posledná noc *Knihy noci* „Noc noc jediná noc“ načrtáva problematiku holokaustu vo forme vidiny Victora-Flandrina, cez jeho vnútorné prežívanie. Objavuje sa v nej žena v červených šatách, „[k]rvavě, krhavě rud[ých]“ (283). Z vrecák vyťahuje a odhadzuje hromadu rôznych predmetov, ktoré evokujú osobné veci väzňov nájdené v táboroch krátko po vojne. Žena vyťahuje aj fotografie, čo implicitne odkazuje na postavu Ruth. Objavuje sa vysoký a zohnutý muž, „[n]a ramenou nese druhého / muže nebo ženu“ (284), ktorý pripomína postavu Tidva, pretože po návrate z vojny je opísaný ako obor („[...] mohutná sehnutá postava člověka“; „[...] obrova vrávoravá chůze připomínala medvěda“, Germainová 1997, 144). Obrovská postava nápadne evokuje aj postavu plačky pražských ulíc, nesúcu ťarchu ľudskej bolesti. Zatým sa objavujú obrazy stanice, vlaku, dobytčích vagónov ponorených do tmy a atmosféry prázdnoty, ktorú naznačuje výraz „prosté venkovské nádražíčko“ (284). Vlak sa rozbieha, funí

325 „[...] toutes ces répétitions du nom de Sachsenhausen sont autant de coups frappés sur la porte de notre mémoire, pour réveiller ce qui ne doit jamais passer à l'oubli.“

a syčí; za chvejúcimi sa prehnitými drevenými latami „[...] se lesknou oči tisíce očí Ve všech týž pohled Jeden jediný rozšířený propadlý utkvělý pohled“ (284). V danom okamihu sa súčasťou pozorovanej scény sna, ktorá sa mení na nočnú moru, stáva aj jej pozorovateľ Victor-Flandrin:

Victor-Flandrin běží podél vagónů
bělavou párou
klouže rukama přes vlhké stěny
shnilé zetlelé dřevo
je cítit mechem prstí
chce vejít dovnitř
ale nenachází dveře ani okna
nahlíží do škvír mezi latěmi
ale vidí obraz
pořád stejný
pohledy bez tváří
pohyby bez těl
ztracené v prázdnu a tmě
a všechny stejné
nenachází co hledá
nenachází
své blízké. (285)

Úryvok vystihuje úzkosť postavy, ktorá sa bezvýsledne snaží zahliadnuť svojich blízkych vo vagóne. Vidí sa na opačnej strane drevených lát vagónov, ktoré symbolicky odlišujú skutočné obete, beztvaré masy tiel, ktoré šialenstvo holokaustu osobne zažili, od iných obetí, ich blízkych príbuzných. Scéna nezobrazuje identifikovateľné ľudské bytosti, ale len prázdne pohľady, pokrivené a nerozoznateľné gestá odsúdené na zánik.

Nasleduje sled obrazov zachytených v zrýchlenom tempe: Victor-Fladrin blúdi troskami Mesta, vidí „hubené černé postavy“, „svíjí se v křečích“ (286) a počuje spleť

rozmanitých zvukov („hlaholí zvony“, „rachotí vlaky“, „svišťi tramvaje“, „psi vyjí“, „výkřiky mužů a žen se mísí s klaksony a sirénami“, 286), až obrazy nakoniec strácajú jasné kontúry. Victor-Flandrin zvracia „rudou obilnou kaši“, „pot se mu řine po celém těle“, „zarývá prsty do země, zuby do hlíny“ (286). Nakoniec vidí čiernu knihu v křčoch v podobe človeka. Victor-Flandrin sa zrúti na zem a v slzách volá na svoju starú mamu Vitalie. „A pod jeho šíjí, právě v místech, kam zarýval nehty, zuby do země, / u paty vyčnělé skály, / vyrazí pramen“ a Victor-Flandrin začuje hlas, ktorý mu hovorí: „.... Spi, spi, chlapče, spi můj malý...“ (288).

Agónia Victora-Flandrina vypovedá o hrôze nevysloviteľného a o pocitoch zo straty milovaných. Vonkajšími prejavmi úzkosti sú telesné symptómy (potenie, zvracanie, kŕče). Nezmyselná smrť blízkych, ktorú vyjadruje slovo Sachsenhausen („[s]lovo, vedle něhož nebylo místa pro žádné jiné, pro žádnou myšlenku, obraz, ani jejich náznak“, 275), nastoľuje neodbytnú otázku: „Jak potom najít ve světě cestu?“ (303). Odpoveďou Victora-Flandrina je dobrovoľné zabudnutie a strata záujmu o okolitý svet, ktorý už nedáva žiadny zmysel (všadeprítomnosť noci vystihuje názov poslednej kapitoly *Knihy noci* „Noc noc jediná noc“). Rozprávač sa k strate pamäti Victora-Flandrina následne vracia v prvej kapitole *Jantarovej noci*:

On sám už žádnou paměť neměl. Vyzvrátil ji koncem války v lese Mrtvých ozvěn. [...] Byl pro svou paměť mrtvý, umřel na ni, že jí bylo příliš. Příliš mnoho paměti znetvořené bolestí, navždy ubité zuřivostí jednoho jména. Osvětim.³²⁶ Černá alchymie dějin proměnila

326 Prekladateľka Věra Dvořáková prekladá v *Jantarovej noci* názov koncentračného tábora Sachsenhausen, ktorý sa nachádzal blízko Berlína, nesprávne ako „Osvětim“. V *Knihy noci* používa tá istá

jeho paměť v obludu, zvíře podobné velikým krysám [...]; ta paměť mu užírala srdce. (Germainová 2005a, 50)

Victor-Flandrin, ktorého otec pripravil v detstve o prsty, aby nikdy nezažil hrôzy vojny, sa resignáciou na pamäť a minulosť ocitá mimo času a v zabudnutí prežije ďalšie roky života. Túži splynúť so zemou, premeniť sa na strom, „[a]by už byl všemu tomu hluku a šílenství lidí, nesnesitelnému utrpení světa, vší té zuřivosti dějin, jednou konec. Konec Božímu hněvu. Boží zlovůli“ (55). Napriek tomu nájde na sklonku života zmierenie – jeho výkrik nenávisti voči Bohu spustí očistný dážď, „[h]orký a slaný jako lidské slzy“ („[p]řely slzy“, 305), ktorý rozpustí náhrdelník zo siedmich perál a zmyje traumy predkov: „Měl srdce tak klidné, jako kdyby mu už ani nepatřilo“ (307). Záver románu ohlasuje narodenie Charlesa-Victora, „[d]ítě zrozené po válce. Po všech válkách“, ale i to, že sled osobných tragédií sa nekončí, že „[n]eexistuje poslední jméno, poslední výkřik“ (Germainová 1997, 288).

Ako vyplýva z uvedených vidín postavy, skutočnosť, že problematika holokaustu je zobrazená práve cez nevedomie postavy vypovedá aj o autorkinom prístupe k téme. Zdá sa, že holokaust je pre ňu natoľko nepochopiteľnou a intímnu skúsenosťou, že ju nedokáže formulovať koherentným spôsobom, v porovnaní napríklad so stvárnením dvoch svetových vojen. Naznačuje to absencia interpunkcie v uvedenom úryvku o vagónoch plných väzňov s prázdnyimi pohľadmi či útržky snovej halucinácie, alebo nesúrodosť obrazov. Utrpenie postavy akoby vychádzalo z hĺbky autorkinho prežívania, zo spleti pocitov a spomienok, ktoré v nej zanechala návšteva koncentračného

prekladateľka názov Sachsenhausen, ktorý je uvedený vo francúzskom origináli obidvoch románov.

tábora v alsaskom Natzweiler-Struthof, keď mala deväť rokov, a ktoré sa rokmi čítania a premýšľania o holokauste vykryštalizovali do špecifickej literárnej podoby. Autorka si na svoj osobný zážitok spomína ako na prelomový okamih, ktorý zásadne ovplyvnil jej vnímanie sveta a podľa Gouleta dokonca znamenal „[...] skutočnú traumou, ktorá v nej vytvorila kryptu univerzálnej bolesti“³²⁷ (2006, 18):

Zážitok [z návštevy koncentračného tábora] mi musel zostať kdesi v mysli ako desivý obraz, na ktorý sa potom vrstviли ďalšie poznatky zo školy: vojnové udalosti z roku 1870, ktoré boli podobne ako tie z roku 1914 povestnými jatkami; druhý svetový konflikt a holokaust. V osemnástich rokoch som dokázala nájsť súvislosti a pochopiť skutočnú ranu vedomia.³²⁸ (18)

Skľúčenosť Victora-Flandrina možno v zásade vnímať ako osobnú výpoveď autorky, zatiaľ čo útržkovitosť slov a obrazov odkazuje na nemožnosť jasne pomenovať a opísať desivú skutočnosť. O hĺbke vnútorného zranenia, s ktorým spája myšlienku na holokaust, veľavravne vypovedá aj otázka položená v súvislosti s plačkou pražských ulíc: „Ako vôbec premýšľať o absolútnej nahote ľudskej bolesti bez toho, aby človek zomrel sám pre seba?“ (Germain

327 „Cette découverte de la Shoah a donc été pour Sylvie Germain un véritable traumatisme qui a constitué en elle une crypte de la douleur universelle et l’a préparée déjà à ses rencontres de *La Pleurante des rues de Prague*.“

328 „Cette expérience [de la visite du camp de concentration] a dû me rester, dans un coin de la tête, comme une image d’effroi, sur laquelle sont ensuite venues se greffer les informations reçues à l’école: la guerre de 1870 qui fut, comme celle de 1914, une fameuse boucherie; le second conflit mondial et la Shoah. Vers dix-huit ans, j’étais capable de faire le lien et d’en concevoir une véritable blessure de conscience.“

1992, 35).³²⁹ Konfrontácia s utrpením a potreba vlastnej smrti, ktoré otázka implikuje, nesie biblické poslanstvo – nevyhnutnosť potlačiť svoje ego, akt „vyprázdnenia“ (*kenosis*) a sprístupnenie sa nevýslovnému. Autorka nepochybne naráža aj na slová francúzskej filozofky Simone Weil, ktorá do veľkej miery ovplyvnila jej myslenie: „Ak vykoreníme samých seba, smerujeme za niečím skutočným“ (Weilová 2009, 70). V tomto zmysle pri uvažovaní o holokauste Germain presahuje hranice dejinnej udalosti uzavretej v konkrétnom časopriestore. Holokaust je predmetom jej uvažovania nielen ako jav kultúrnej pamäti. Napriek rešpektovaniu dejinnej špecifickosti holokaustu vníma jeho etický rozmer, o čom svedčí aj skutočnosť, že sa k danej téme neustále vracia aj vo svojich nasledujúcich dielach.

Spätosť osobných príbehov postáv s dejinami je v autorkiných románoch stvárnená cez vojny a holokaust, ktoré sú okamihom pripomenutia kolektívnej a historickej ukotvenosti jedinca. Drastické vytrhnutie postavy z jej rodinného prostredia – ide najmä o ťažko identifikovateľný časopriestor, pretože život postáv sa odohráva v ústraní – je pripomienkou spoločenskej podmienenosti človeka. Konfrontácia života jedinca a dejinnej mašinerie, ktorá sa odráža v intímnom prežívaní postavy, má vo všeobecnosti tragické dôsledky, predovšetkým hlboké vnútorné zranenia, ktorých vonkajším prejavom je dezintegrácia jazyka a jeho prejavov (výkrik, zmena hlasu, odpudzujúci smiech, mlčanie, neschopnosť artikulovať a podobne) a sprievodným znakom problematický vzťah k menu. Románová postava Germain je však bytosť komplexná so širším záberom presahujúcim intímny (individuálny život)

329 „Comment, en effet, contempler l'absolue nudité des douleurs humaines sans mourir à soi-même?“

a kolektívny priestor (spoločnosť). Cez početné odkazy na fantazijný svet (rozprávkové bytosti, nadprirodzené javy, povery) sú postavy spojené so strateným rajom detstva a s tradíciami predkov. Aktualizáciou biblického obsahu na úrovni motívov, obrazov či symbolov autorka na jednej strane upozorňuje na židovsko-kresťanské korene, ktoré po stáročia formovali európske myslenie a kultúru, a na strane druhej prostredníctvom mystického nazerania hľadá odpovede na odveké otázky týkajúce sa problematiky zla vo svete, mlčania Boha a odpustenia. Už prvé romány *Kníha nocí* a *Jantarová noc* ukazujú originálny prístup autorky k tejto problematike, respektíve jej únik od dejín k spiritualite. Uvažovanie o stvárnení dejín sa v prípade jej tvorby nezaobíde bez zohľadnenia prienikov a súvislostí medzi viacerými rovinami textu.

Charles-Victor, amnestická postava poznačená bremenom rodinného, kolektívneho a historického zla, je prototypom moderného jedinca. Jeho príbeh nastoľuje zásadné otázky pamäti, zabúdania a identity po holokauste, ktoré sú prehĺbené v nasledujúcich románoch. Napriek mnohým podobnostiam s autorkinou románovou prvotinou sa vyznačujú ústupom od „prepiatosti štýlu“ a „rozpínavosti fantázie“³³⁰ v prospech hľadania rafinovaného výrazu zameraného na poetiku nekonečna (Demanze 2008, 186 – 188).

330 „Et lorsqu'on ouvre un livre de Sylvie Germain, c'est en effet bien souvent la flamboyance de l'écriture qui retient le lecteur“, „Par intrusion de l'imaginaire dans le réel ou par expansion du fabuleux, les récits germaniens décrivent un monde hanté par une doublure fantastique, peuplée d'êtres virtuels ou de fantômes fictionnels.“

Obraz dejín v románoch

Pieseň neláskavých, Magnus

a Najdôležitejšie scény

zo života

Bruno Blanckeman rozlišuje v súvislosti s tvorbou Sylvie Germain dva typy fikcie. Romány *Kniba nocí* a *Jantarová noc* predstavujú podľa neho fikcie ako svety (fictions-monde),³³¹ pretože odkazujú na existenciu autonómnych fantazijných svetov a na mýtický vzťah človeka s prírodou. Kľúčové postavenie v nich zohráva záhada počiatku (ľudstva, zla a podobne), ktorého znakom je, aspoň spočiatku, neidentifikovateľný čas, drsnosť života a primitívne pudy postáv. Archaický svet konotuje aj poetizovaný štýl románov, ktorý je vyjadrením autorkinej fascinácie nad magickým svetom rozprávok a legend. Nasledujúce romány, vrátane tých, o ktorých sa zmienime – *Pieseň neláskavých*³³², *Magnus* a *Najdôležitejšie scény zo života* –, zodpovedajú označeniu fikcie o svete (fictions du monde),³³³ pretože

331 Blanckeman sem radí aj ďalšie autorkine romány *Dni bněvu* (čes. 1995; *Jours de colère*, 1989) a *Dieta Medúza* (slov. 1998; *L'Enfant Méduse*, 1991).

332 Názov románu odkazuje na báseň autobiografického charakteru francúzskeho básnika Guillaumea Apollinairea „Pieseň nemiľovaného“ („La Chanson du mal aimé“, 1913), ktorá je vyznaním subjektu z pocitov smútku z neopätovanej lásky. Sylvie Germain vytvorila novotvar, neláskavý (fr. mal-aimant), ktorý vypovedá o obrátenej situácii, t. j. o tých, čo nevedia milovať.

333 Francúzske spojenia fiction-monde a fiction du monde sú pre slovenského čitateľa problematické, pretože v slovenčine majú ťažko postrehnuteľné významové nuansy. Blanckeman nimi vyjadruje vzťah textov k fikcii. Kým pod pojmom fictions-monde rozumie

dej románov sa v tomto prípade odohráva na pozadí konkrétnych historických a kultúrno-spoločenských udalostí a odhaľuje „krízu intimity“ posledných desaťročí (2005, 8 – 9). Autorka sa v nich odkláňa od tzv. „barokového“ štýlu písania, fantastických prvkov či zobrazenia archaických čias a namiesto toho zachytáva súčasné rozpoloženie človeka. Navrhnuté pojmy charakterizujúce jej romány sa navzájom nevylučujú – dejinné udalosti sú reflektované aj v jej prvých dvoch románoch –, ale umožňujú skúmať spôsob, akým sa u nej vyvíja narativizácia dejinného materiálu.

Hoci v celej autorkinej tvorbe nájdeme súvislosti medzi historickým dianím a individuálnymi osudmi, v prípade nasledujúcich troch románov môžeme konštatovať prítomnosť viacerých analógií: životný príbeh postáv je zachytený od útleho detstva po dospelosť, zásadným spôsobom ho ovplyvňuje historicko-spoločenský kontext, exponovanou je problematika opusteného dieťaťa a hľadania identity, ale i mlčania Boha. Naratívna perspektíva sa primárne nezameriava na priamu konfrontáciu postáv s vojnou, ale na diskrétnu a zdanlivo nenápadnú pretrvávajúcu ich ničivých dôsledkov v podobe nevypovedaných slov a vnútorných zranení. Germain tiež naznačuje, že niektoré otázky týkajúce sa nášho poznania dejín zostanú nezodpovedané. Prípadné odhalenie minulých udalostí prináša pochybnosti o ich pravdivostnom statuse a otázku, čo ďalej s novým poznatkom. Stvárnienie dejín aj tu problematizuje aktuálne úvahy o pamäti a zabúdaní.

existenciu románového diela ako samostatného sveta (dielo je svetom samo osebe), v ktorom je zásadná otázka jeho pôvodu, pojem *fiction du monde* zodpovedá predstave, že románové dielo je skôr stvárniením skutočného sveta.

Dejiny a osobný príbeh

Romány *Pieseň neláskavých*, *Magnus* a *Najdôležitejšie scény zo života* sa osobitým spôsobom zameriavajú na situáciu jedincov narodených v období druhej svetovej vojny. *Pieseň neláskavých* je príbehom postavy albínky Chvály-Márie, ktorú v predvečer vypuknutia druhej svetovej vojny nechá matka krátko po pôrode pred dverami kláštora. Retrospektívne rozprávanie hrdinky o jej živote akcentujú zmienky o významných okamihoch dejín a ich časová zhoda s dôležitými udalosťami v živote Chvály-Márie – začiatok a koniec vojny sa prekrýva s jej pobytom v kláštore, Gagarin vzlietne do vesmíru v deň, keď Chvála-Mária prvýkrát nastúpi do práce, berlínsky múr padne v čase jej návratu do hôr a podobne. Napriek zdanlivo marginálnej prítomnosti vstupujú dejiny do života postavy zákerným spôsobom a s trvalým účinkom. Príkladom je zámena skutočnosti s biblickým príbehom, keď päťročná Chvála-Mária vyrastajúca s mníškami v kláštore zoberie na Vianoce 1944 z jasličiek sošku malého Ježiška, aby ho uchránila pred prenasledovaním Židov, čo je dôvodom jej nedobrovoľného odchodu z kláštora a symbolickým vyhnaním z raja detstva. Väzba medzi osobným príbehom a veľkými dejinami je zjavná aj u iných postáv, ktoré hlavná hrdinka počas svojho putovania stretáva. Chvála-Mária sa stáva pozorovateľkou tragických osudov a ľudského utrpenia, zapríčinenými vojnami, hrôzami holokaustu i osobnými rozhodnutiami.

Kľúčovou dejinnou udalosťou v románe *Magnus* je bombardovanie Hamburgu zachytené očami päťročného chlapca, ktorý stratí pamäť a adoptuje si ho nacistická rodina. Ťažiskom stvárnenia nie je samotná udalosť, o ktorej sa čitateľstvo dozvedá v druhej tretine románu, ale fungovanie pamäti jedinca v dlhšom časovom rozpätí

v dôsledku traumy a manipulácie spomienok. Autorka tematizuje viacnásobne problematickú pamäť hlavnej postavy Magnusa – amnéziu, neskôr nadbytok ťaživých spomienok spojených s pocitom viny, a napokon prekrútenú pamäť a zabudnutie. Magnusovo pátranie po svojich koreňoch aktivuje pamäťové procesy, ktoré sa premietajú do formálneho spracovania textu. Románový príbeh je kompozične vystavaný z očíslovaných kapitol, „fragmentov“ (scéna bombardovania je označená ako „Fragment I“ a je uvedená medzi „Fragmentom II“ a „Fragmentom 12“), ktoré imitujú nelineárny tok pamäti, a z textov referenčnej povahy. V závislosti od svojej funkcie v románe (naznačuje ju názov textov) poskytujú vysvetlenia historických faktov („krátke poznámky“, *notules*), prostredníctvom literárnych odkazov iniciujú reflexiu („sekvencie“, *séquences*), prípadne akcentujú obsesívne či kľúčové prvky pamäti postavy („rezonancie“, *résonances* a „ozveny“, *échos*). Forma románu poukazuje aj na medzery, ozveny a biele miesta pamäti.

V románe *Najdôležitejšie scény zo života* autorka tematizuje problematiku opusteného dieťaťa. Hlavnou hrdinkou je Lili, ktorá po odchode matky a neskôr po jej smrti, vyrastá s otcom. Otec sa po čase ožení s Viviane, matkou štyroch detí, čo Lili prinesie sériu otrasov v jej ďalšom živote. Každý zo štyridsiatich deviatich výjavov románu zobrazuje určitú etapu Liliho životného príbehu alebo príbehu ostatných členov rodiny a ich osobné tragédie. Lili zároveň prechádza krízou identity – príčinou je absencia matky, z ktorej sa zachovala jediná fotografia z čias Liliho narodenia. Prítomnosť dejín je v tomto prípade takmer nepostrehnuteľná, no čitateľ predsa len odlupuje vrstvu za vrstvou ich rozbužnenosť a nenapraviteľnosť v podobe fatálnych následkov.

Dejiny, rodinná história a problematická identita

Osudy hlavných postáv troch románov, Chvály-Márie, Magnusa a Lili, spája záhada pôvodu vyplývajúca z neprítomnosti rodiča, respektíve rodičov v dôsledku vonkajších okolností. Pri rozpamätávaní na svoj život Chvála-Mária konštatuje, že „[o]tec a matka sa s určitým časovým odstupom zhodli na tom, že ma nechcú. On zrejme veľmi rýchlo vzal nohy na plecia, ona ma nechala na chodníku necelú hodinu po pôrode“ (Germainová 2005b, 9). Status sirotky odsudzuje protagonistku na celoživotnú samotu. Retrospektívne vníma svoj „genealogický strom“ ako „bonsaj bez konárov, mrzák bez koreňov“ (9), ktorý ju núti držať „za nimi [za rodičmi] smútok už od svojho nešťastného narodenia“ (10). Albínska belosť jej pleti evokuje prázdnu osobnú a rodinnú históriu, ktorú paradoxne iniciuje efemérna prítomnosť muža – jej záchrancu, ktorý ju privedie do kláštora: „Práve on, hoci o tom nevedel, dal môjmu príbehu tú podobu, ktorú má“ (11). Chvála-Mária vystrieda niekoľko domovov – v kláštore sa naučí mlčať, u Léontine ukrývajúcej deti Židov a odporcov režimu, „ktoré vojna odlúčila od svojich rodičov“ (20), sa prvýkrát oboznámi s hrôzami vojen a koncentračných táborov, u Marrouovcov spozná ľudské zlo a u Elvire Fontelauze d'Engrâce rodinnú drámu na pozadí druhej svetovej vojny. Detstvo Chvály-Márie, ktorá snívala „o nich, o svojich rodičoch, ako o vtákoch, ako o vládcoch vzduchu, akými sú skalné orly, belšie než albatrosy“ (38), sa končí definitívnym bolestným uvedením, že rodičia si po ňu už nikdy neprídu, a pocitom nenávisti voči nim. Neznalosť svojho pôvodu a rodinnej histórie najskôr kompenzuje prostredníctvom bohatej fantázie, neskôr útržkami príbehov iných postáv.

Magnusova história je plná medzier, zabúdania a falošných spomienok. V úvode románu vystupuje päťročný Magnus, ktorý trpí amnéziou v dôsledku záhadnej choroby. Jeho pamäť je prázdna ako tabula rasa. Zabudnutú minulosť mu pripomína jeho matka Thea „mágiou slova“³³⁴ (Germain 2005, 15) – rozpráva mu „epos o vznešenosti rodiny“³³⁵ (16) a o hrdinských činoch jej jednotlivých členov. V povojnových rokoch núdze, skrývania sa a po smrti matky odhalí trinásťročný Magnus pravdu o svojich rodičoch považovaných kedysi za „láskavú vílu“ (16) a „veľkého lekára“ (16) „s hlasom kráľa noci“³³⁶ (22) – pravdu o ich podiele na židovskej genocíde. Nové poznanie v ňom vyvolá pocit viny a hanby:

Nie je synom. Horšie. Je potomkom tyrana a zbabelca v jednom, a kriminálničky, ktorá sa ňou stala spoluúčasťou, z hlúposti a z márnivosti. Magnusova bezmocnosť vyhubiť svoj odporný pôvod alebo aspoň vyvodit' zodpovednosť voči rodičom, ktorých s nehou miloval a teraz si ju vyčíta, sa prejavuje prudkým nepriateľstvom voči sebe samému.³³⁷ (73 – 74)

334 „Elle le remet au monde une seconde fois, par la seule magie de la parole.“

335 „Aussi séduisante soit l'épopée familiale pleine de noblesse et de tristesse [...]“.“

336 „[...] lui en tant que victime d'une fièvre, sa mère en tant que fée bienfaisante, son père en tant que grand médecin“; „La voix d'un maître de la nuit [...]“.“

337 „Il n'est pas un fils. Pire, il reste le rejeton d'un bourreau doublé d'un lâche, et d'une criminelle par complicité, sottise et vanité. Son impuissance à anéantir cette ascendance nauséuse, ou au moins à réclamer des comptes à ces parents qu'il a aimés avec une innocence qu'il juge à présent coupable, se traduit en violente inimitié à l'égard de lui-même.“

Magnusov odchod do Mexika po stopách fantómového otca prinesie záblesk vzdialených spomienok. Vplyv spaľujúceho slnka, únavy a psychického vypätia ho privedie k odhaleniu traumatického zážitku z minulosti na pozadí bombardovania Hamburgu počas druhej svetovej vojny. Hrôza výjavu spôsobila stratu jazyka, mena a raných spomienok z detstva. Odhalenie pravdy umožní Magnusovi pomenovať lož a konštatovať mystifikáciu svojej pamäti („[z]atiaľ vie len to, kým nie je, kým nikdy nebol a kým už nikdy nebude: synom Dunkeltalových. Vyslobodenie.“³³⁸, 105), nie však nájsť stratenú identitu („[...] naďalej, väčšmi než kedykoľvek predtým nevie, kým je, odkiaľ pochádza“³³⁹, 115). Magnusovo dobrovoľné zabudnutie predstavujúce stratégiu prežitia naruší odhalenie ďalšieho klamstva s odstupom niekoľkých rokov, tentokrát o fiktívnej samovražde adoptívneho otca. Problematická pamäť je aj v tomto prípade podnetom k hľadaniu stratenej identity postavy, ktorá časom nadobudne iné súvislosti.

Problému s identitou čelí aj Lili v románe *Najdôležitejšie scény zo života*. Postava balansuje na pomedzí (ne)existencie, ako to naznačuje jeden z citátov od Thomasa Tranströmera uvedený v úvode románu:

Kto som? Kedysi dávno
som sa niekedy na pár sekúnd priblížil
Tomu, kým JA som, kým JA som, kým JA som.

338 „Pour l'heure, il sait seulement qui il n'est pas, qui il n'aura jamais été et ne croira plus jamais être: le fils des Dunkeltal. Une délivrance.“

339 „[...] mais il ignore toujours, plus que jamais même, qui il est, d'où il vient.“

Ale vo chvíli keď som SA objavil
JA som sa strácal, diera sa prehĺbila
A ja som do nej padal ako Alica.³⁴⁰ (Germain 2013, 9)

Tému identity rozvíja v úvode románu otázka Lilinej starej mamy ukazujúcej na fotografiu „[k]to je to?“, na ktorú Lili odpovie „[t]o som ja“³⁴¹ (II). Traumatizovaná odchodom a vzápätí smrťou svojej matky si Lili kladie otázku, či práve ona nie je príčinou jej neprítomnosti („Dopustila sa chyby, omylu, už len tým, že sa narodila?“³⁴², 29). „Nepoznaný hlas matky, ten neprítomný a vytúžený hlas“³⁴³ (20) jej v detstve kompenzuje vtáčí spev, ktorý sa pre ňu stáva útechou. Matka zostáva pre Lili „samozrejmosťou aj záhadou“³⁴⁴ (II): „*Fanny moja matka, mama*, éterická bytosť, jej neznáma dôverníčka“³⁴⁵ (54). Obísť existenciu matky, urobiť z nej „nedotknuteľnú bytosť“³⁴⁶ (II), o ktorej sa v rodine nehovorí, tajiť dôvod jej odchodu od bábätká a okolnosti jej smrti, znamená obrať jedinca o časť identity, ako naznačuje autorka. Nedostatok otcovskej empatie a neschopnosť objasniť nejasnosti týkajúce sa matky uvedú Lili „do nevedomosti a dôverčivosti, do zmätených

340 „Qui suis-je ? Il y a longtemps / J'approchais parfois quelques secondes / Ce que JE suis, ce que JE suis, ce que JE suis. // Mais au moment de ME découvrir, / JE m'effaçais et un trou se creusait / Et je tombais dedans, tout comme Alice.“

341 „C'est qui, là?' [...]. C'est moi!' [...].“

342 „Du seul fait d'être née, a-t-elle commis une faute, une gaffe?“

343 „Elles remplacent la voix inconnue de sa mère, sa voix manquante et désirée.“

344 „Une évidence et une énigme, en bloc.“

345 „*Fanny ma mère maman*, l'immatérielle, son intime inconnue [...].“

346 „De la mère, on ne parle pas, on ne badine pas autour de son portrait, elle est une figure intouchable.“

obáv³⁴⁷ (13). Nová rodinná konštelácia, rozšírená o nevlastnú matku s tromi dcérami a synom, naruší Lili-nu samotu s otcom a prehľbi jej pochybnosti o svojej existencii, najmä po tom, čo pred ňou, svojou *skutočnou* dcérou, otec nevedomky uprednostní nevlastnú dcéru. Lili otrasie otcova reakcia, ktorý nespozná jej hlas za zatvorenými dverami:

„Kto je tam?“ opýta sa. – „To som ja!“ No áno, predsa ja, ja, jeho jediná *skutočná* dcéra! [...] Ozve sa otcov hlas: „Kto ja?“ Jeho otázka [...] ju priklincuje k zemi. V tej chvíli jej nedáva zmysel, ba čo viac, je nevhodná. [...] „Tak čo, odpovieš mi?“ rozčúli sa otec. „... ja neviem...“, povie nakoniec priškrteným hlasom. „Hlupaňa!“³⁴⁸ (25 – 26)

V novej, rekonštituovanej rodine sa Lili cíti „nadbytočná“³⁴⁹ (62), zo strany adoptívnej matky vníma rovnako málo materinského citu ako ostatné deti. Narušená identita dospelej Lili má za následok nedostatok sebaúcty a neschopnosť nájsť si miesto v živote, ako aj pretrvávajúce pochybnosti o svojej existencii: „[...] má pocit, že je len preludom, ochabnutým kusom kože plápolajúcim vo vetre“³⁵⁰ (145). Neprítomnosť matky predstavuje v živote

347 „Ils ont surtout la paresse de chercher les mots, à la fois simples et justes, qui pourraient l'éclairer, et du coup elle s'attarde dans l'ignorance et la crédulité, et aussi dans de confuses inquiétudes.“

348 „Qui est-ce ? demande-t-il. – C'est moi!‘ Eh bien oui, moi, moi sa seule *vraie* fille, quand même! [...] La voix paternelle retentit: ‚Moi qui?‘ Sa question [...] la cloue sur place. En cet instant, elle n'a aucun sens; pire, elle est incongrue.[...] ‚Alors, vas-tu répondre!‘ Il s'énerve. ‚... Je sais pas ...‘, finit-elle par dire d'une voix étranglée. ‚Idiot!‘“

349 „Lili s'est toujours sentie en surplus dans la vie de cette mère pourvue déjà de quatre enfants.“

350 „Certains jours, elle en vient à douter de sa propre existence tant elle se sent dénuée de consistance, elle a l'impression de n'être

Lili stigmatu: „Charakteristické znamenie: žiadne. Vlastne áno, jedno: v jedenástich mesiacoch ju opustila matka“³⁵¹ (I49). S problematickou identitou sa snažia vysporiadať aj deti Viviane, ktoré sú konfrontované s absenciou biologického otca a s neprístupnou matkou.

Mohlo by sa zdať, že dejiny v tomto románe nezasahujú do príbehu postavy, no opak je pravdou. Autorka naznačuje, že vplyv dejinných udalostí je niekedy rozpoznateľný až s oneskorením. Ako sa Lili v dospelosti dozvedá od otca, s matkou sa „rozišli pomerne skoro, kvôli vojne“³⁵² (I36). Po päťročnej skúsenosti vojenského zajatca v Nemecku hľadal po návrate z vojny pokoj, zatiaľ čo jej matka túžila po bohémskom živote. Vojna tu nie je stvárnená ako zdruvujúca sila, ako v románovej prvotine S. Germain, ale ako dôvod odlúčenia blízkych, medziľudských nedorozumení a nezahojených rán.

Otázku rodu, absencie jeho poznania (Chvála-Mária) a prekrútenia (Magnus) či nedostatočného poznania (Lili) načrtáva problematika mena, ktoré je odpoveďou na otázku „Kto si?“, umožňujúcou subjektu identifikovať svoje miesto v rámci rodiny a spoločenstva, zatiaľ čo neznalosť mena naznačuje problematickú identitu. Chvála-Mária Letosniežka vďačí za svoje meno okolnostiam svojho narodenia (ranné chválospevy, mesiac nanebovzatia Panny Márie, albínsky vzhľad a mesiac narodenia). Magnus má mien viacero, pričom každé zodpovedá inej životnej etape a historickej skúsenosti: meno Franz-Georg Dunkelal odkazuje na spomienku Franza a Georga, bratov

qu'un leurre, un pan de peau flasque qui brandouille au vent du temps.“

351 Signe distinctif: aucun. Si, un: plaquée par sa mère à l'âge de onze mois.“

352 „Leur couple a été tôt séparé, à cause de la guerre.“

jeho adoptívnej matky They, padlých za Ríšu. Pre Theu je meno Franz-Georg „živým mauzoléom“³⁵³ (Germain 2005, 16), kým pre Magnusa sa s odstupom času stane symbolom falošného hrdinstva. Meno Franz Keller správa hrdinu po vojne na úteku s matkou a odkazuje na ukrývanie nacistov pred spravodlivosťou, zatiaľ čo meno Adam Schmalker sa spája so snahou postavy eliminovať možnosť kompromitácie v súvislosti s otcovou kriminálnou vojnovou minulosťou. Konečným menom sa stáva Magnus, meno s fantazijnými konotáciami vyšité na šatke plyšového medvedíka, ktoré je materiálnou stopou zabudnutého detstva: „Cíti sa ako vyzlečený – z cudzieho mena, z falošného rodu –, jedinou náhradou identity je meno plyšového medvedíka. Meno, ktoré si osvojuje rovnako, ako v minulosti, lepšie nemá. Magnus. Alias Magnus. Pod týmto vymysleným menom sa rozhodne konečne vstúpiť do dospelosti“³⁵⁴ (106).

Plyšový medvedík predstavuje jediné puto postavy s jej skutočnou identitou. Na rozdiel od túžby Theodora-Faustina či Victora-Flandrina vytesniť otcovo meno zo svojho života je u Magnusa nedostatočné poznanie rodu a mena impulzom k hľadaniu seba samého. Absencia pamäti v ňom vzbudzuje pocit prázdna a neistoty: „Cíti sa zasiahnutý anonymitou ako človek zasiahnutý ranou alebo zlom“³⁵⁵ (237). Dôležitosť mena napokon zdôrazňuje

353 „De ces deux héros dont il porte les prénoms, il se laisse avec docilité transmuier en mausolée vivant.“

354 „il se sent défroqué – de son nom d'emprunt, de sa fausse filiation –, avec, pour toute identité de remplacement, le nom d'un ours en peluche. Un nom que, faute de mieux, comme dans le passé, il se réapproprie. Magnus. Alias Magnus. Sous ce vocable fantaisiste, il décide d'entrer enfin dans l'âge d'homme.“

355 „Il se sent frappé d'anonymat comme on est frappé par un coup, par un mal.“

aj názov románu.³⁵⁶ Magnus je vyjadrením vôle jedinca poznať svoj pôvod, a hoci je v istom okamihu blízko jeho odhalenia, svoje skutočné meno sa nedozvie. Pretrvávajúce prázdno v pamäti postavy reflektuje nemožnosť úplného poznania dejinných udalostí, a teda nemožnosť poznania pravdy.

Ďalšou postavou, ktorá má v románe viacero mien, je Magnusov adoptívny otec. Zmenou mena postava v tomto prípade nesleduje túžbu nájsť svoju identitu, ale utajiť ju. Z nacistického lekára Clemensa Dunkeltala sa po emigrácii do Mexika stáva Felipe Gómez Herrera a o niekoľko rokov neskôr Walter Döhrlich.

Rozkolísanosť Lilinej identity naznačuje existencia ďalšieho krstného mena, Barbara, ktoré je na čele trojice krstných mien zapísaných v matrike (druhé je Liliane a tretie Robert) (Germain 2013, 15). Otcom ignorované meno dostala Lili od matky, inšpirovanej básňou Jacqua Préverta „Barbara“, bez vedomia otca, pre ktorého je dané meno oživením spomienky na vojnu (Barbara bolo meno udavača v koncentračnom tábore). Meno Barbara evokuje aj príbeh panny, svätej Barbary, uvedený v texte, ktorú stal jej otec Dioskor pre jej obrátenie na kresťanstvo, a hneď potom ho zasiahol blesk, čo má v románe symbolický význam (vo chvíľach Lilinho hnevu postava otca v jej predstavách splýva s postavou Dioskora). Lili sa v dospelosti rozhodne používať meno „zaťažené tieňom bastarda“³⁵⁷ (143) na pamiatku tej, ktorú nepoznala, svojej matky, pretože je to „jediný dar, ktorý jej okrem

356 Pôvodný názov románu bol „Alias Magnus“, no autorka ho nakoniec zmenila na žiadosť vydavateľa.

357 „Et à présent, elle ne peut rien dire au sujet de la réappropriation de son prénom légal qu'elle vient de découvrir plombé par l'ombre d'un salaud.“

života dala“³⁵⁸ (127). Meno Lili je synonymom nevedomosti o identite matky, zatiaľ čo meno Barbara predstavuje naopak jej čiastočné poznanie. Ich spojenie v závere románu predstavuje pomyselné puto medzi minulosťou a prítomnosťou: „Lili, Barbara? Balansovanie medzi dvoma jej časťami nej samej sa skončilo [...]. Je Lili aj Barbara, vytvorilo sa v nej spojenie, ktoré je krehké, ale drží“³⁵⁹ (209).

U postáv dominuje nedostatočné poznanie rodinnej histórie podmienené veľkými dejinami. Rekonštrukcia dejinných udalostí umožňuje korigovať osobnú pamäť poznačenú mystifikáciou. Medzery pamäti čiastočne vyplňajú príbehy vedľajších postáv. Pre Chválu-Máriu sú jediným prostriedkom konštruovania chýbajúcej identity, Magnusovo hľadanie identity implikuje rozpomínanie a prítomnosť duchovných sprievodcov, zatiaľ čo Lili nasmerujú životné skúsenosti.

Šoa a vojnové tragédie v mikronarative

S výnimkou románu *Magnus* sú dejinné udalosti načrtnuté predovšetkým cez príbehy vedľajších postáv a ich spomienok. Po odchode z kláštora Chvála-Mária stretáva u Léontine deti, ktoré čakajú na návrat svojich rodičov. Aj keď incident „krádeže“ sošky malého Ježiška predstavuje jej prvé stretnutie s problematikou židovskej genocídy, až bezprostredné vnímanie pocitov detí prenasledovaných pre svoj pôvod prináša skutočnú konfrontáciu hrdinky so

358 „Elle y a droit, ce prénom est sien, bel et bien inscrit sur ses papiers d'identité, c'est ainsi que sa mère l'a nommée, et le seul don qu'elle lui ait fait, avec la vie.“

359 „Lili, Barbara? Le tangage entre ces deux parts d'elle-même a cessé [...]. Elle est l'une et l'autre, la soudure s'est faite en elle, fragile, mais elle tient.“

zlom vo svete. Príbehy židovských aj nežidovských detí naznačujú rôznorodosť situácií, v ktorých sa môže jedinec vo vzťahu k dejinám ocitnúť: francúzsky odpor je zobrazený prostredníctvom makistov, rodičov dvojčiat Jeanne a Héléne; vyvraždenie celej rodiny v koncentračnom tábore sa črtá cez postavu Estelle/Ester, ktorej výkrik odzrkadľuje uvedomenie si zla („A revom zo seba vydávala bolesť a zúrivosť pred tvárou Boha, ako smrteľne zranené zviera, ako ľudská bytosť s prebodnutou dušou“, Germainová 2005b, 24); hrôzu táborovej skúsenosti naznačuje preživší, otec chlapca s menom Lulu/Élie, ktorý odmieta dospieť zo strachu, že ho jeho blízki po návrate z tábora nespoznajú, no nakoniec sám nepoznáva, že „[v]ysoký chudý muž s vyhasnutými očami. Nie, nie s vyhasnutými; jeho oči mali v sebe zvláštnu, znepokojujúcu sivotu zatmenej oblohy“ (26) je v skutočnosti jeho otec.

Stretnutia s inými postavami, aj keď krátkodobé, formujú životnú skúsenosť Chvály-Márie a jej postoj k svetu. Príkladom je Esther, ktorá svojím revom „vrhla do [jej] zajakavého života veľký cíp noci. Nevľúdny cíp noci, v ktorej Pán stále otáľal s príchodom, tak ako aj [jej] rodičia“ (25). Čakanie Chvály-Márie s ostatnými deťmi determinuje jej prežívanie a pripomína jej bytostnú neprítomnosť rodičov. Pozorovaním správania detí aktivuje vzorce správania totožné s tými, ktoré vníma okolo seba. Tak aj výkrik Chvály-Márie po Léontinej smrti („[...] len tak naverímboha som vykrikovala slová, ktoré nemali ani hlavu, ani päťu, najmä nadávky“, 35) do istej miery rezonuje s výkrikom Esther.

Skúsenosti iných postáv, z ktorých sa mnohé odohrávajú v kulisách dejín, konštruujú pamäť citlivej a vnímavej Chvály-Márie. Ilustruje to spôsob, akým sa postava spätne dozvedá o dianí počas dvoch svetových vojen. Poznávanie

hrdinky prebieha napríklad prostredníctvom postavy učiteľa Antonina, ktorý je nielen viditeľným dôkazom krutosti prvej svetovej vojny („[...] vrátil sa z nej s medailou, ale aj úplne hluchý a bez ruky“, Germainová 2005b, 29), ale i sprostredkovateľom reflexie o dejinách. Antonin vníma dejiny ako sled príčin a následkov, ktorých pôvodcom bol vražedný akt Gavrila Principa:

Začínalo sa to vždy rovnako, drsným, srditým výkrikom: „Sarajevo!“ Niekoľko ráz zopakoval to čudné meno, potom sa ozvalo ďalšie, ktoré mu zasyčalo medzi perami zovretými od zúrivosti: „Princip!“ Vzápätí nasledoval príval slov. „Všetko nešťastie nášho storočia začalo vyvierať tam, Chvála-Mária, dvadsiateho ôsmeho júna 1914, keď Gavrilo Princip vystrelil na arcivojvodu Františka Ferdinanda. Tá guľka sa potom odrazila do tisícok a tisícok... čo to vravím!... do miliónov miest, do miliónov ľudských tiel!“ (30)

Chvála-Mária neskôr ironicky konštatuje, že meno Sarajevo poznačilo nielen začiatok storočia, ale aj jeho koniec, ktorý by bol isto spätý s Gavrilom Principom, ak by Antonin ešte žil. Antoninova reflexia predstavuje autor-skú stratégiu, ktorá tu plní dvojakú funkciu: pre postavu Chválu-Máriu je nástrojom poznávania dejín, poukazuje na spôsob, akým sa môže formovať historické vedomie jedince (sprostredkovateľom je učiteľ a očitý svedok vojny), zatiaľ čo pre čitateľstvo je Antoninov prístup podnetom k uvažovaniu o kauzalite historických súvislostí a o ich tragickom dosahu na individuálne životy. Antoninov rozrušený, nenávistný hlas tiež naznačuje pretrvávajúce traumatického zážitku v pamäti, ktorý v ňom zanechala prvá svetová vojna: „Môj učiteľ Antonin mal jedného koníčka – dejiny. A v dejinách jedno obdobie, ktorým bol posadený – vojnu 1914 – 1918“ (30).

Druhým spôsobom poznávania minulosti, konkrétne druhej svetovej vojny, sú pre Chválu-Máriu „temné kapitoly dejín rodiny Fontelauze d’Engrâce“, ktoré si môže „späťne prečítať“ (66) vďaka postaveniu slúžky. Príbeh jednej rodiny odohrávajúci sa na pozadí dejín odhaľujú stopy – v prvom rade materiálne (hrob otca padlého na fronte, hrob dcéry, ktorej život ohraničili víťazné okamihy dejín, II. november 1918 a 6. jún 1944, denníky, listy ukryté v knihách) a telesné (ochrnutý syn), ktoré dávajú tušiť prežitú drámu. Chvála-Mária konštatuje, že „[k]eď pobudnete dlho v jednom dome, napokon sa v ňom naučíte čítať dejiny jeho vlastníkov. Spočiatku je to kaleidoskopické čítanie; tu a tam zachytíte náznaky, stopy, ale len útržkovité a neusporiadané“ (66). Vnímavým pozorovaním utrpenia postáv postupne rekonštruje rodinnú históriu: súrodeneckú žiarlivosť, nemorálnosť niektorých členov rodiny, utrpenie dcéry a nepochopenie matky. Aj tu však majú dejiny svoj diel zodpovednosti. Príbeh rodiny, ktorý Chvála-Mária rekonštruje kúsok po kúsku na základe útržkovitých informácií, odhaľuje súvislosti medzi dejinami a individuálnymi osudmi postáv. Nájdeme v ňom kolaboráciu a smrť otca na fronte, utrpenie obete-preživšieho z tábora a predstaviteľa hnutia odporu ako i útek vojnových zločincov. V románe neprítomná postava Agdé, hrdinka rekonštruovaného príbehu a obeť trojitej zrady zo strany brata, manžela a matky, sa pre Chválu-Máriu stáva blízkou, pretože, ako postava konštatuje, sú „stretnutia, ktoré sa uskutočňujú s časovým odstupom, v priestore jestvujúcim paralelne so srdcom“ (97). Spomínaná blízkosť nie je fyzická, ale mentálna, a Chvála-Mária sa s ňou oboznamuje prostredníctvom čítania listov a denníkov, ktoré Agdé zanechala. Aj v tomto prípade je autorkino stvárnenie dejín originálne. Nielenže na relatívne krátkom príbehu rodiny načrtáva viaceré kľúčové aspekty

dejín, ktoré formujú pamäť postavy, ale súčasne naznačuje aj význam čítania príbehov, predovšetkým tých, ktoré majú potenciál sa nás dotknúť. Chvála-Mária nachádza v príbehu Agdé odozvu svojich vlastných pocitov a trápení: „Agdé bola moja priateľka, najbližšia a naj dôvernejšia, akú mi život doprial“ (97). Chvála-Mária rekonštruuje svoju pamäť (a identitu) alternatívnym spôsobom (cez čítanie, osobné či imaginárne stretnutia), čo potvrdzuje aj v závere románu: „Bola som vlastne viac než hrob – rodinná hrobka. [...] V tej hrobke som prijala všetkých tých, s ktorými som sa stretla na svojej púti pankharta, a ktorí mi podali ruku, aj keď sa ma dotkli len končekmi prstov“ (208 – 209). Hrobka má v tomto zmysle podobné konotácie ako spomínaná krypta; napriek absencii biologickej rodiny sa Chvála-Mária sama stáva kryptou nielen všetkých svojich blízkych a priateľov, ich tráum a tragédií, ale aj bolesti celého sveta, ako naznačujú jej vidiny práčov.

V románe *Magnus* poznáva postava skutočnú realitu nacizmu a rodinnú históriu mystifikovanú výmyslami svojej matky, a to prostredníctvom svojho adoptívneho strýka Lothara. Rozprávanie vedľajšej postavy načrtáva celý rad príbehov obyčajných postáv, ktoré sa ocitli vo víre druhej svetovej vojny. Rodina Schmalkerovcov (rodičia a ich štyri deti s rodinami – Lothar, Théa, Franz a Georg) predstavuje miniatúrny portét doby a škálu osobných postojov a rozhodnutí. V ich pozadí profiluje vzostup nacizmu v Nemecku a kolaborácia Clemensa Dunkeltala, zaťa profesora Schmalkera, fanatizmus bratov Franza a Georga, ktorí dobrovoľne vstúpia do Waffen-SS a zomierajú (jeden ako hrdina, druhý ako dezertér), prvotné sympatie Schmalkerovcov s nacizmom, neskôr ich rastúce obavy a smrť pri bombardovaní, odpor nemeckej protestantskej cirkvi, ktorý zosobňuje skutočná postava Dietricha Bonhoeffera a fikčná postava Lothara, prenasledovanie

Židov, ktoré predstavuje Lotharova manželka Hannelore, emigrácia alebo väznenie odporcov totalitnej ideológie, útek a zmena identity nacistických zločincov po vojne, demagógia a fiktívne samovraždy (Clemens Dunkeltal), pasivita a spoluúčasť súčasníkov (Thea). Magnus dodatočne odhaľuje skutočný príbeh svojej rodiny, „skrytú tvár Ríše“³⁶⁰ (55), ktorú poznal len v podobe zidealizovanej matkiným rozprávaním, a toto poznanie v ňom vyvolá pocit hanby za konanie svojich predkov.

Rozporuplné pocity postavy vo vzťahu k rodinnej histórii naznačuje otcov očarujúci spev z detstva, ktorý si Magnus nedokáže spojiť s revom nenávisti nacistov: „Ako je možné, že tento hlas kričal hrôzu do tváre stovkám, tisícom väzňov, že ich vraždil?“³⁶¹ (48). Dôraz na otcov nádherný barytónový hlas reflektuje autorkino zdesenie nad tým, že barbarsky sa zachoval práve taký kultúrny vyspelý národ, akým je Nemecko, čo nakoniec vyvolalo údiv aj u Jorgeho Sempruna. V diele *Písať alebo žiť* sa autor zmieňuje o tesnej blízkosti tábora Buchenwald, Weimeru a vrchu Ettersberg, kde kedysi prebiehali filozofické rozhovory medzi Goethem a Eckermannom. V rozhovore s Alainom Gouletom Germain priznáva, že ju zranila skutočnosť, že

[...] kresťanský západ s takmer dvetisícročnou kresťanskou tradíciou, so všetkými svojimi vznešenými hodnotami, ktoré môžu vyjsť z evanjelií, s úžasnou kultúrou pochádzajúcou predovšetkým z Nemecka [...] –, že tá stará kultivovaná Európa, stará kresťanská Európa, mohla spôsobiť a dopustiť jednu z najhorších

360 „Adam cependant découvre au fil des jours les dessous de la famille Schmalker, et, par extension, la face cachée de ce Reich [...]“

361 „Comment est-il possible que cette voix ait hurlé l'épouvante à la face de centaines, de milliers de prisonniers, les ait exterminés ?“

vecí v dejinách ľudstva, a síce holokaust. Vtedy ma to zranilo, zranilo to moje svedomie, bolo to hlboké zranenie, ktoré som však nevedela pomenovať. (Goulet 2006, 260)³⁶²

Pamäť týkajúca sa holokaustu, konkrétne osudov bývalých nacistických zločincov, je v románe zobrazená cez spev Magnusovho adoptívneho otca. Barytónový hlas istého Waltera Döhrliche, ktorý si Magnus neskôr v dospelosti vypočuje, v ňom vyvolá príval vzdialených spomienok. Spozná v ňom očarujúci hlas bývalého Obersturmführera SS Clemensa Dunkeltala, utečenca, ktorý údajne spáchal samovraždu; hlas strachu, v ktorom sa „chvejú tisícky siluet“³⁶³ (208). Autorka približuje problematiku holokaustu aj cez báseň Paula Celana „Fuga smrti“ (nem. *Todesfuge*, 1947; báseň je uvedená v kapitole s názvom „Sekvencia“, 62 – 63) a časť z nej³⁶⁴ je viackrát

362 „Quand on arrive vers l'adolescence et un petit peu au-delà de l'adolescence, on commence à se poser des questions, à essayer de penser; alors m'est revenu ce savoir confus que j'avais acquis de la dernière guerre, à travers ma famille et l'enseignement reçu à l'école, et cela m'est revenu vraiment comme une claque, une gifle extrêmement brutale, une gifle intérieure: fait que l'Occident chrétien – presque 2000 ans de christianisme, avec toutes les valeurs sublimes que peuvent véhiculer les Évangiles, avec cette formidable culture venant particulièrement d'Allemagne [...] – que la vieille Europe si cultivée, la vieille Europe christianisée, ait pu commettre et laisser commettre une des pires choses qui soient dans l'histoire de l'humanité: la Shoah. Cela a été pour moi une blessure, une blessure de conscience, une blessure profonde, que je ne savais pas formuler.“

363 „Le rideau s'alourdit, ses plis se font crevasses, longues fosses noir et pourpre au fond desquelles tremblent des silhouettes, par milliers.“

364 Ide o nasledujúci úryvok z českého prekladu Ludvíka Kunderu z roku 1986: „Černé mléko jitra... v oblacích kopeme hrob...“ („Lait noir de l'aube / Nous creusons une tombe dans les airs ..., 144).

zopakovaná v kapitolách „Rezonancie“ ako pripomienka pamiatky obetí.

V románe *Najdôležitejšie scény zo života* je načrtnuté prenasledovanie francúzskych Židov počas druhej svetovej vojny, a to prostredníctvom príbehu Lilinho nevlastného brata Paula, ktorý sa dozvedá o svojej adoptcii a skutočnom židovskom pôvode od Viviane krátko pred jej smrťou. Viviane bola počas vojny svedkyňou scény prenasledovania a vraždy pravdepodobne Paulovej biologickej matky. Paula si adoptovala po tom, čo jej ho prenasledovaná žena zverila do rúk za dramatických okolností. Jej príbeh zachytáva podstatu historickej skutočnosti – zastráňovanie a utrpenie obetí, vratkosť životných osudov i pasivitu spoluobčanov –, no nastoľuje aj problematiku odhalenia (historickej) pravdy. Keďže sa Paul dozvedá pravdu až po rokoch, autorka cez jeho príbeh uvažuje, kedy a akým spôsobom odhaliť traumatickú udalosť, a či vôbec má zmysel o nej hovoriť s odstupom času. Viviane Paulovi prezradí desivé tajomstvo, pretože „[...] pravda si vyžiadala svoj dlh“³⁶⁵ (Germain 2013, 186). Dlho utajovaná pravda stráca čosi zo svojej pravdivosti: „Fakty boli desivé, nenapraviteľné. A teraz vystúpili z tieňa drsné fakty, ale tak neskoro, že sa nerozhodne zasekli v čase medzi vierohodnosťou a výmyslom. Teda uprostred skutočnosti“³⁶⁶ (188). Germain prehlbuje otázku rozporuplného postavenia pravdy a fikcie: „[p]ravda sa časom stala fikciou, absurditou, a klamstvo sa opakovaním

365 „Mais un jour, la vérité a exigé son dû; est arrivé le moment où il a été grand temps qu'enfin il soit temps.“

366 „Les faits ont bien été ainsi, terribles, irréparables. Les voici sortis de l'ombre, ces faits bruts, mais si tard qu'ils restent en suspens dans le temps, entre authenticité et fable. Au cœur, donc, de la réalité.“

stalo skutočnosťou³⁶⁷ (186). Podobná myšlienka sa objavuje už v predchádzajúcom diele *Magnus*. Dokazuje to citát Aharona Appelfelda uvedený v úvode románu: „To, čo nebolo povedané v pravý čas, je s odstupom vnímané ako čistá fikcia“³⁶⁸ (Germain 2005, 11). Nastolenie problematiky oneskoreného svedectva je podnetom k reflexii, čo s novým poznatkom o minulosti. Autorka naznačuje, že jeho odhalenie nemení nič na skutočnosti, že sa udiali nenapraviteľné krivdy. Podstatné je, ako ukazuje aj nasledujúci úryvok z románu, že minulosť je nezvratná. Obete holokaustu a iných vojnových konfliktov existovali a napriek úsiliu ich vrahov vymazať dôkazy hanebných činov a znemožniť spomínanie, „[a]j z toho najobyčajnejšieho ľudského života zostáva vždy čosi neredukovateľné. Nič z toho, čo sa stalo na tomto svete, veľké či malé, tragické alebo bezvýznamné, sa nedá zvrátiť a nič neostáva bez dôsledkov, nech by boli akokoľvek nebadateľné“³⁶⁹ (230). Autorka premieta svoje myšlienky o pretrvávajúci stôp aj do koncipovania románu, lebo Lilin príbeh je konkrétnou autorkinej tézy (dejiny sú v románe zobrazené ako stopa po formálnej aj obsahovej stránke).

Odhalenie tajomstva, ktoré Paul tušil, a zároveň o ňom nič nevedel³⁷⁰ (173), mu neprinesie zásadné uspokojenie ani nevymaže minulosť. Oneskorené svedectvo

367 „Avec le temps, la vérité est devenue fiction, absurdité, et le mensonge, à force d'être maintenu, protégé, est devenu réalité.“

368 „Ce qui n'a pas été dit en temps voulu est perçu, en d'autres temps, comme une pure fiction.“

369 „De la moindre vie humaine, quelque chose d'irréductible demeure, toujours; rien de ce qui a lieu en ce monde, grand ou petit, tragique ou anodin, ne peut être annulé, et rien ne reste sans conséquences, aussi discrètes soient-elles.“

370 Il [Paul] vient d'apprendre une nouvelle d'une énormité formidable, que cependant il savait déjà, depuis toujours, tout en l'ignorant profondément.“

nevyvoláva u postáv potrebu o ňom diskutovať: „Odteraz žije každý s novým poznatkom, začlení ho, prijme za svoj, bez toho, aby sa ho snažil pochopiť alebo aby ho dokázal ignorovať, nieto ešte preskúmať“³⁷¹ (188). Germain tým naznačuje, že zmysel poznania historickej pravdy je inde. Historické poznanie nemá dosah na minulosť, tá je nezvratná, ale môže byť účinným nástrojom zamedzenia potenciálnych hrôz v budúcnosti.

Dejinnú udalosť nevníma len v medziach historických súvislostí, ale prostredníctvom fungovania jazyka upozorňuje na jej aktuálnosť v súčasnosti. Príkladom je francúzska nadávka: „arabák“ (fr. *crouillat*), rasistický výraz označujúci Arabov zo severnej Afriky, ktoré vysloví muž na prechádzke so psom pri pohľade na Alžírčana sediaceho na lavičke: „Pozrime sa, ďalší arabák!“³⁷² (189). Paul identifikuje pejoratívny význam slova a nachádza asociáciu s inou rasistickou nadávkou označujúcou Žida. „Židák“ (fr. *youtre*) je dobové slovo späté s prenasledovaním Židov počas vojny, slovo „lepkavé ako hlien, sliz, sopeľ“³⁷³ (184):

Arabák. Pľuvanec, hlien vychádzajúci zo srdca, mentálny jed, varikózný vred jazyka, ako ten, ktorým bolo slovo židák, konečný súd, rozsudok smrti a pohreb-
ná reč pre jeho matku. Arabák, urážka, ktorá je o to smutnejšia, že je výsledkom prekrútenia výrazu, ktorý v arabčine znamená ‚môj brat‘, má teda hodnotu úcty

371 „Chacun vit désormais avec ce savoir nouveau, l’incorpore, l’assume, sans cependant prétendre le maîtriser, pouvoir en faire le tour, encore moins le sonder.“

372 „Et allons donc, encore un *crouillat*!“

373 „Elle voudrait l’arracher à sa mémoire, mais elle le sent fiché là, visqueux, tel un chancre, une glaire, une morve, elle ravale des larmes de rage, mâchoires serrées.“

a priateľstva, rovnako ako slovo židák prekrúca nemecký výraz označujúci Žida. Odpudzujúce, chrapľavé a škvŕkajúce slová, ktoré plnia hnisom ústa tým, čo ich vyslovujú – nachádzajú v nich rozkoš, pletúc si hnis so šľavou.³⁷⁴ (190)

Paulov prvotný hnev voči mužovi so psom vystrieda zmierlivosť; rozhodne sa stať kňazom bez hraníc a „bratom ľudskej krvi“³⁷⁵ (190). Očakávanie z odhalenia pravdy o minulosti tu nahrádza výzva k trpezlivosti, bratskému prístupu a solidarite, ktoré v ponímaní S. Germain predstavujú pomyselné zavŕšenie hľadania identity. Tento postoj zosobňuje v románe Viviane, ktorá dokázala reagovať na prosbu neznámej ženy v ťažkej životnej situácii a prevziať zodpovednosť („Vezmite ho, rýchlo, skryte ho, zachráňte moje dieťa!“³⁷⁶, 183), a tým umlčať nenávistné slovo židák. Prijatím cudzieho dieťaťa „tak vykrúti krk slovu smrti, slovu ‚židák‘, zredukuje ho na ničotu [...]“³⁷⁷ (185). Prejav solidarity sa netýka len tých, čo sa ocitnú uprostred dejinného diania, ale aj tých, čo prežívajú v tieni a dozvukoch minulosti, povojnových jedincov, ktorí sú jej „nebadateľnými dôsledkami“.

374 „Crouillat. Un mot crachat, une glaire du cœur, un chancre mental, un ulcère variqueux de la langue, comme celui de youtre qui avait tenu lieu de verdict, de condamnation à mort et d'oraison funèbre à sa mère. Crouillat, insulte d'autant plus affligeante qu'elle résulte de la défiguration d'un terme signifiant ‚mon frère‘ en langue arabe, donc incluant une valeur d'estime et d'amitié, comme youtre distord le terme allemand désignant simplement un juif. Des mots à sonorité laide, de borborygme grailleux, qui emplissent de pus la bouche de ceux qui les profèrent – mais ceux-là s'en délectent, confondant pus et suc.“

375 „[...] il serait frère de sang humain [...].“

376 „Prenez-le, vite, cachez-le, sauvez mon enfant!“

377 „C'est ainsi, enfin, qu'elle tord le cou au mot de mort, ‚youtre‘, le réduit à néant [...].“

Aj keď sa Lili nedozvie pravdu o svojej matke ani dôvod jej definitívneho odchodu, príbeh Paula a ďalších postáv jej pomôže prijať pocit neistoty týkajúci sa jej existencie. Nerozlúštenie záhady minulosti neznamená zlyhanie pátrania. V Lilinom prípade má symbolický význam stopa zahmlievajúca Lilino priezvisko, mená a dátum narodenia, stopa „bledá ako para na papieri“³⁷⁸ (228) nájdená po otcovej smrti na jej rodnom liste, ktorú tam zanechal vyschnutý kvet veternice. Hoci Lili neodkryje žiadne skryté tajomstvo, stopa veternice je znakom toho, že niekto tam kvet dal a práve stopa, akokoľvek bledá a nepatrná, je pre Lili dôkazom jej existencie.

Zabúdanie a problematické spomínanie

Problematika fungovania pamäti v kontexte vojny je najviac exponovaná v románe *Magnus*. Postavu vyslobodí poznanie, že bola adoptovaná, ale demaskovanie lži o rodinnej histórii v tomto prípade nevedie k odhaleniu skutočného pôvodu postavy. Hoci záhada raného detstva pretrváva, upriamuje pozornosť na fungovanie pamäti, hľadanie možných východísk a dôležitosť duchovných sprievodcov.

Ricœur v spomínanej publikácii *Pamäť, dejiny, zabúdanie* zdôrazňuje v súvislosti so spomínaním grécke pojmy *mnēmē* a *anamnēsis*. Rozlišuje medzi spomienkou ako pasívnou evokáciou minulosti, *mnēmē*, a spomienkou v zmysle spomínania, ktoré si vyžaduje vynaloženie určitej námahy, *anamnēsis*. Ak je *mnēmē* odpoveďou na otázku „čo?“, teda to, na čo si spomíname, *anamnēsis* sa zameriava na spôsoby spomínania a je odpoveďou na otázku „ako?“

378 „Elle a imprimé une trace, pâle comme une buée sur le papier [...]“

(3 – 4). Jeden aj druhý prístup k pamäti možno nájsť v románe *Magnus*.

Tematika pamäti je prítomná v celom románe v rôznych podobách. Magnusovo, respektíve Franz-Georgovo detstvo charakterizuje (opätovné) zapamätávanie v dôsledku straty pamäti. Nanovo poznáva rodinnú históriu, pretože „[...] jeho pamäť bola rovnako prázdna ako v deň, keď sa narodil“ (15).³⁷⁹ Úsilie „vštepíť všetko do pamäti“³⁸⁰ (19) a prinavrátiť stratené spomienky nahrádza po správe o samovražde otca v Mexiku Magnusovo, respektíve Franzovo spomínanie naňho – *anamnēsis*: „Vybavuje si všetky nahromadené spomienky na otca“³⁸¹ (47). Túžba uchovať si v pamäti výlučne spomienky na otcov čarovný hlas a vytlačiť tie na obdobie, keď bol prenasledovaný ako zločinec, sa po odchode Magnusa-Franza k strýkovi Lotharovi transformuje na odmietanie pamätať si, čo súvisí s poznávaním demystifikovanej historickej reality nacizmu, ktorú mu Lothar odkrýva³⁸² (55). Dobrá pamäť Magnusovi, respektíve Adamovi na jednej strane uľahčuje štúdium jazykov, na druhej strane mu pripomína obdobie, na ktoré chce zabudnúť: „Neporušene, neznesiteľne živo a vytrvalo v ňom nažívajú všetky životné okamihy od šiestich rokov. Nedokáže rodičov oplakávať, držať si od nich odstup, od nich, od ich klamstiev a zločinov“³⁸³ (78).

379 „Il ne lui reste aucun souvenir, sa mémoire est aussi vide qu’au jour de sa naissance.“

380 „[...] il s’applique à tout graver dans la mémoire.“

381 „Il convoque tous les souvenirs qu’il a thésaurisés de son père.“

382 „C’est Lothar qui l’instruit progressivement des faits, étonné de constater à quel point l’enfant a été maintenu dans l’ignorance de presque tout.“

383 „En lui cohabitent, intacts, insupportablement vivants, vivaces, tous les instants de sa vie depuis l’âge de six ans. Il lui est de la sorte impossible de faire le deuil de ses parents, de les tenir à distance – eux, et leurs mensonges, leur folie, leurs crimes.“

Pamäť pôsobí na postavu paralyzujúco: „[...] je posmrtným rukojemníkom dvoch predátorov, ktorí smrťou získali trvalú beztretnosť“, a on, „umŕtvený syn by chcel, aby jeho rodičia za to zaplatili, najmä jeho otec“³⁸⁴ (78). Aby sa zbavil svojich démonov, rozhodne sa naučiť po španielsky. Jazyk evokujúci údajný otcov hrob v Mexiku predstavuje prostriedok vyrovnania si účtov syna s neprítomným otcom: „[...] chce dokonale ovládať jazyk pseudo Felipeho Gómeza Herreru, aby si podmanil príznak vraha, ktorého zločiny zostanú navždy nepotrestané“³⁸⁵ (65). Magnus-Adam preto odíde do Mexika po otcových stopách, túla sa ulicami Veracruzu, domýšľa si posledné roky jeho života a stretne tam ženu, ktorá mu podaruje knihu Juana Rulfa s názvom *Pedro Páramo* (1955; slov. 1970). Kniha reflektuje paralelný príbeh fiktívnej postavy Juana Preciada, ktorý hľadá svojho fantómového otca Pedra Párama: „Juan Preciado je jeho dvojník, sprievodca sutinami pamäti, labyrintom zabudnutia. Pedro Páramo [...] je tieňom Clemensa Dunkeltala v Comale, dedine, ktorá je miestom ničoho aj všetkého, obsedantným miestom, ktoré nemožno nájsť“³⁸⁶ (83).

Comala je metaforou pamäti mŕtvych, „nasiaknutej ozvenami, volaním a nárekom“³⁸⁷ (83). Tak ako

384 „[...] il est l'otage posthume de deux prédateurs [...] le fils mortifié voudrait faire rendre gorge à ses parents, particulièrement à son père.“

385 „[...] il veut parvenir à maîtriser parfaitement la langue du pseudo-Felipe Gómez Herrera pour dominer le fantôme de cet assassin dont les crimes demeurent à jamais impunis [...].“

386 „Juan Preciado est son double, son guide dans les décombres de la mémoire, dans le labyrinthe de l'oubli. Et Pedro Páramo [...] est l'ombre portée de Clemens Dunkeltal dans Comala, village de nulle part, de partout, lieu insituable et obsédant.“

387 „Village-ossuaire suintant de résonances, d'appels et de plaintes [...].“

Juan Preciado, aj Magnus-Adam kráča vyprahnutými ulicami Comaly-pamäti ako „rozzúrený pútnik“, ktorý „prišiel vykrútiť krk otcovmu prízraku a tomu hlúpemu dieťaťu, ktorým bol a ktoré otca milovalo. Ale príznak stále uniká, vysmieva sa mu, unavuje ho [...]“³⁸⁸ (85). Magnus-Adam pokračuje v pátraní po stopách a v čítaní knihy Juana Rulfa, ktoré sú románovou aktualizáciou *anamnēsis*.

Pátranie nakoniec neodhalí stopy otca, ale matky. Súhra okolností vyvolá iné spomienky a odhalí netušené. Magnus-Adam konfrontovaný s príznakom svojich mŕtvych rodičov zažije v Mexiku pod náporom slnka a „v záplave zvukových videní“³⁸⁹ (87) znepokujúci vzostup nespočetných obrazov prichádzajúcich z diaľky, ktorý možno označiť ako *mnēmē*. Úryvok, ktorý je súčasťou „Fragmentu II“ a od zvyšku textu je odlišný kurzívou, reprezentuje Magnusovu spomienku na traumatický zážitok z detstva, keď bol svedkom bombardovania Hamburgu, známeho ako „operácia Gomora“³⁹⁰. Chlapecká spomienka na traumatický zážitok nemá podobu uceleného obrazu, ale je zobrazená v takej podobe, v akej si ho postava v mysli vybavuje. Autorka zdôrazňuje zmyslové (zrakové, sluchové, čuchové) vnímanie skúsenosti, výsledkom čoho je sugestívne, poetické a vizuálne videnie minulosti:

Vidí, ako sa z oblohy valia ostrožlté špirály, krvavočervené riavy, oslepujúce oranžové blesky pretínajúce tmu. Vidí hmýrenie viskózných, ale jasných farieb. Vidí

388 „Il est un pèlerin de colère venu tordre le cou au spectre paternel, et aussi bien à l'enfant niais qu'il fut et qui aimait ce père. Mais le fantôme se dérobe sans cesse, il le nargue, l'épuise [...]“

389 „[...] une crue de visions sonores déferle en lui.“

390 Autorka pracuje v texte aj s biblickým kontextom.

obrovské purpurovo-zlaté pľuvance nasadzujúce korunu mŕtvemu mestu. Počuje burácanie farebných pľuvancov, keď zrazu zbadá medzi polámanými bábkami utekajúcimi na všetky strany ženu, ktorú zahaľujú od hlavy po päty šafránové iskry a ktorá s prenikavým výkrikom tancuje osamelý, šialený valčík. Vidí ženu zrútiť sa na zem, pár sekúnd sa zvíjať a...³⁹¹ (89)

Z množstva obrazov hýriacich červenožltými farbami sa vykryštalizuje jeden – obraz ženy, o ktorej Magnus tuší, že je jeho skutočnou matkou. Nečakaná spomienka prinesie odhalenie, že nie je synom Dunkeltalových. Traumatický chlapcov zážitok je však v texte stvárnenný dvakrát – okrem vizuálnej a zvukovej osobnej spomienky je v románe prítomný aj lineárny príbeh bombardovania Hamburgu, straty pamäti a adopcie, ktorý tvorí „Fragment I“, a to z perspektívy autorského rozprávača, respektíve rozprávačky. Predchádzajúci obraz zažíva spálenej ženy je prerozpráváný ešte raz v obmenenej podobe:

Ale jeho plač náhle ustane, keď zbadá ženu, ktorá ho držala za ruku, tancovať v bahne medzi ruinami s veľkým ohnivým vtákom na bedrách. Dravec rozťahne svoje svietiace krídla a zahalí nimi ženu od hlavy po

391 „Il voit des torsades d'un jaune cru, des coulées vermeilles, des éclaboussures d'un orange aveuglant tomber du ciel, lacérer la nuit. Une orgie de couleurs à la fois visqueuses et limpides. De gigantesques crachats d'or et d'écarlate pour couronner la ville défunte. Il entend tonner les crachats de couleurs, et soudain, parmi les pantins disloqués qui courent en tous sens, il voit une femme se couvrir de flammèches safran des cheveux jusqu'aux pieds, danser une valse solitaire, frénétique, en poussant des cris suraigus. Il la voit s'écrouler, se tordre encore quelques secondes et ...“

päty. Pri pohľade na tento ohromne rýchly únos diev-
kej krásy prehltnie chlapec slinu ako kamienok a s ňou
všetky slová a mená, ktoré poznal.³⁹² (94)

Chronologický sled operácie zaznamenatej vo
„Fragmente I“ zdôrazňujú časovopriestorové indície:
„Hamburg v čase Gomory“, „Hamburg, moment ničoty“,
„Hamburg, moment nula“, „Hamburg, na svitaní po Go-
more“, pričom pri poslednej z nich nahrádza meno mesta
jeho deskripcia „Po Gomore, na okraji pustatiny, na scho-
doch do pekla“³⁹³ (93 – 97). Autorka explicitne odkazuje
na historickú udalosť vo vysvetľujúcej kapitole „Krátke
poznámky“ (*Notules*), ktorá tvorí samostatnú referenč-
nú kapitolu a nasleduje po fikčnej kapitole opisujúcej
traumatickú skúsenosť postavy. Tvoria ju úryvky z diel
W. G. Sebald *Ničenie ako súčasť prírodnej histórie* (*Luft-
krieg und Literatur*, 1999), a Stiga Dagermana *Nemecká jeseň*
(slov. 2020; *Tysk höst, 1947*):

Uprostred leta roku 1943, počas dlhého obdobia horúčav,
uskutočnilo Kráľovské letectvo s podporou 8. americkej
flotily sériu náletov na Hamburg. Cieľom operácie zva-
nej „Gomora“ bolo zničiť mesto a premeniť ho na popol.
Počas razie, ktorá sa konala v noci 28. júla a začala sa

392 „Mais ses pleurs cessent d'un coup quand il voit la femme qui lui
tenait la main se mettre à valser dans la boue, les gravats, avec
un gros oiseau de feu accroché à ses reins. Le rapace déploie ses
ailes lumineuses et en enveloppe la femme, des cheveux aux talons.
Devant ce rapt d'une vélocité prodigieuse, d'une beauté féroce,
le petit garçon avale sa salive comme un caillou, et avec, tous les
mots qu'il connaissait, tous les noms.“

393 „Hambourg, à l'heure de Gomorrhe“; „Hambourg, instant néant“;
„Hambourg, instant zéro“; „Hambourg, à l'aube suivant Go-
morrhe“; „Après Gomorrhe, au seuil de la lande, aux marches de
l'enfer.“

o jednej ráno, bolo zhodených na husto osídlenú oblasť východného brehu rieky Labe desaťtisíc ton výbušných a zápalných bômb ...³⁹⁴ (Germain 2005a, 98)

Okrem toho autorka transponuje do románu aj Magnusove mimovoľné spomienky ešte pred odhalením operácie „Gomora“. Ide o zhluk zábleskov pamäti, o spleť pocitov a dojmov prebleskujúcich z nevedomia postavy, ktoré sa mu v mysli vynárajú zakaždým pri pohľade na odtiene červenej, žltej a oranžovej farby: „tie tajné záblesky podobné dažďu ohnivých ihliel rozpadávajúce sa vo vnútri jeho tela [...], keď bľčia intenzívne a ostré farby – ako sýta červená alebo žltá farba ohňa, ktorý náhle vzbĺkne, keď zapraská v peci, ako oslepujúce poludňajšie slnko, ako súmrak do krajnosti zafarbený jasnou oranžovou a červenou farbou [...]“³⁹⁵ (43).

Oslepujúce záblesky sa striedajú so zvukovými vnemami: „[...] hukot oblohy, ktorú križujú lietadlá, ho vrhá do stavu otupenosti a nevoľnosti a za krátko mu spôsobuje tupú bolesť v bruchu“³⁹⁶ (30).

394 „Au cœur de l'été 1943, durant une longue période de canicule, la Royal Air Force, soutenue par la 8^e flotte américaine, effectua une série de raids sur Hambourg. Le but de l'opération baptisée 'Gomorra' était d'anéantir la ville en la réduisant entièrement en cendres. Au cours du raid qui eut lieu dans la nuit du 28 juillet et débuta à une heure du matin, dix mille tonnes de bombes explosives et incendiaires furent larguées sur la zone densément peuplée de la rive est de l'Elbe ...“

395 „[...] ces fulgurations clandestines, pareilles à des giboulées d'aiguilles de feu éclatant au-dedans de son corps [...] surgissent à certaines occasions: quand flamboient des couleurs intenses et striées – ainsi le rouge et le jaune francs d'un feu prenant soudain force en vrombissant dans le poêle, un soleil de midi aveuglant, un crépuscule bariolé à outrance d'orange et de rouge vifs [...]“

396 „[...] les vrombissements du ciel sillonné d'avions, le jettent dans un état de stupeur et de nausée qui se traduit bientôt en douleurs sourdes dans son ventre [...]“

Až spätne čitateľ pochopí, že nejasné vizuálne a zvukové obrazy v texte sú asociáciami na Magnusove traumatické spomienky na „nebeské explózie a rev zničeného mesta“³⁹⁷ (94 – 95). Takéto náhle spomienky na minulosť, ktoré predstavujú to, čo Ricœur chápe pod pojmom *mnémē*, fungujú nielen ako stratégia písania o pamäti postavy, ale sú aj stimulom písania S. Germain. Ukazujú totiž, že naše nevedomie skrýva množstvo zabudnutých spomienok, respektíve obrazov, ktoré sa za istých okolností môžu vynoriť. Toto konštatovanie sa opiera o genézu postavy Magnusa, ktorú autorka objasňuje prostredníctvom postavy Magdiela v krátkej poviedke s rovnomeným názvom, uverejnenej v diele *Postavy*. Obraz Magdiela, ktorý bol predchodcom románového Magnusa, sa v autorkinej mysli objavil nevedno odkiaľ, no zakaždým odzadu. Je jednou z mála postáv, ktoré autorka dlho nedokázala premeniť na románovú postavu. Podľa Gouleta je „Magdiel-Magnus jednou z tých vybočujúcich postáv, ktorým sa nikdy nepodará nájsť svoju skutočnú identitu“³⁹⁸ (2006, 209), čo pripisuje na vrub traume. Germain v románe konštatuje, že „[...] naša pamäť neustále čosi opakuje, ale veľmi potichu a nejasne, ako krv v žilách, ktorú nepočujeme. A počujeme ju o to menej, že ju nepočujeme“³⁹⁹ (103). Potreba počúvať, respektíve venovať pozornosť (osobnej) pamäti, veľa vypovedá aj o pamäti kolektívnej,

397 „En contrepoint des déflagrations célestes et des vociférations de la ville fracassée, il entend le bruit très sourd de son cœur salin battre [...]“

398 „Magdiel-Magnus est bien un de ces personnages en dérive qui, jamais, ne parviendra à trouver sa véritable identité.“

399 „[...] ainsi parle notre mémoire, en un ressassement continue, mais si bas, si confus, comme celui du sang dans nos veines, qu'on ne l'entend pas. On l'entend d'autant moins qu'on ne l'écoute pas.“

o vytrvalom pôsobení traumatizujúcich minulých udalostí v nevedomí, ako aj o snahe o ich transformáciu na literatúru.

Spirituálne východiská z dejinnosti

V zmysle zmierenia hrdinky je načrnutý záver románu *Pieseň neláskavých*. Napriek nenaplnenej túžbe Chvály-Márie, ktorej osobnú históriu poznačila neprítomnosť rodičov, sa isté uspokojenie črtá v samote a tichu prírody. Namiesto očakávaného láskyplného materinského úsmevu Chvála-Mária, „[...] monáda, ktorá sa vynorila odnikiaľ, biela kukučka migrujúca z jedného hniezda do druhého“ (Germainová 2005b, 103), nachádza úsmev Boha:

Videla som úsmev, ako sa rodí, ako sa rozvíja mimo tváre, na modrosivom pozadí večera, žiarivý úsmev v chladnote vzduchu. Úsmev rozľahlý ako obloha, taký krehký a vlúdny, že ho neznepokojoval ani let dravých vtákov, ktoré sa dávali unášať vzdušnými prúdmi. Úsmev, nič viac, nekonečný úsmev. Úsmev odpustenia, taký krásny, že z vďačnosti zaň by ste sa rozplakali. (244 – 245)

Epiteta („taký krehký a vlúdny“), prirovnanie vyjadrujúce nesmiernosť Boha („úsmev rozľahlý ako obloha“), metafora Božej prítomnosti („[v]idela som úsmev, ako sa rodí, ako sa rozvíja mimo tváre“), autorkina poetika farieb (modrá a šedá vyjadrujú splynutie božského a ľudského a úžas) či dôraz na zmyslové vnímanie a sugestívnosť prírodných prvkov sú znakmi mystickej skúsenosti postavy, ktorej predchádzajú životné skúsenosti.

Jednou z nich je stretnutie s postavou Gabriela, ktorý je traumatizovaný odchodom matky pred polstoročím. Chvála-Mária prepožičia mŕtvej žene svoj hlas, aby ju Gabriel poprosil o odpustenie za bolesť, ktorú mu svojim

odchodom spôsobila. Slová odpustenia vyslovené Chválou-Máriou a adresované Gabrielovi sú určené aj jej vlastnej matke. Vďaka Gabrielovi Chvála-Mária pochopí, že prosiť o odpustenie za to, čo sme neurobili, treba nielen druhých, ale aj Boha. Otázka Božieho mlčania exponovaná v autorkiných románoch aj cez hrôzy dejinných udalostí získava v kontexte jej filozofického nazerania nové súvislosti. V jej chápaní sa Boh stiahol z viditeľného sveta a uchýlil sa do ústrania ľudského srdca, čím dal človeku slobodu. Germain v esejach *Ozveny ticha* konštatuje, že zraniteľný Boh čaká na to, kedy sa človek sám odhodlá načúvať tichu, lebo „[...] v tichu sa dá ešte toľko počuť, toľko vidieť napriek tomu, že všetko sa stratilo, a dá sa vždy ľúbiť, aj keď sa už všetci odobrali“ (246). Ľudské drámy spôsobené (nielen) vojnami je nevyhnutné vyvážiť hľadaním Boha, ktoré je podľa autorky pokračovaním každého ľudského pátrania.

Prekonať krízu identity pomôžu Magnusovi okrem spomínania aj dve vedľajšie postavy, Magnusov strýko Lothar a mních Ján. Lothar je pre dospievajúceho Magnusa sprostredkovateľom pravdy o nacistickej mašinérii, ale svojím poslaním teológa je aj jeho duchovným učiteľom. Lothar, ktorý „[z]o svojho ochrnutia vyťažil hlboký zmysel pre trpezlivosť, pre neohraničené, nekončiace otvorené čakanie; čakanie, ktoré nič nečaká, iba ak netušené“⁴⁰⁰ (Germain 2005, 195), usmerní Magnusa na ceste hľadania identity v skrytosti viditeľného. Podobnú úlohu zohráva aj brat Ján, „klaunovský mních“, ktorého Magnus stretáva po tragickej smrti svojej partnerky v odľahlej časti pohoria Morvan. Magnusovi pomôže pochopiť

400 „De sa paralysie il a extrait un sens profond de la patience, de l'attente ouverte sans fin ni mesure; l'attente qui n'attend rien, sinon l'insoupçonné.“

bezvýznamnosť poznania svojho mena (argumentuje tým, že vstupom do kláštora človek aj tak získa nové meno) a odhaliť duchovný rozmer identity. Na radikálny obrat postavy k mystickému hľadaniu upozorňuje kapitola s názvom „Fragment o“ uvedená v záverečnej časti diela, ktorá opisuje spoločnú meditáciu brata Jána a Magnusa a ich načúvanie „nepatrnému dychu lístia“ (255) na pozadí rôznych zvukov lesa. Kapitola načrtáva Magnusovu transcendentnú skúsenosť, späť s „vyprázdnením seba samého“, „s úplnou odovzdanosťou“⁴⁰¹ (256), ktorá je predpokladom nájdenia novej identity, ako naznačuje aj Milène Moris-Stefkovic: „[...] vymazanie mena ukazuje, že skutočnú identitu postavy je možné konštruovať len jej deštruovaním“⁴⁰² (2008, 176). Magnusova identita formovaná v kontexte historicko-spoločenského diania sa vytráca a jej miesto zaujíma identita ľudská, v ktorej je hľadanie mena bezvýznamné. Tento postoj evokuje pôvodný svet Pénielovcov v románoch *Kniba noci* a *Jantarová noc* ešte prv, než doňho zasiahla vojna. Zdôrazňuje to aj mlčanie, už nie v negatívnom zmysle ako prejav utrpenia, ale v pozitívnom ako modalitu duchovnej skúsenosti. Podľa Gouleta možno záver románu interpretovať v tom zmysle, že „identitu netreba hľadať vo vyčerpávajúcom a zbytočnom pátraní po unikajúcej minulosti, v nenapraviteľne zlyhávajúcej pamäti a v pôvodnej prázdnote, ktorú nemožno zaplniť, ale v zámere, ktorý mu [Magnusovi]

401 „Len tento dych vychádzajúci pomaly, rozpínavo, z hĺbky extrémne sústredeného tela nie na seba, ale na zabudnutie na seba – na vyhlbenie, na vyprázdnenie seba samého.“ („Juste ce souffle montant avec lenteur, avec ampleur, des profondeurs du corps concentré à l'extrême non sur lui-même, mais sur l'oubli de soi – sur une excavation, un évidement de soi.“)

402 „[...] l'effacement du nom révèle que l'identité profonde du personnage ne peut se construire qu'en se défaisant.“

umožní napredovať⁴⁰³ (Goulet 2006, 213). Magnus v závere románu nerezignuje na svoje skutočné meno, ale „[k]ráča v ústrety svojmu menu, ktoré je vždy o krok vpred“⁴⁰⁴ (263).

Podobný záver románu, v ktorom dejinnú perspektívu v konečnom dôsledku nahrádza spirituálne uvažovanie autorky, môže priniesť sklamanie, ako tvrdí napríklad Moris-Stefkovic (2008, 176). Nastolenie novej orientácie hľadania identity však pripomína, že nie všetky traumy spôsobené dejinami dokážeme prekonať racionálnymi prostriedkami a že niekedy iba únik k spiritualite dokáže priniesť uzmierenie a pochopenie seba samého. Toto konštatovanie vychádza z filozofického a etického názoru S. Germain a vzťahuje sa na problematiku zla bez ohľadu na to, či sú jeho príčinou dejiny alebo nie. Línia duchovného hľadania je naznačená už v prvej kapitole s názvom „Ouvertura“, ktorá je pripomienkou toho, že každá ľudská bytosť tají kúsok „nepamäti“ (l’immémorial): „[v] každom človeku šelestí pridusený, tajný hlas šepkára – nepravý hlas, ktorý môže priniesť netušené správy o svete, o druhých, o sebe samom, keď len napneme uši“⁴⁰⁵ (14). Vedomie inej pamäti ako tej, ktorú formujú rodinné, kolektívne či historické väzby, t. j. pamäti ľudského zla,

403 „Le moine œuvre non seulement à arracher Magnus à son deuil, mais surtout à opérer en lui une véritable conversion en lui montrant que l’identité n’est pas à rechercher dans la quête épuisante et vaine d’un avant qui toujours fuit, dans une mémoire irrémédiablement défaillante et dans un vide originel qui ne se comblera jamais, mais dans un projet qui lui permette d’avancer devant soi.“

404 „Il ne fuit plus, il part au-devant de son nom qui toujours le précède.“

405 „En chacun la voix d’un souffleur murmure en sourdine, incognito – voix apocryphe qui peut apporter des nouvelles insoupçonnées du monde, des autres et de soi-même, pour peu qu’on tende l’oreille“ (14).

utrpenia, mlčania Boha, ale aj odpustenia a milosti, napĺňa Magnusa dôverou v budúcnosť, ako naznačuje záver románu.

Vyriešenie existenciálnej krízy sa črtá aj v románe *Najdôležitejšie scény zo života*: „[t]rvalo jej [Lili] toľko rokov, niekoľko desaťročí, kým sa naučila žiť v relatívnej *bar-mónii* s trýznivým pocitom neistoty [...]“⁴⁰⁶ (Germain 2013, 233). Aj keď záver románu nie je explicitne mystický ako v prípade románov *Pieseň neláskavých* a *Magnus*, evokácia prírodnej scenérie, ktorú kontempluje Lili Barbara, má spirituálne konotácie. Akcentuje ju pôsobenie prírodných prvkov a spomínaná symbolika farieb (odtienie modrej a šedej konotujú transcendentno).⁴⁰⁷ Postava pozoruje pri zapadajúcom slnku jazero, ktoré nahradilo krajinu detstva, kde Lili trávila s rodinou prázdniny: „Slnko zapadá bez červenej žiary. Ale pohlcujúce slnko nestráca nič zo svojej intenzity, svoje platínové svetlo rozlieva na oblohe, kde sa dvíhajú a vlnia dlhé pásy modrej, od ultramarínovej po ľanovosivú, a na vode od bridlicovej po striebornú“⁴⁰⁸ (234).

Obraz pokojnej prírody, ktorá ukrýva stopy minulosti, prináša konštatovanie Lili Barbary, že „[v]šetko sa stratilo [...]“ (238). Napriek plynúcemu času v sebe uchovala jednotlivé vrstvy života, svoje početné identity – zvedavé dieťa, tínedžerku, „mladú blúdiacu ženu“,

406 „Il lui a fallu tant d'années, quelques dizaines, pour apprendre à vivre en relative *bonne intelligence* avec ses lancinantes incertitudes [...]“

407 Podrobnejšiu symboliku farieb nájdeme v zbierke poetických textov S. Germain *Farby Neviditeľného* (*Couleurs de l'Invisible*, 2002).

408 „C'est un couchant sans rougeoiements. Mais il ne perd rien de son intensité, ce soleil avalant, il répand une lumière platine dans le ciel où s'étagent et ondulent de longues bandes de bleu, de l'outremer au gris de lin, et sur l'eau, de l'ardoise à l'argenté.“

umelkyňu – rovnako, ako na dne jazera pretrvávajú stopy zaplavených domov, miest a tieň ľudí, ktorí ich obývali⁴⁰⁹ (238). Kontemplovaný čas nie je len časom osobnej pamäti. Cez metaforu čiernej kože, ktorá je zosobnením kolobehu ľudského života (koža) a nezodpovedných otázok (čierna farba), autorka zdôrazňuje splynutie neba, zeme, blízkych aj zabúdania (možno to interpretovať ako viaceré úrovně pamäti). Je to aj čas ľudstva, čas odveký, ktorý „potichu dýcha, prúdi jej v krvi, prekrvuje telo, zmysly, mozog [...]“⁴¹⁰ (239). Dospelá Lili obracia neodbytnú otázku malej Lili – už nechce vedieť, čo bolo pred jej narodením, ale čo bude potom. Reflexiou o ľudskom živote, ktorý evokuje „[č]ierna koža času, živé, citlivé telo smrteľníkov, ľadovočierna, spaľujúco čierna koža otázok, telo chvejúce sa odpoveďami, ktoré zostávajú neisté“⁴¹¹ (240), autorka ustupuje od dejín, aby poukázala na filozofický a duchovný rozmer človeka.

Sylvie Germain tu väčšmi ako v iných dielach otvára priestor konfrontácie pohľadov na život a na to, kde sú hranice medzi skutočnosťou a fikciou, a to prostredníctvom rozhovoru dospelaj Lily a jej súrodencov,

409 „Tout a disparu, s'est effacé à son insu. Elle n'a pas vu passer le temps, en elle demeurent l'enfant qu'elle fut, intacte dans ces questions, ses joies, ses effrois et ses rêves, l'adolescente meurtrie par un deuil consumé de jalousie et d'espoir, la jeune femme en errance et celle en grand enjouement amoureux, la marginale au scepticisme irréductible et l'artiste éprise d'empreintes et de couleurs. Elles sont toutes là, debout, yeux grands ouverts dans un passé toujours présent tant il est incorporé, silencieux et vivace.“

410 „Elle n'a pas vu passer le temps [...]. Il n'est pas figé, il respire tout bas, il coule dans son sang, il bat dans son cœur, il irrigue sa chair, ses sens, son cerveau; il nidifie en elle.“

411 „Peau noire du temps, chair si vive, sensitive, des mortels, peau noir glacé, noir brûlant, des questions, chair tremblée des réponses qui toujours demeurent incertaines.“

z ktorých každý vyznáva určitý svetonázor. Spirituálna cesta je len jednou z ciest a nie je lepšia ani horšia ako ostatné. Príbeh Lili poukazuje na potrebu komunikácie – jej absencia je totiž dôvodom nepochopenia a pochybností. Lilino hľadanie identity neprináša odpovede, ale podobne ako v iných románoch naskočí potreba solidarity, trpezlivej pozornosti a vnímavosti, a to aj vo vzťahu k dejinám.

Dejiny a predstavivosť

Romány *Pieseň neláskavých*, *Magnus* a *Najdôležitejšie scény zo života* predstavujú v porovnaní s predchádzajúcimi románmi *Kníha noci* a *Jantarová noc* odlišnú perspektívu písania o dejinách. Kumulovaním hrôz minulého storočia v debutovom diptychu sa autorka v neskorších dielach vzdialila od bezprostredného vojnového zážitku a sústredila sa skôr na reflexiu o jeho nenápadných, ale pretrvávajúcich dôsledkoch vo vnútornom prežívaní postáv. Načrtla v nich negatívny vplyv absencie rodinných spomienok, mena a problematického poznania rodu na konštruovanie osobnej identity. Stvárnila aj problematiku traumatizovanej pamäti, ktorú anticipovala už hlavná postava *Jantarovej noci*, a to z pohľadu potomkov vojnových obetí (výnimkou je *Magnus*, ktorý je svedkom, obeťou aj potomkom zároveň, no román kladie dôraz práve na posledný menovaný atribút). Pamäť v plynutí času, jej deformácie, manipulácie či transgeneračné presahy, sú v centre autorkej pozornosti vo všetkých románoch, a to bez ohľadu na rozsah využitia dejinnej matérie. Autorka akoby chcela zachytiť pamäť v jej prekvapujúcej mnohorakosti.

Odhalenie stôp minulosti však nemá významnejší dosah na ďalšie smerovanie postáv, na čo autorka explicitne poukázala prostredníctvom príbehu vedľajšej postavy Paula v románe *Najdôležitejšie scény zo života*, ktorý sa až v dospelosti dozvedá o prenasledovaní svojej biologickej matky pre jej židovský pôvod. Minulosť zostáva naďalej nezmeniteľná a nezmazateľná, ako zdôrazňuje Germain, preto prípadné vyriešenie traumy nespočíva v pátraní po stopách, ale v obrátení pozornosti jedinca od dejín k ľudskej a duchovnej perspektíve človeka. Do popredia sa dostáva hľadanie, ale v inom zmysle ako napríklad

u Modiana. Osobné stretnutia s ďalšími postavami, prítomnosť duchovných sprievodcov alebo čítanie predstavujú možnosti zmierenia sa jedinca s dosahom dejín a nájdenia vnútorného pokoja. Náklonnosť autorky k postavám s problematickou identitou, ktoré sú navyše nenápadné, samotárske a poznačené nepriazňou osudu, akcentuje aspekt viacvrstvovosti pamäti jedinca a jeho vnímavosť k neuchopiteľnej skutočnosti.

V kontexte skúmania fungovania dejín, pamäti a osobného príbehu v literárnych textoch zohráva dôležitú úlohu aj pochopenie toho, ako Germain pristupuje k tvorivému aktu. Proces písania nie je u autorky nikdy vopred daný, ale vychádza z nevedomia, podobne ako jej románové postavy, ako naznačuje dielo *Postavy*, ktoré sa rodia „na hranici sna a bdelosti, na prahu vedomia“⁴¹² (Germain 2004, 12) a apelujú na pozornosť spisovateľa, respektíve spisovateľky:

Postavy sú tajnými spáčmi, ktorí sa živia našimi snami a myšlienkami, vznikajú v kale mýtov a rozprávok, v neprehľadnom hurhaji času, ktorý miesi krik dejín a nespočetné množstvo jedinečných, viac či menej zmätených hlasov [...]; Rodia sa z kondenzácie hmlistých, prchavých obrazov, pod náporom pohľadu, ktorý je skrytý našim očiam napriek tomu, že nám je dôverne známy.⁴¹³ (14 – 16)

412 „Là, à la frontière entre le rêve et la veille, au seuil de la conscience.“

413 „Les personnages sont des dormeurs clandestins nourris de nos rêves et de nos pensées, eux-mêmes pétris dans le limon des mythes et des fables, dans l'épaisse rumeur du temps qui brasse les clameurs de l'Histoire et une myriade de voix singulières, plus ou moins confuses [...]“; „Ils naissent de la condensation d'images floues, fugaces, sous le feu d'un regard qui, bien que très intimement nôtre, se dérobe à nos propres yeux.“

Postavy sú bytosti stvorené z vlákien života, zo spomienok a vnútorných zranení, z archaickej a dejinnej matérie. Sú „nehmotnými telami“ (19), „vratkými siluetami“ (23), mlčky, ale naliehavo prosiace písuci subjekt o „textový život“⁴¹⁴ (17), o možnosť vstúpiť do jazyka, do sveta písaného slova. Neurčité kontúry postáv dokážu „tlmene rozochvieť jazyk“⁴¹⁵ (19) a podnietiť spisovateľa či spisovateľku k tomu, aby z neurčitých útržkov poskladal príbeh a „dal slovám farbu a schopnosť vizuálne aj auditívne pôsobiť“⁴¹⁶ (31).

Postavy sú prítomné ešte pred samotným písaním, podobne ako plačka pražských ulíc, ktorej zjavenia autorka zaznamenala v diele *Plačka pražských ulíc*: „Okolo knihy striehla roky. Zľahka sa dotýkala ešte neexistujúcej knihy, listovala si v nepopísaných stranách a v niektoré dni dokonca nenápadne šúchala bielymi stranami a čakala na slová“⁴¹⁷ (Germain 1994, 15).

Aj postava Magnusa, ktorý je dvojníkom enigmatickej, „ťaživej a mlčanlivej“⁴¹⁸ postavy z poviedky „Magdiel“ (Germain 2004, 105), predurčila podobu románu. Nepolapiteľnosť postavy sťažila tvorivý proces písania, ktorý autorka najskôr vyriešila napísaním poviedky. Magdiel

414 „Son corps immatériel“; „leur silhouette sans consistance encore“; „Il veut avoir une vie textuelle.“

415 „Il ne dit rien, certes, mais il est si passionnément désireux de passer dans la langue, d'être accueilli dans l'écriture, qu'il fait vibrer le langage en sourdine.“

416 „Donner une carnation aux mots. [...] Les doter d'une capacité de réverbération, au sens sonore et au sens lumineux. Tel est le travail qui incombe au romancier répondant à l'appel des personnages.“

417 „Mais cela faisait des années déjà qu'elle rôdait autour du livre. Elle frôlait le livre qui cependant n'existait pas encore, elle en feuilletait les pages non écrites et certains jours, même, elle a fait bruire imperceptiblement ces pages blanches en attente de mots.“

418 „[...] pesant et taciturne.“

si v nej opiera čelo a dlane o múr, aby „vyvážil prázdnotu, podoprel ju, udržal pri živote“⁴¹⁹ (119). Tento neodbytný výjav sa vzápätí stáva východiskom Magnusovho príbehu. Výber románového námetu, ako vyplýva z toho, čo autorka hovorí v diele *Postavy*, nie je úplne slobodný, ale podlieha naliehavosti obsedantných obrazov píšuceho subjektu. Čo však určuje podobu obrazov, ktoré autorku prenasledujú?

Vysvetlenie ponúka práve dielo *Postavy*, v ktorom Germain hovorí, že akt písania implikuje „proces prekladu“⁴²⁰ (33), pozostávajúci z dvoch simultánných činností – z dešifrovania a prepisovania. Spoľahlivo preložiť nejasné výpovede postáv neznamená iba písať, ale v prvom rade čítať, t. j. „počuť, rozumieť a interpretovať“ to, čo postavy hovoria. Písanie je pasívne (v zmysle, že si vyžaduje čítanie) a zároveň aktívne (predpokladá fabuláciu). Spisovateľ však nie je pánom tvorby, ale „pisárom“⁴²¹ (65), ktorý odkrýva netušené tým, že lúšti „palimpsesty svojej vlastnej predstavivosti a pamäti“⁴²² (55) – palimpsesty tvorené zabudnutými spomienkami, poznatkami z kníh, osobnými a sprostredkovanými zážitkami, ale aj emóciami a snami. Príbeh každého románu je lúštením „ľudskej kože“, ktorá je „obrúbená tieňmi a pretkaná neviditeľným“, a spätne je aj písaním na kožu⁴²³ (80). Dokonalou ilustráciou takto

419 „Et il reste là, oublieux de tout, oublié de lui-même, requis par un unique souci, une unique urgence: faire contrepoids au vide, le soutenir, le maintenir vivant.“

420 „[...] le processus de traduction [...].“

421 „Le romancier est un scribe.“

422 „Le geste d'écrire permet tout à la fois de ‚lire‘ les failles pointées par l'apparition de personnages dans l'esprit de l'auteur, de décrypter les palimpsestes de sa propre imagination et de sa mémoire [...].“

423 „Toute l'histoire du roman consiste en ce drôle de travail d'auscultation, de dépeçage et de raccommodage en constante alternance, de grattage, tatouage, broderie sur la peau humaine ourlée

chápaného písania je román *Magnus*, ktorý akcentuje prítomnosť fragmentov spomienok, útržkov historických poznatkov, rezonancií prečítaných literárnych diel, ale aj medzier a zabudnutia priamo v texte. Na súvislosť medzi pamäťou a písaním poukazuje autorka aj v úvode diela: „Pokiaľ ide o prázdne a vyhlbené miesta, o ozveny a ohyby, tie sú neoddeliteľnou súčasťou každého písania i pamäti“⁴²⁴ (Germain 2005, 14). Romány S. Germain sa preto javia ako výsledok impulzov pamäti, ktoré autorka nedokáže vždy jasne ozrejmiť, a práce predstavivosti. Keďže však spisovateľ, respektíve spisovateľka vychádza pri písaní z vlastnej pamäti, ako možno nestotožniť fikčnú postavu s postavou autofikcie? A kde sú hranice medzi pamäťou a predstavivosťou? Odpoveďou autorky je nevyhnutnosť nastaviť zrkadlo nie k sebe, ale od seba, smerom k svetu, ukázať obsedantný obraz v jeho celistvosti a v neposlednom rade zabudnúť na seba, čo otvára cestu k netušenému (87).

Medzi pamäťou a predstavivosťou nie je až taká priepasť, ako by sme sa mohli nazdávať. Pamäť rovnako ako predstavivosť funguje na princípe vytvárania mentálnych obrazov, ako na to poukázal Ricœur. Spomienka je vizuálnym alebo auditívnym obrazom minulej udalosti,⁴²⁵ je produktom reprezentácie, podobne ako je to v prípade fikcie. Evokácia minulosti prostredníctvom mentálneho obrazu je bežná, ale opačný proces je vylúčený: nie každý obraz je nevyhnutne spomienkou. Podľa Ricœura pamäť aj predstavivosť majú spoločné to, že neprítomné

de pénombres, tramée d'invisible. On écrit toujours sur la peau humaine.“

424 „Quant aux blancs, aux creux, aux échos et aux franges, cela fait partie intégrante de toute écriture, car de toute mémoire.“

425 „On dit indistinctement qu'on se représente un événement passé ou qu'on en a une image, laquelle peut être quasi visuelle ou auditive“ (Ricœur 2000a, 5).

sa objavuje v prítomnosti, no táto aktualizácia prebieha odlišne z hľadiska vzťahu pamäti a predstavivosti k času: obraz vychádzajúci z pamäti sa orientuje na minulosť, na to, čo bolo, preto sa vyznačuje retroaktivitou, zatiaľ čo obraz vychádzajúci z predstavivosti je spätý s pozastavením skutočnosti a s vidinou toho, čo neexistuje.⁴²⁶ Pri stvárnení dejín vystupujú do popredia dve protikladné perspektívy charakterizujúce na jednej strane historický, na druhej fikčný naratív – pamäť vytvára obraz minulosti, kým predstavivosť môže uvažovať o minulosti aj o budúcnosti v intenciách možného. Práve preto, že pamäť aj predstavivosť fungujú v princípe rovnako – na základe produkcie obrazov – nemožno diskvalifikovať predstavivosť ako zdroj poznania a porozumenia skutočnosti, a teda aj dejín.

V súvislosti s predstavivosťou Germain v rozhovore s Gouletom konštatuje, že „[s]kutočnosť nie je len dvojdimenzionálna a že využívanie prostriedkov rozprávok alebo fantastična umožňuje hlbšie pochopenie sveta“⁴²⁷ (Goulet 2006, 257). Inak povedané, rozprávka dáva skutočnosti tretí rozmer. Realistický charakter románov (potvrďuje ho historická kontextualizácia) nie je v rozpore s využívaním rozprávkových prvkov. Marie-Hélène Boblet hovorí v súvislosti s tvorbou Germain, že „[...] dejiny sú fakt a predstavivosť je sila“⁴²⁸ (2008, 57). Nadprirodzený svet je pre autorku relevantnou súčasťou

426 „[...] l'imagination et la mémoire avaient pour trait commun la présence de l'absent et, comme trait différentiel, d'un côté la suspension de toute position de réalité et la vision d'un irréel, de l'autre la position d'un réel antérieur“ (Ricoeur 2000a, 54).

427 „Le réel n'est pas du tout seulement à deux dimensions, et passer parfois par le biais de ce qu'on appelle le merveilleux ou un certain fantastique permet d'appréhender le monde plus en profondeur.“

428 „[...] l'Histoire est le fait et l'imagination la force [...]“

románového zobrazenia dejín, pretože, ako konštatuje aj Laurent Demanze, „skutočnosť je pre spisovateľku ilúziou, ktorá sa nedá dokázať o nič viac ako sen, a pretože sa historické udalosti časom menia na legendy“⁴²⁹ (2008, 189). Aj sny, vidiny, predstavy sú len iným vyjadrením skutočnosti. Paul v diele *Najdôležitejšie scény zo života* konštatuje, že „[...] fikcia nie je chiméra, sen nie je lož, vidina nie je prelud, všetko sa navzájom prelína, aktivuje, osvetľuje a neustále zahmlieva“⁴³⁰ (232).

Svoje uvažovanie o vzťahu skutočnosti a predstavivosti rozvíja Germain v samostatnej eseji „Skutočnosť a predstavivosť“ v diele *Kočovné stretnutia*, kde charakterizuje predstavivosť nasledovne:

Predstavivosť má zložené oči – plné maličkých zrkadiel, ktoré odrážajú skutočnosť zo všetkých strán –, a má tiež nyktalopiu⁴³¹ – vidí v pološere, v čiernych štrbinách viditeľného rozlíši každé chvenie, zistí slepé uhly. Predstavivosť má rôznofarebné oči, jedno svetlé a druhé tmavé, jedno prenikavé, druhé zahmlené, zasnené, jedno mikroskopické, druhé teleskopické. Nevyhnutne škúli, žasne, chvíľami bezcieľne blúdi. No ak je predstavivosť roztopašná, a jednako spätá s rozumom, bezcieľne blúdenie mysle neznamená stratu zdravého úsudku, nespeje k pomätenosti, ale otvára priestor bezmedzným

429 „C'est parce que le réel est pour la romancière une illusion, à peine mieux attestée que le rêve, et que les événements historiques ne cessent de se métamorphoser en légendes.“

430 „[...] fiction n'est pas chimère, songe n'est pas mensonge, vision n'est pas mirage, tout s'interpénètre, se dynamise, s'éclaire et s'obscurcit sans fin.“

431 Šeroslepota

potulkám v celej hĺbke skutočnosti.⁴³² (Germain 2012, 98)

Totožnú myšlienku o predstavivosti, ktorá predstavuje iný spôsob vnímania skutočnosti, môžeme nájsť aj v románe *Magnus* v referenčnej kapitole s názvom „Vsuvka“ („Intercalaire“):

Kedysi dávno... Rituálna fráza na začiatku príbehu, ktorá pootvorí tajné dverka do zadného dvora alebo skrytej chodby. Ale čo nie je skutočné na týchto príbehoch, ktoré história neuznáva, pretože ju tvoria len potvrdené a dokázané udalosti s výlučne denným vzťahom ku skutočnosti? Čo vieme o tom, aké veci sa odohrávajú v noci? Predstavivosť je nočnou milenkou skutočnosti. História je telom – tvoria ho jazyk, reč a písma –, a ako každé telo, aj toto je nepriehľadné, a preto vrhá tieň. *Kedysi dávno...* je tento vrhnutý tieň, podšívka reči a plynulejších, prchavejších slov. *Kedysi dávno...* : je podstatou pamäti, ktorá je hlbšia a naliehavejšia, než je pamäť dejín; je semenom skutočnosti, ktoré do rána na sejbu zabudne a zapamätá si len viditeľné a hmatateľné stopy.⁴³³ (Germain 2005, 251)

432 „L’imagination a des yeux à facettes – pleins de minuscules miroirs qui réfléchissent le réel sous toutes ses coutures –, et de nyctalope – elle voit dans la pénombre, distingue des remuements dans les trous noirs du visible, repère les angles morts. Elle a des yeux vairons, l’un clair et l’autre sombre, l’un perçant, l’autre distrait, songeur, l’un microscopique, l’autre télescopique. Fatalement, il lui arrive de loucher, d’être éberluée, de divaguer un peu. Mais si elle folâtre sans pour autant rompre tout lien avec la raison, ses divagations, loin de se dégrader en égarement, de frayer avec la démence, donneront lieu à d’amples déambulations dans l’épaisseur du réel.“

433 „*Il était une fois...* Formule rituelle entrouvrant sur un récit ainsi qu’une petite porte dérobée sur une arrière-cour ou un corridor

Predstavivosť, ktorej výsledkom je svet mýtov, bá-jok, rozprávok a viac či menej pravdepodobných príbe-hov, ako naznačuje formulka „kedysi dávno...“, predsta-vuje rub skutočnosti, tieň dejín, tvorený tým, čo možno označiť ako straty a zabudnutia. Práve preto vstupuje predstavivosť do naratívu o dejinách – aby o nich uva-žovala a kompenzovala chýbajúce historické poznanie o skutočnosti.

Hoci predstavivosť obohacuje rozum tým, že mu predkladá podnety na uvažovanie, ako hovorí autorka v spomínanej eseji, tiež „má svoje obmedzenia“ a podob-ne ako rozum, aj predstavivosť „ohromuje a otupuje to najhoršie, čoho sú ľudia schopní“⁴³⁴ (Germain 2012, 100), predovšetkým v súvislosti s genocídami minulého sto-ročia. Otupenie mysle vtedy predstavivosť nezmierňuje, lebo „sama dostala ranu“⁴³⁵ (101). Ak autorka dokáže za-chytiť francúzsko-pruskú vojnu, dve svetové vojny

secret. Mais en quoi n'ont-elles jamais eu lieu ces histoires non reconnues par l'Histoire qui n'accepte dans son corpus que les événements avérés, prouvés, entretenant avec la réalité une relation exclusivement diurne? Que sait-on de ce qui a lieu dans la nuit du réel? L'imaginaire est l'amant nocturne de la réalité. Le corpus de l'Histoire est un corps – dont la chair est langage, pa-roles vives et mots écrits –, et comme tout corps il est opaque, et donc projette une ombre. *Il était une fois* ... est cette ombre portée, une doublure de paroles et de mots plus fluides, mouvants. *Il était une fois*... : corpus d'une mémoire plus profonde et aiguë que celle de l'Histoire; semence du réel qui au matin oublie cet ensemence-ment pour n'en retenir que les traces visibles, palpables.“

434 „Mais l'imagination, même si elle sait voir ailleurs et autrement que la raison et lui apporter ainsi matière [...] a également ses li-mites. [...] Face au pire dont les humains peuvent se montrer ca-pables, la raison autant que l'imagination sont parfois frappées de stupeur, d'hébétude [...]“

435 „Et l'imagination ne lui est ici d'aucun secours, étant elle aussi mise en échec.“

a obnažiť pritom ich obludnosť, znamená to, že románový príbeh je ešte možný, čo však neplatí pre stvárnenie holokaustu. V porovnaní so skúmanými autormi je Germain skôr zdržanlivá, ako napríklad Elie Wiesel, ktorý napriek osobnej skúsenosti s holokaustom mal zábrany o ňom napísať román. *Pamät táborov* je napriek tomu v autorkinej tvorbe prítomná neustále, hoci zdanlivo marginálne.

Predstavivosť v neposlednom rade dokáže podľa nej zabrániť rozpútaniu zla, „[...] ktoré trpezlivo vyčkáva na príležitosť prejaviť sa“⁴³⁶ (Goulet 2006, 260). V tejto súvislosti poukazuje na koncept „banality zla“, o ktorom uvažovala filozofka Hannah Arendt počas procesu s Eichmannom v Jeruzaleme v roku 1961.⁴³⁷ Brutalita, ktorej sa podľa Arendt dopustil bývalý vysoký nacistický dôstojník, nespočíva v obludnosti jeho konania v porovnaní s inými nacistami, ale práve v banalizovaní a v rezignácii premýšľať, v „absencii citlivosti a predstavivosti, [v] neschopnosti predstaviť si vzdialené a neprítomné, a teda v neschopnosti usudzovať, ktoré predurčujú človeka k Zlu“⁴³⁸ (2008, 63), ako zdôrazňuje Marie-Hélène Boblet. Paralelu s chápaním zla ako súčasti každého jedinca možno u Germain nájsť napríklad v románe *Magnus*, v ktorom je explicitná zmienka o reakcii Hannah Arendt na proces s Eichmannom: „Magnus si prečíta inkriminovanú správu, no nepohoršuje sa. Stotožňuje sa s myšlienkou ‚banality zla‘.

436 „Le mal n'est pas quelque chose d'exceptionnel, réservé à des monstres, mais une capacité qui attend patiemment l'occasion de se révéler.“

437 Pozri Arendtová, Hannah. [1963] 2016. *Eichmann v Jeruzaleme*. Bratislava: Premedia.

438 „C'est l'absence de sensibilité et d'imagination, l'inaptitude à se représenter le lointain et l'absent, donc à juger, qui disposent au Mal.“

Nepovažuje ju za opovážlivý koncept, ale skôr za nemilosrdne položený prst na ranu, ktorú radšej nevidíme, taká je odporná a poburujúca⁴³⁹ (Germain 2005, 122).

Banalita zla sa vzťahuje na prirodzenú schopnosť človeka premýšľať a predstavovať si, aby jeho duch neochabol a nestratil sa v púšti nelásky. K banalite zla sa autorka vracia aj v diele *Kočovné stretnutia*, keď hovorí, že „[v]šetci Eichmannovia všetkých čias sa na ktoromkoľvek mieste a na akejkoľvek úrovni zabíjania energicky vzpierajú vytváraniu vzťahov medzi svojimi kognitívnymi, morálnymi a imaginačnými schopnosťami“⁴⁴⁰ (Germain 2012, 114).

Prepisovanie dejín je u Sylvie Germain v tomto zmysle špecifické: autorka zdôrazňuje existenciu medzier, zabúdania a ozven v poznaní historickej skutočnosti, ktoré sú apelom na predstavivosť i podnetom k hľadaniu súvislostí a k uvažovaniu o svete. Zotrvávanie v stave plodného nepokoja, zvedavosti a otvorenej mysle nad rámec bežných vzorcov myslenia sa ukazuje ako cesta k hľadaniu nových spôsobov vnímania sveta a dôležitosti ľudskosti. Analýza románovej konfigurácie dejín by preto nebola úplná, ak by nebola zohľadnená aj druhá strana prepisovania, ktorá v konečnom dôsledku dáva dielu zmysel – čitateľská perspektíva vo vzťahu k zobrazeným dejinám. Akt čítania je neoddeliteľný od aktu písania, ako na to napokon poukázala aj autorka – čítanie aktualizuje minulú skúsenosť,

439 „Magnus lit le reportage incriminé, et loin de s'en offusquer, il fait sienne l'idée de ‚banalité du mal‘. Pour lui, ce n'est pas un concept lancé de façon téméraire, c'est plutôt un doigt se posant sans ménagement sur une plaie qu'on préfère ne pas voir tant elle laide, honteuse.“

440 „Tous les Eichmann, en tout lieu et toute époque, à tous les échelons des diverses entreprises de massacre, répugnent violemment à établir des rapports entre leurs facultés cognitives, morales et imaginatives.“

ktoré môže zakúsiť aj čitateľstvo bez osobnej spomienky. Románovo stvárnené dejiny nie sú mechanicky prevzaté, ale vyžadujú si zapojenie emócií a aktívnu účasť pri utváraní významu diela, ktorý nevedome prenášame aj mimo fikčného sveta.

4 Čitateľská perspektíva dejinnej skúsenosti

Postavy žijú len naoko v knihách,
ktoré ich vytrhli z neistoty, túžia len
po tom, aby sa mohli ísť prechádzať
na všetky strany, aby mohli kočovať
z jedného imaginárneho priestoru do
druhého a navštíviť viacero mentál-
nych krajín. Nie sú vlastníctvom
autora, ale spoločenstva.⁴⁴¹

SYLVIE GERMAIN

Načrtnutie modalít stvárnenia skúsenosti druhej svetovej vojny a/alebo holokaustu, či už na základe osobnej (prežitých dejiny), alebo sprostredkovanej pamäti (sprostredkované dejiny), implikuje čitateľskú perspektívu a želané zavŕšenie významu diela. Pri našom uvažovaní vychádzame z Ricœurovho konceptu trojitej mimézis, na ktorý v súvislosti s prepisovaním historickej látky reflektuje aj Emmanuel Bouju v spomínanej práci *Prepisovanie dejín. Esej o európskom románe na konci 20. storočia*. Trojčlennosť mimézis odkazuje u Ricœura okrem prefigurácie (mimézis I) a konfigurácie (mimézis II) aj na akt čítania, teda na refiguráciu (mimézis III), ktorá charakterizuje interakciu medzi textom a čitateľom. Ako uvádza Ricœur v diele *Čas a vyprávění III*,

[d]ynamika konfigurace je završena teprve v četbě. A za *hranicí* četby, totiž v aktuálním jednání, poučeném zažitými díly, se konfigurace textu proměňuje v refiguraci. Tím se opět vracíme k formuli, kterou jsme v prvním svazku definovali *mimésis III: mimésis*

441 „Les personnages n’habitent qu’en apparence dans les livres qui les ont délivrés de leurs limbes, ils n’aspirent qu’à s’en aller déambuler en tous sens, à transhumer d’un imaginaire à un autre, à visiter beaucoup de pays mentaux. Ils n’appartiennent pas à leur seul auteur, mais à une communauté“ (Germain 2004, 34).

III, řekli jsme, vyznačuje průsečník světa textu a světa poslucháče či čtenáře, tedy průsečník světa konfigurovaného básní a světa, uvnitř něhož se uskutečňuje aktuální jednání a v němž toto jednání rozvíjí svou specifickou časovost. Význam fiktivního díla pramení z tohoto průsečníku. (2007, 226)

Prechod od konfigurácie (mimézis II) k refigurácii (mimézis III) nastáva prostredníctvom čítania, v ktorom dochádza k stretu imaginárneho sveta textu a aktuálneho sveta čitateľstva. Vzťah fikcie k skutočnosti neoznačuje pojem referencia, pretože fikčné výpovede nemajú význam denotácie. Ricœur uprednostňuje pojem aplikácia či osvojovanie, ktorý používa aj Hans-Georg Gadamer. Jeho ekvivalentom v historiografii je reprezentovanie (225).

Ricœur uvažuje o čítaní z troch hľadísk – z hľadiska aplikovania autorskej stratégie, jej zaznamenania do textu a odpovede čitateľa (227). Prvá zmienená perspektíva si všíma rétorické postupy vpísané do textu⁴⁴² a úzko súvisí s druhou, ktorá ukazuje, akým spôsobom text konštruje (programuje) čitateľa. Zjednodušene povedané, v akte čítania môže recipient fikčného príbehu identifikovať naratívne stratégie, rozpoznať známe prvky alebo odhaliť odchýlky vzhľadom na žánrové normy. „Čtenáři se sice nechává svoboda, ale volby čtení jsou již kódované,“ konštatuje Ricœur (236). Poslednou, ale nevyhnutnou perspektívou je odpoveď reálneho čitateľa, respektíve

442 Ricœur odkazuje predovšetkým na dielo Waynea Bootha *Rétorika fikcie* (*The Rhetorics of Fiction*, 1961) a na pojmy ako „(ne)spoľahlivý rozprávač“ – (un)reliable narrator – a „implikovaný autor“ – implied author. „Otázka reliability“ je podľa autora vcelku zásadná, pretože „je ve fiktivním vyprávění tím, čím je v historiografii dokumentární důkaz“ (2007, 232).

čitateľky na zvolené postupy (ich prijatie alebo odmietnutie), teda spôsob, akým dielo naňho pôsobí. Čítanie je hľadaním rovnováhy medzi konfiguráciou (štruktúrou textu) a refiguráciou (čitateľskou skúsenosťou) (244).

V kontexte čitateľskej recepcie treba pripomenúť Ricœurove rozlíšenie medzi „zmyslom“ a „významom“⁴⁴³ (1969, 389) či Jaussove odlíšenie pojmov „pôsobenie“ a „recepcia“, pričom to prvé prislúcha dielu a druhé recipientovi⁴⁴⁴ (2013, 269). Vzťah medzi dvoma prvkami, ktoré Hans Robert Jauss považuje za konštitutívne pre konkretizáciu zmyslu diela, predpokladá, že „vzťah k textu je vždy súčasne recepcný a aktívny“⁴⁴⁵ (284), keďže čitateľstvo nielenže uchopuje horizont textu, ale premieta doň aj horizont svojich očakávaní, túžob či potrieb. Tie sú determinované jednak osobnými a predchádzajúcimi čitateľskými skúsenosťami, jednak spoločenskými normami.⁴⁴⁶ Splynutie dvoch horizontov – čitateľa a textu – je na jednej strane predpokladom príľnutia čitateľa, jeho akceptovania tichej dohody s autorom, a na druhej strane je podľa Jaussa dôvodom jeho kritického odstupu a reflexívneho postoja, čo zodpovedá skutočnosti, že očakávania

443 Ricœur definuje „význam“ (*signification*) ako to, čo ovplyvňuje život čitateľa: je to „okamih, keď čitateľ preberá zmysel, ktorý uskutočňuje v existencii“ („le moment de la reprise du sens par lecteur, de son effectuation dans l'existence.“)

444 „Jauß navrhuje používať pojem pôsobenie na to, za čo je zodpovedný text, a pojem recepcia chápať ako moment konkretizácie, ktorý je podmienený čitateľom. Znamená to, že čitateľ má o texte istú predstavu ešte predtým, ako začne s jeho interpretáciou. Gadamer nazýva takúto predstavu predbežné porozumenie.“ Pozri Mikuláš n. d.

445 „Mais le rapport au texte est toujours à la fois réceptif et actif.“

446 Recepciu textu možno skúmať z hľadiska účinku na individuálneho čitateľa v procese čítania (Iserova teória estetického účinku) alebo z pozície kolektívnych očakávaní a verejnej recepcie (Jauss).

čitateľstva sú naplnené alebo prekonané, prípadne nenaplnené. Estetická skúsenosť pôsobí v zmysle vytvárania (*création de la norme*), transformácie (*rupture de la norme*) a sprostredkovania (*transmission de la norme*) určitých noriem správania. Transformácia v dôsledku čítania prebieha najskôr virtuálne, teda v tom zmysle, že čítajúci subjekt pochopí očakávania textu a prostredníctvom estetickej identifikácie si osvojí skúsenosti postáv, ktoré istým spôsobom determinujú jeho konanie v skutočnom svete (286).

Vzhľadom na perspektívu uvažovania o beletrii ako o nástroji historického poznávania načrtnutú už prv je nevyhnutné zohľadniť recepciu dejinných naratívov a vôbec skúmať impakt textu na čitateľstvo. V tomto zmysle sa v prvom rade možno oprieť o interpretáciu kategórie poslucháča (*narrataire*) v zmysle adresáta prehovoru rozprávača a jeho troch podôb vo všetkých literárnych textoch. Prínosnou je aj teória čitateľa, ktorú navrhuje literárny teoretik Vincent Jouve, pričom tá je v tejto práci vzhľadom na jej komplexnosť a čo najvýstižnejšiu ilustráciu aplikovaná výlučne na romány S. Germain. Čitateľská angažovanosť vo svete je v závere kapitoly načrtnutá u všetkých uvedených autorov a autoriek prostredníctvom čitateľskej skúsenosti, ktorú vyzdvihuje napríklad Ricœur či Bouju.

„Poslucháč“ v naratíve o dejinách

To, že súčasná teória literatúry berie do úvahy kategóriu čitateľa či mu dokonca pripisuje kľúčové postavenie, nebolo vždy samozrejmosťou. Podobne ako formálny, respektíve objektívny, mimetický alebo výrazový prístup, ktorým zodpovedá dôraz na dielo, svet a umelca, sa pragmatický prístup k literatúre zameraný na čitateľa v priebehu 20. storočia podľa Antoina Compagnona stretával s nedôverou a bol rovnako ako všetky ostatné literárne prvky vystavený modifikáciám a protichodným stanoviskám (2006, 151). Ako je známe, k záujmu o čitateľa⁴⁴⁷ prispeli v posledných rokoch teoretické práce konstanzskej (kostnickej) školy (Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss), semiotické analýzy čítania Umberta Eca a vo francúzskom prostredí práce Philippa Hamona a teória reálneho čitateľa (*lecteur réel*) Michela Picarda.⁴⁴⁸

447 Posun k pluralite interpretácií a hermeneutike sa časovo prelína s vynáraním otázok týkajúcich sa literárnej pravdivosti, možných svetov, podobnosti medzi skutočným svetom a literatúrou, ktoré načrtáva napríklad Thomas Pavel v teórii fikčných svetov. Dôraz na skúmanie vzťahu text–čitateľ navyše súvisí aj s významovou neurčitostou niektorých literárnych diel, respektíve s ich „otvorenosťou“, povedané slovami Umberta Eca. Fragmentárnosť literárnych textov od avantgardy po postmodernú estetiku, ktoré „antimimeticky zachycujú obtíže vnímať a chápať svet“, treba podľa Pavela vidieť nielen v súvislosti s povahou fikcie, ale aj s tragickými udalosťami v 20. storočí (2012, 148 – 149). Aj keď v dielach súčasných prozaikov už nie sú postmoderné hry s (de)konštrukciou svetov natoľko aktuálne, akumulácia medzier a pretrvávajúce prázdnych miest v texte naďalej vyžaduje aktívny prístup čitateľa, predovšetkým jeho schopnosť interpretácie či anticipácie.

448 Pozri Iser, Wolfgang. 1978. *Der Akt des Lesens*. München: Fink; Jauss, Hans Robert. 1972. *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*. Constance: Verlagsanstalt; 1974. *Literaturgeschichte als Provokation*.

Dielo Vincenta Jouva *Čítanie* (*La Lecture*, 1993) sumarizuje niekoľko typov čitateľa rozpracovaných u viacerých teoretikov literatúry. Jednou z jeho podôb je poslucháč, respektíve adresát prehovoru, na ktorého sa rozprávač obracia v naratívnej situácii a ktorý je vpísaný do textu. Vychádzajúc z teórií poslucháča v dielach Gérarda Genetta a Geralda Princa Jouve definuje tri typy poslucháča: poslucháča postavu (*narrataire-personnage*), ktorý je súčasťou fabuly (zodpovedá mu Genettov *narrataire intradiégétique*), ďalej anonymného a v texte neprítomného vzývaného poslucháča (*narrataire invoqué*), ktorého rozprávač v texte oslovuje, a napokon vymazaného poslucháča (*narrataire effacé*), ktorého rozprávač v texte nespomína, ale jeho prítomnosť je zrejmá (zodpovedá mu Genettov *narrataire extradiégétique*). Práve posledný typ poslucháča, ktorý nie je súčasťou rozprávajúcich udalostí a „nie je opísaný ani pomenovaný, ale je implicitne prítomný prostredníctvom vedomostí a hodnôt, ktoré rozprávač u recipienta predpokladá,“⁴⁴⁹ (28) predstavuje model virtuálneho čitateľa, ktorého možno nájsť v existujúcich teóriách čitateľa (27 – 29).

Zatiaľ čo poslucháč postava sa v textoch, ktoré boli predmetom interpretácie, takmer nevyskytuje, druhý a tretí typ, vzývaný poslucháč a vymazaný poslucháč, je naopak prítomný pomerne často. Vzývaného poslucháča nájdeme napríklad v románe *Mor*, v ktorom rozprávač doktor Rieux oslovuje v pozícii očitého svedka udalostí

Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag; Eco, Umberto. 1979. *Lector in fabula*. Milano: Bompiani; Picard, Michel. 1986. *La Lecture comme jeu*. Paris: Les Éditions de Minuit; Hamon, Philippe. 1992. *Texte et idéologie*. Paris: P.U.F.

- 449 „Il n'est ni décrit, ni nommé, mais implicitement présent à travers le savoir et les valeurs que le narrateur suppose chez le destinataire de son texte.“

anonymného poslucháča – čitateľa, respektíve čitateľku jeho svedectva v druhej osobe (ďalej podč. S. R.):

Ostatne, ako čoskoro spoznáte, rozprávač by nemal právo púšťať sa do niečoho takého, keby mu náhoda neumožnila zhrnúť určitý počet svedeckých výpovedí a keby ho sila udalostí nezaplietla do všetkého, o čom chce rozprávať. (Camus 1992, 79)

Pýtate sa však, ako vyzerali tí odlúčení? To je veľmi jednoduché, nevyzerali nijako. Alebo, ak chcete, vyzerali ako všetci ostatní, celkom obyčajne. Zdieľali pasivitu a chlapčenské vzrušenie mesta. (187)

V snahe sprostredkovať ucelenú výpoveď o epidémii moru rozprávač apeluje na hodnovernosť svojho svedectva, a tým na dôveru poslucháča. Akcentuje sa tým fatická funkcia jazyka, ktorú vymedzil Roman Jakobson, a interakcia medzi účastníkmi literárnej komunikácie (rozprávač – poslucháč).

Doktor Rieux nie je jediný rozprávač, slovo má aj ďalšia postava. Výpoveď Jeana Tarroua (ide o subjektívnu a sčasti chaotickú výpoveď v podobe zápiskov postavy, nie o text primárne určený čitateľom) sa k rozprávačovi (a k poslucháčovi) dostáva nepriamo. O výbere informácií a o posúdení ich relevantnosti totiž rozhoduje doktor Rieux: „Avšak kým sa rozprávač začne podrobne zaoberať týmito novými udalosťami, pokladá za užitočné uviesť o opisovanom období mienku iného svedka“ (90). Rozprávač doktor Rieux sa stáva súčasne poslucháčom, pretože číta Tarrouove zápisky, ako poznamenáva Servoise⁴⁵⁰ (2011, 229). Z hľadiska navrhutej Jouvovej klasifikácie

450 „[...] ce narrataire, qui est en même temps le narrateur, joue un rôle de médiation entre le texte et le lecteur et oriente la lecture de ce dernier.“

rozprávač nadobúda postavenie poslucháča postavy, a to napriek tomu, že zápisky neboli pôvodne určené jemu a ich čitateľom sa stal až v dôsledku okolností moru.

Aj rozprávač fiktívnej časti diela *W aneb Vzpomínka z dětství* predkladá svedectvo o svojej skúsenosti, čo už samo osebe v zásade stačí na zdôvodnenie prítomnosti poslucháča. Ten zostáva celý čas anonymný a implicitne prítomný najmä v autobiografickej časti románu, ako vyplýva z početných opisov fotografií a komentárov rozprávača, a nemenej z modifikácií jeho vlastných domnienok spôsobených ťažkosťami s pamäťou. Pokus o zobrazenie spomienok na detstvo, ktorý sa v priebehu rozprávania presúva k snahe stvárať táborovú skúsenosť, implikuje vzhľadom na deklarovaný status svedectva vzývaného poslucháča, keď rozprávač siaha napríklad po prvej osobe plurálu: „Poznáme dále, jak toto atletické poslání určuje život Společenství, jak Sport ovládá W [...]“ (Perec 2016, 96); „Známe však svět W natolik, abychom věděli, že i nejmírnější z jeho zákonů jsou vždy jen projevem ironie, a ta že je poněkud krutější“ (203). V prvom prípade rozprávač naznačuje úmysel oboznámiť poslucháča s fungovaním sveta W, zatiaľ čo v druhom prípade apeluje na jeho všeobecnú vedomosť vyplývajúcu z prečítaného textu a implicitne aj z predchádzajúcej (čitateľskej) skúsenosti.

Vzývaný poslucháč sa bežne vyskytuje v Semprunovom diele *Písať alebo žít*, v ktorom chce rozprávač využívaním osobného zámena „vy“ a prítomného času vzbudiť u poslucháča schopnosť vcítiť sa do utrpenia obetí holokaustu, ako naznačuje nasledujúci úryvok: „Lahko som si predstavil dlhú agóniu maďarského Žida, ktorého som zvieral v náručí a pokúšal udržať pri živote za novej jari a v znovu získanej slobode. Sily, ktoré vás opúšťajú, čoraz ťažší pohyb z miesta na miesto, keď každý krok je

utrpením, nadľudským úsilím“ (1997, 43). Oslovením anonymného poslucháča dáva rozprávač najavo svoj záujem o to, aby sa poslucháč mentálne vžil do skúsenosti, ktorú nezažil.

Rovnaký prístup nájdeme aj u Modiana, ktorý pomerne často používa osobné zámená prvej a druhej osoby plurálu („my“ a „vy“) a francúzske neurčité osobné zámeno „on“ (prekladá sa ako „my“, „človek“, „ľudia“): „Proč se člověk rozhodne k útěku? Vzpomínám si, jak jsem 18. ledna 1960 prchal já, v době, která nebyla tak pochmurná jako prosinec 1941. [...] Ale myslím, že co vás konečně přiměje utéct, je takový studený a šedivý den, kdy pocítíte silněji svou samotu a jasněji si uvědomíte, že vás jakési kleště svírají stále pevněji“ (2014, 40). Rozprávač prechádza od zovšeobecňujúceho výrazu „človek“ poukazujúc pritom na ľudskú skúsenosť k osobnému „ja“, ktoré odkazuje na intímnu skúsenosť, aby sa potom zameral na adresáta prehovoru (zdôrazňuje ho zámeno „vás“). „Účinkom takeého zovšeobecnenia [...] je navodenie identifikácie čitateľa s opisovanou situáciou“⁴⁵¹ (2011, 265), ako konštatuje Serveise, a vzbudenie jeho empatie. Používanie osobného zámena druhej osoby plurálu podnecuje v Modianovom a Semprunovom prípade čitateľskú predstavivosť v súvislosti s prenasledovaním a utrpením Židov a odporcov ideológie počas druhej svetovej vojny. Perspektíva je však u dvoch autorov rozdielna. Rozprávač Modianovho textu, ktorý má autobiografický charakter rovnako ako Semprunov, nepôsobí na čitateľstvo z pozície svedka, ale z pozície potomka a sprostredkovateľa kolektívnej pamäti. Modiano zaujíma postoj historika a detektíva, formuluje

451 „[...] la généralisation qu'opèrent ces pronoms et le présent de l'indicatif a pour effet de favoriser l'identification du lecteur à la situation rapportée.“

hypotézy a hľadá miznúce stopy. Nedostatok indícií o úteku Dory Bruderovej, ktorý implikuje atmosféru strachu a zabúdanie, motivuje rozprávača k tomu, aby sa poslucháčovi prihovárал a mobilizoval jeho vlastnú životnú skúsenosť späť s iným kontextom (napríklad pocity samoty, strachu, opustenosti a podobne).

Na rozdiel od Modianovej ambície rozuzliť spleť osobných príbehov a dosiahnuť tým čiastočné objasnenie minulosti sa Semprun ako očitý svedok nezaobera absenciou spomienok, ale snahou o presvedčivé sprostredkovanie osobnej a súčasne kolektívnej skúsenosti. Rozprávač sa preto obracia na poslucháča napríklad vtedy, keď si spomína na svoju návštevu Weimeru s poručíkom Rosenfeldom krátko po oslobodení Buchenwaldu. Príbeh návštevy je v texte načrtnutý paralelne s opisom poručíka Rosenfelda: „Využijem azda túto chvíľu, aby som hovoril o Walterovi Rosenfeldovi [...]. Zatiaľ čo mu vysvetlím, o čo išlo v Blumovej eseji, o čom boli *Goetheho nové rozhovory s Eckermannom*, stačím vám porozprávať o Rosenfeldovi“ (Semprun 1997, 80 – 81). Rozprávač špecifikuje spôsob, akým opíše kľúčové okamihy svojej skúsenosti. Okrem toho, že informuje o udalostiach, do textu premieta aj svoje myšlienky o zvolenej naratívnej stratégii. Anticipáciou vývoja zápletky naznačuje, že má nad príbehom zdanlivo neobmedzenú moc:

Túto epizódu však nebudem pripomínať.

Nie pre nedostatok času, hoci Carlos Barral už stojí pri mojom stole a podáva mi jeden exemplár môjho románu. Nebudem ju pripomínať preto, lebo autorom som ja, ja som všemocným Bohom rozprávania. Keby sa mi páčilo, mohol by som Carlosa Barrala nechať zmeraviť v jeho terajšom postoji [...]. (204)

Podobné formulácie vyvolávajú predstavu svojvôle rozprávača, no tento dojem je len domnelý, ako napokon vyplýva z nasledujúcich úryvkov. Rozprávač sa totiž dostáva do pasce myšlienok a spleti spomienok, jeho rozprávanie odráža asociatívne vybavovanie z pamäti. Výstižným príkladom je opis slávnostného odovzdania literárnej ceny v Salzburgu v roku 1964, ktorú Semprun získal za svoje dielo *Cesta smrti*. Daná spomienka odvádza rozprávača k myšlienkam na Milenu Jesenskú, na Kafku, ako aj k spomienke na svoje vylúčenie z komunistickej strany. Napriek deklarovanému rozhodnutiu nespomínať epizódu o svojom vylúčení zo strany sa k nej predsa len vracia, myšlienkami zachádza k Prahe, opäť k Milene Jesenskej a až potom k zamýšľanej historke o odovzdaní ceny:

Nenechám však už dlhšie čakať Carlosa Barrala.

Neviem, ako dlho už stojí pri mojom stole so španielskym exemplárom *Cesty smrti* v ruke. S meravým úsmevom na perách. Vdýchnem Carlosovi Barralovi život, farby a pohyb. Budem dokonca počúvať, čo sa mi do teraz márne pokúšal povedať. Aký som len veľkodušný: nestáva sa často, aby Boh rozprávania udelil slovo vedľajším postavám svojho príbehu, pretože sa bojí, že ho zneužijú, urobia si po svojom a vydávajú sa za jeho protagonistov narušia chod rozprávania. (206)

Semprun si je vedomý paradoxu, že dielo nevzniká v súlade s tým, čo si predsavzal, že niektoré predstavy a spomienky si žiadajú viac pozornosti ako iné, a že nie je absolútnym pánom rozprávania, o čom svedčí definítna podoba citovaného úryvku. Dokazuje to aj krátka reflexia o vedľajších postavách, ktoré, ako konštatuje rozprávač, dokážu zaviesť rozprávanie iným ako pôvodne zamýšľaným smerom, čo koniec koncov potvrdzuje aj Germain v diele *Postavy*. Úlohou poslucháča je reflektovať

naratívne stratégie textu, identifikovať ich a správne interpretovať.

Semprun naznačil metanaratívny prístup k textu, ktorý presadzuje Binet v románe *HHbH*. Rodiaci sa text je predmetom skúmania, ale aj spochybnenia jeho fungovania. Ak súhlasíme s tým, že jednou z funkcií literatúry je stimulovať kritické myslenie čitateľstva, tak pre Binetov román to platí dvojnásobne. *HHbH* je reflexiou historického románu a zároveň historického žánru, ako bolo spomenuté vyššie. Iniciuje a vedie ju rozprávač, ktorý mobilizuje čitateľa, respektíve čitateľku, aby sa spolu s ním zamýšľal nad románovým stvárnením dejín. Podnetom k uvažovaniu sú už úvodné vety románu, keď rozprávač približuje francúzskemu recipientovi československé dejiny – kolaboráciu Slovákov a odpor Čechov – otázkou: „neboli sme azda my, Francúzi, príkladom odboja *aj* kolaborácie?“ (Binet 2010, 8). Použitie osobného zámena „my“ sa vzťahuje na vzývaného poslucháča, ktorý je síce anonymný, ale je špecifikovaný (francúzskou) národnosťou. Francúzska čitateľská verejnosť má prostredníctvom analógie s inonárodnými dejinami, t. j. cez škálu postojov Slovákov a Čechov počas druhej svetovej vojny načrtnutých v románe, premýšľať o niektorých aspektoch francúzskych dejín. Úlohou anonymného poslucháča v Binetovom diele nie je hodnotiť konanie aktérov minulosti, ale spolu s rozprávačom hľadať najlepšiu možnú naratívnu stratégiu o stvárnení historickej udalosti, ktorá by bola v súlade s rešpektovaním autenticity faktov. Aj keď poslucháč nie je v texte vždy priamo oslovený, jeho postavenie kritického pozorovateľa je nesporné vzhľadom na to, že v konečnom dôsledku rozhodne práve čitateľská verejnosť o úspechu alebo neúspechu Binetovho projektu, ktorým je napísanie románu o dejinách s minimálnym využitím predstavivosti. Jouve navyše uvádza, že „[...]

vzývaný poslucháč je románovou konštrukciou, s ktorou sa skutočný čitateľ nemusí stotožniť⁴⁵² (1993, 29). Ako príklad vzývaného poslucháča, ktorý je v texte prítomný v podobe francúzskeho neurčitého zámena „on“ („človek“, „my“) alebo osobného zámena druhej osoby („vy“) možno uviesť dva úryvky:

Podľa čoho usudzujeme, že je nejaká postava hlavnou postavou príbehu? Podľa počtu strán, ktoré sa jej venujú? (Binet 2010, 103)

Ste Čech alebo Slovák. Nemáte radi, keď vám prikazujú, čo máte robiť, ani to, keď robia zle iným ľuďom, preto sa rozhodnete odísť z vlasti a pridať sa inde ku krajanom, ktorí vzdorujú okupantovi. (163)

Prvý úryvok nabáda k zamysleniu nad kritériami dôležitosti románových postáv a zdôrazňuje reflexívny rozmer textu, zatiaľ čo druhý úryvok približuje neistú situáciu odporcov nacistickej okupácie a kolaborácie formou identifikácie s obeťami (odkazuje na ne používanie sloves a osobného zámena druhej osoby singuláru) v opozícii k neurčitej inštancii (štát, nacisti?) (používanie tretej osoby plurálu alebo vo francúzštine neurčitého zámena „on“).

Pre romány N. Huston a S. Germain je charakteristický tretí typ poslucháča, vymazaný poslucháč, prítomný v texte prostredníctvom predpokladanej čitateľskej skúsenosti, hoci román *Pieseň neláskavých* evokuje vzhľadom na zvolenú naratívnu formu skôr vzývaného poslucháča. Rozprávačka-hrdinka románu v tomto prípade síce vypovedá o svojom živote, ale poslucháča priamo neoslovuje. U obidvoch spisovateliek sa očakáva aspoň ich minimálna

452 „[...] le narrataire invoqué n'est qu'une construction romanesque à laquelle le lecteur réel peut très bien ne pas s'identifier.“

oboznámenosť s predloženou tematikou (vojnové udalosti). Spôsob konštruovania príbehu postuluje na strane recipientov znalosť faktov, alebo prinajmenšom ich iniciatívu poznávať, interpretovať a rekonštruovať skutočnosť mimo textu, či už ide o polyfónny román *Rodová znamení* alebo o fragmentárny román *Magnus*. Autorky oboznamujú čitateľstvo s témou skôr využívaním kritického prístupu k textu ako mobilizáciou sympatií s postavami, ako to dokazujú vybrané príklady z románov S. Germain.

V súvislosti s vymazaným poslucháčom sa možno vrátiť ku konštatovaniu Jouva, že tento typ je prototypom všetkých koncepcií čitateľa, ktoré rozpracovali literárni teoritici v druhej polovici 20. storočia, či už ide o Iserovho implicitného čitateľa (Impliziter Leser) alebo Ecovho modelového čitateľa (lettore modello). Uvedené čitateľské typy však fungujú v texte len ako textová konštrukcia, ktorú má reálny čitateľ, respektíve čitateľka v procese čítania aktualizovať. Keďže možný, virtuálny alebo abstraktný čitateľ nezodpovedá vždy empirickému alebo reálnemu čitateľovi, respektíve čitateľke, pre pochopenie účinku čítania nestačí identifikovať typ recipienta zakódovaný v texte, ale podľa Jouva treba určiť, akým spôsobom naňho reálny čitateľ reaguje (1993, 32). Pojem repertoár (Repertoire), ktorý Iser chápe ako „celok sociálnych, historických a kultúrnych noriem“ (Compagnon 2006, 166), preto existuje na strane textu aj čitateľstva. Predpokladom vhodnej reakcie na text predpísanej v podobe poslucháča je to, aby sa repertoár čitateľa do istej miery prekryval s repertoárom textu, čo znamená, že musia zdieľať minimum spomínaných noriem. Jauss používa ekvivalentný pojem nazývaný horizont očakávania (Erwartungshorizont). „Recepcia textu,“ ako uvádza Jauss, „predpokladá zakaždým kontext predchádzajúcej

skúsenosti, do ktorého sa zaznamenáva estetické vnímanie⁴⁵³ (2013, 56). Ako vyplýva z uvedeného, estetický zážitok z čítania je v tomto zmysle skôr subjektívnou záležitosťou a len ťažko by ho objasnila analýza implicitného, modelového alebo abstraktného čitateľa, ktorý tvorí objektívnu súčasť textu. Niektorí teoretici, ako napríklad Michel Picard alebo Vincent Jouve, sa usilujú vysvetliť konkrétnu recepciu empirického čitateľa na intelektuálnej, afektívnej a pudovej úrovni.

Nasledujúca časť je pokusom o náčrt spôsobu, akým Germain konštruuje svojho modelového čitateľa, ktorý je predpokladom onej transformácie reálneho čitateľa v praktickom živote, pričom východiskom sú teoretické úvahy V. Jouva. Primárne sú ilustrované na konkrétnych príkladoch románov S. Germain, prístupy ostatných autorov a autorky sú zmienené len okrajovo. Dôvodom tejto selekcie je snaha o objasnenie fungovania Jouvovho čitateľa v praxi a na textoch autorky, ktoré umožňujú vystihnúť komplexnosť jej stvárnenia dejín.

453 „Lorsqu'elle atteint le niveau de l'interprétation, la réception d'un texte présuppose toujours le contexte d'expérience antérieure dans lequel s'inscrit la perception esthétique [...]“

Podoby čitateľskej skúsenosti

Pre lepšie uchopenie problematiky čitateľskej angažovanosti v procese čítania odkazujeme na koncept reálneho čitateľa, ktorý navrhuje Michel Picard v diele *Čítanie ako hra* (*La Lecture comme jeu*, 1986). Picard odmieta abstraktného čitateľa, teda takého čitateľa, ktorý je objektívnou súčasťou štruktúry diela, a navrhuje skúmať čitateľa ako reálnu osobu s knihou v ruke. Identifikuje a charakterizuje preto tri jeho podoby, ktoré nazýva *liseur* (čitateľ, ktorý si uvedomuje prepojenie s vonkajším svetom), *lectant* (čitateľ, ktorý je vnímavý k štruktúre diela) a *lu* (čitateľ, ktorý predstavuje nevedomie subjektu a jeho reakcie na fantazmatické štruktúry textu). Čítanie je potom výsledkom pôsobenia troch úrovní vzťahu čitateľa k textu.

Jouve preberá Picardovu koncepciu trojzložkového čitateľa, ale modifikuje ju. Keďže koncept vedomého čitateľa (*liseur*) nepovažuje za dostatočne operatívny pre striktné textovú analýzu, nahrádza ho konceptom afektívneho čitateľa (*lisant*) (Jouve 1993, 35), pričom zachováva pôvodnú trojzložkovosť. V jeho ponímaní predstavuje kritický čitateľ (*lectant*) tú časť čitateľa, respektíve čitateľky, ktorý vníma text vždy ako konštrukt a je si vedomý toho, že text je vymyslený, preto odmieta románovú ilúziu. Jouve ďalej rozlišuje medzi hravým kritickým čitateľom (*lectant jouant*), ktorý sa snaží uhádnuť konkrétnu naratívnu stratégiu textu, a interpretujúcim kritickým čitateľom (*lectant interprétant*), ktorého ambíciou je určiť celkový zmysel diela. Afektívny čitateľ je naopak tou časťou čitateľa, respektíve čitateľky, ktorý podlieha románovej ilúzii a po dobu čítania považuje fikčný svet za skutočný, čo mu umožňuje prežívať širokú škálu pocitov, vrátane sympatie alebo antipatie voči postave. Práve táto

čitateľská zložka naznačuje obrovský potenciál literatúry, ktorým je schopnosť pôsobiť na emócie čítajúcich, a tým ovplyvňovať ich konanie a myslenie. Pudový čitateľ (lu) je zase premietnutím svojho „ja“ do textu, ktoré nevedome reaguje na to, čo číta. Čitateľ v podstate číta o sebe samom, t. j. je čítaný.⁴⁵⁴ V tejto súvislosti Jouve uvádza, že „[z]áujem čitateľa o násilné alebo milostné scény reaktivuje detinský voyerizmus; vôľa k moci u románových postáv oslovuje naše potlačené túžby“⁴⁵⁵ (1993, 36). Posledná zložka čitateľa, ktorá sa javí sporná z dôvodu akcentovania subjektivity pri čítaní, sa opiera o poznatky z psychoanalýzy, predovšetkým o Freudove výskumy. Tie naznačujú, ako uvádza Jouve, „[...] existenciu transhistorických psychických faktov“⁴⁵⁶ (36) totožných pre všetkých jedincov. Určité fantazmatické predstavy preto podľa neho vyvolávajú rovnakú reakciu všetkých čitateľov a čitateľiek nezávisle od individualít či čitateľskej skúsenosti (33 – 37).

Recepcia textu je u každej čítajúcej osoby determinovaná jednak jej vlastnou skúsenosťou (kritický a afektívny čitateľ), jednak psychologickými invariantmi (pudový čitateľ), ktoré sa môžu líšiť intenzitou emócií. Tri zložky čitateľa či tri úrovne čítania, usmerňujú vzťah čitateľa k postave (v zmysle antropomorfnej postavy): kritický čitateľ uvažuje o postave vzhľadom na text, afektívny čitateľ ju vníma cez svoje emócie a pudový čitateľ cez vyhrotené

454 Vo francúzštine je „lu“ minulé prídavné sloveso čítať („lire“) a používa sa aj ako prídavné meno v zmysle „prečítaný“, „uhádnutý“, „pochopený.“

455 „L'intérêt du lecteur pour les scènes de violence ou d'amour réactiverait ainsi le voyeurisme infantile; la volonté de puissance des héros de roman parlerait à nos désirs enfouis.“

456 „Certains concepts du freudisme supposent en effet l'existence de faits psychiques transhistoriques.“

situácie, v ktorých sa postava nachádza. Vo svojom diele *Efekt postavy v románe* (*L'Effet-personnage dans le roman*, 1992) preto Jouve charakterizuje tri typy čítania: efekt obsadenia (effet-personnel), efekt osoby (effet-personne) a efekt zámienky (effet-prétexte), ktoré spoločne označujú „súbor vzťahov spájajúcich čitateľa s aktérmi príbehu“⁴⁵⁷ (109). Nazýva ho súhrným pojmom efekt postavy (effet-personnage). Tri spôsoby čítania odkazujú na tri stratégie uplatňované v texte (presviedčanie, zvádzanie a pokúšanie). Účinok konkrétnej stratégie závisí od štruktúry diela, ale vo všeobecnosti môže priniesť v negatívnom zmysle „pasívne prijatie, odcudzenie či neurotické opakovanie fantazmatických scén“, alebo naopak v pozitívnom zmysle „intelektuálny prínos, afektívne obohatenie alebo možnosť znovu prežiť traumatické scény z raného detstva a oslobodiť sa spod ich vplyvu“⁴⁵⁸ (III, 92). V duchu čitateľskej perspektívy podľa Jouva sa zameriame na romány S. Germain s cieľom zistiť, do akej miery sú jeho úvahy aplikovateľné pri identifikácii textových stratégií odkazujúcich na všetky tri podoby čitateľa – kritickú, afektívnu a pudovú – a ako fungujú v konkrétnych situáciach.

457 „L'effet-personnage, c'est donc l'ensemble des relations qui lient le lecteur aux acteurs du récit.“

458 „Le texte nous semble avoir recours à trois grandes stratégies: la persuasion, fondée sur l'effet-personnel; la séduction, fondée sur l'effet-personne; et la tentation, fondée sur l'effet-prétexte. [...] le lecteur peut ainsi être conduit à l'acceptation passive, l'aliénation ou la répétition névrotique de scènes fantasmatiques. Le bénéfice est un surcroît d'expérience: l'interaction avec les personnages signifie, dans ce cas, apport intellectuel, enrichissement affectif ou possibilité de revivre pour s'en libérer les scènes angoissantes de la petite enfance.“

Postavenie kritického čitateľa vzhľadom na literárny text spočíva v konfrontácii s konštruktom imaginácie, voči ktorému zaujíma čítajúci subjekt odstup. Daný prístup k čítaniu ho nevedie k ponoreniu sa do príbehu, je však dôležitý pre významovú konkretizáciu diela. Kritická rovina čítania (efekt obsadenia) je dôležitá v tom zmysle, že štruktúra diela sa obyčajne vyznačuje množstvom nejasných miest,⁴⁵⁹ ktoré má vyplniť práve čitateľ, respektíve čitateľka. V procese čítania plní kritický čitateľ dvojakú úlohu: má rozpoznať, respektíve uhádnuť konkrétnu autorskú stratégiu a zároveň ju správne interpretovať (dešifrovať). Dekódovanie textu vyžaduje anticipáciu vývoja zápletky, čo vyplýva z predefinovaných scenárov, ktoré sú súčasťou čitateľovej encyklopédie (Jouve 2001, 95). V tejto súvislosti Jouve odkazuje na Eca, ktorý podmieňuje porozumenie textu využívaním scenárov (frames) označujúcich súbor informácií, ktoré reprezentujú stereotypné situácie (Eco 2010, 99 – 101). Eco rozlišuje obvyklé scenáre, ktoré vo všeobecnosti prislúchajú všetkým príslušníkom určitej kultúry, a intertextové scenáre súvisiace so znalosťami jednotlivcov⁴⁶⁰ (104). Hravý kritický čitateľ

459 „Bielym miestom‘, ‚medzerou‘ (*gap*) alebo ‚prázdny miestom‘ (v Iserovej terminológii *Leerstelle*) nazývame tie neurčité miesta textu, ktoré musí čitateľ aktualizovať. [...] Bez medzier nie je otvorené žiadne dielo. Bez neurčitosti niet plurality čítania“ („On nomme ainsi ‚blanc‘ ou ‚trou‘ (*gap*) ou ‚place vide‘ (*Leerstelle*, dans la terminologie d’Iser) ces lieux d’indétermination du texte que le lecteur doit actualiser. [...] Pas d’œuvre ouverte sans trou; pas de lecture plurielle sans indétermination“) (Piégay-Gros 2002, 229).

460 „Scenáre označované za ‚obvyklé‘ pochádzajú teda z normální encyklopedické kompetence čtenáře [...] a většinou v nich jde o pravidla pro praktickou akci [...]. Intertextové scénáře jsou naopak rétorická či narativní schémata, náležející k selektivní

predpokladá na základe jednotlivých textových prvkov a svojej skúsenosti vývoj zápletky príbehu, ktorý môže text nabúrať. Čítajúca osoba sa stáva súčasťou hry a prirodzene sa snaží objasniť princípy jej fungovania. Zámerom fikcie je prekvapiť čitateľstvo, pretože, ako konštatuje Jouve v inom diele, každý dobrý príbeh musí obsahovať istú mieru nepredvídateľnosti (*l'inattendu*), (2019, 15). Snaha o porozumenie čítaného je zase náplňou interpretujúceho kritického čitateľa. Ten konštruje významový horizont textu na základe spoločensko-kultúrneho pozadia autora (Jouve 2001, 106). Na úrovni čítania to znamená dešifrovanie axiologického systému rozprávača vo vzťahu k postave a jej ideologickej hodnoty (101).

V rámci vymedzenej problematiky môže čitateľ, respektíve čitateľka identifikovať odkazy na historické udalosti či postavy, príkladom čoho je úryvok z *Knihy noci*: „Maršál Joffre prohlásil: ‚Vítězství teď spočívá v nohách pěchoty!‘ Vítězství však dělalo drahoty tak vražedné, že nakonec pěchota nohy krásně poztrácela“ (Germainová 1997, 124). Citovaný úryvok odkazuje na francúzskeho generála a neskoršieho poľného maršala Josepha Joffra, a na jeho vyhlásenie pred bitkou pri Marne v septembri 1914, ktorá prinútila Nemcov na ústup. Autorka využíva historický odkaz na zobrazenie pozadia príbehu vojnovej skúsenosti fiktívnych postáv Augustina a Mathurina, podobne ako v iných súvislostiach spomína reálne existujúce miesta (Sedan, Berlín, Hamburg a podobne). Výrok historickej postavy, ktorý podlieha logike fungovania fikčného sveta, však neplní len úlohu situovania deja do konkrétneho časopriestoru, ale vyznačuje sa aj subverzným charakterom, pretože pôvodný výrok

a limitované výbavě znalostmi, které nevlastní všichni příslušníci dané kultury.“

vyjadrený metaforou („Vítězství teď spočívá v nohách pěchoty“) a synekdochou („nohy pěchoty“ = vojaci), nadobúda v realite vojny doslovný význam. Nepochopenie historického odkazu a subverzie štylistických figúr oslabuje kritický a ironický význam výpovede. V tomto prípade fikcia umožňuje autorskej inštancii, respektíve rozprávačovi okrem iného vyjadriť aj svoj postoj voči výroku historickej postavy. Využitie referenčných prvkov vyvoláva napriek vymyslenému charakteru príbehu dojem skutočnosti, čo má dosah na ďalšiu zložku recipienta – afektívneho čitateľa.

V románe *Pieseň neláskavých* je príbeh rodiny Fontelauze d'Engrâce zasadený do rozprávania Chvály-Márie (mise en abyme; ide o rozprávačskú metalepsu), čo je pre autorku príležitosťou na to, aby do textu vsunula prvky informatívneho charakteru týkajúce sa historickej doby. Chvála-Mária sa vo svojom rozprávaní zmieňuje o existencii koncentračného tábora Gurs, v ktorom bol počas druhej svetovej vojny väznený milenec jednej z postáv a po vojne vedľajšia postava kolaboranta. Chvála-Mária si spomenie, že aj jej priateľ z detstva Loulou tajne utiekol z rovnakého tábora, zatiaľ čo jeho rodinu premiestnili do iného tábora. Miesto pripomínajúce svojím názvom aj funkciou skutočný tábor Gurs, v ktorom sa prelínajú osudy vedľajších fiktívnych postáv (člen odboja, kolaborant, Žid) umožňuje autorke evokovať životné podmienky v ňom a načrtnúť históriu tábora a jeho definitívny zánik. „Tábor upadol do zabudnutia“ (Germainová 2005b, 78) a materiál z neho sa použil na „kuríny, šopy, senníky“ (78), ironicky poznamenáva autorka prostredníctvom Chvály-Márie. Odkaz na miesto pamäti (tábor Gurs) je explicitný, pretože ho sprevádza komentár rozprávačky. V tomto prípade ho netreba dešifrovať. Dôraz na potupný rozklad tábora však naznačuje ľútosť rozprávačky, respektíve autorky

nad všeobecným zabudnutím po jeho zatvorení a je stimulom k evokácii ďalších táborov z tohto obdobia: „Veľa internačných táborov, vo Francúzsku a v Európe, ktoré boli pre milióny väzňov predsmrtnými hospicmi, sa potom tiež takto dlho hralo na škaredé Šípkové Ruženky“ (78). Kritický čitateľ pochopí, že spomienka na tábor Gurs nepredstavuje len kulisu fiktívneho príbehu, ale je aj pripomienkou zabudnutého kolektívneho dedičstva, ktoré sa prostredníctvom čítania dostáva do obehu spomienok na holokaust.

Autorkine romány sú nemenej ukážkou súhry intratextových a intertextových prvkov, ako aj skrytých významov a súvislostí. Intratextové odkazy majú hravý charakter a sú zastúpené napríklad v románe *Kníha noci* – enigmatické a výrazne poetické úvodné časti jednotlivých kapitol anticipujú vývoj zápletky. Ich prítomnosť v texte vytvára dojem premyslenej a starostlivo koncipovanej štruktúry, aj keď autorka tvrdí, že pri písaní sa vo všeobecnosti riadi logikou nevedomia. Už skôr spomínané sny postáv sú vyjadrením nosných myšlienok autorkinej tvorby, ako napríklad sen Victora-Flandrina o nadchádzajúcom utrpení holokaustu alebo spomienka naň uvedená v poetickom úvode, ktorej význam možno plne pochopiť až po opätovnom prečítaní knihy. Intratextové prvky fungujú efektívne nielen v rámci jedného textu, ale aj naprieč viacerými textami (obraz práčok = symbolické vyjadrenie utrpenia v *Kníhe noci* a v *Piesni neláskavých*).

Pozornosť kritického čitateľa prirodzene púta aj intertextový rozmer, ktorý zohráva v tvorbe S. Germain strategickú úlohu pri výstavbe textov. Tvorila ho úryvky z literárnych a filozofických diel, odkazy na umelecké diela (maľby, sochy a podobne) či Bibliu. Citáty uvedené ako motto alebo priamo v tele textu sprevádzajú

čítajúcich pri interpretácii diela a odkrývaní implicitných významov. V tejto súvislosti je pozoruhodný román *Magnus* a jeho špecifická kompozícia, v ktorej kapitoly naratívnej povahy (fragmenty) alternujú kapitoly referenčnej povahy (sekvencie, krátke poznámky, rezonancie a i.). Štruktúra románu imituje heterogénny charakter pamäti. Uvedomelý čitateľ môže navyše v úvodnej kapitole „Ouvertúra“ identifikovať náčrt zápletky a autorskej naratívnej stratégie:

Aký príbeh možno napísať o človeku s medzerovitou pamäťou, dlho ponorenou v lži, pokrivenou časom a sužovanou pochybnosťami, pamäťou, ktorá náhle jedného dňa vzbĺkne?

Náčrt portrétu, chaotické rozprávanie prerušované bielymi miestami a medzerami, rezonujúce ozvenami, s rozpačitým koncom.⁴⁶¹ (Germain 2005, 13 – 14)

Intertextový vzťah je v románe znázornený aj vizuálne. Od jednotlivých kapitol-fragmentov sa odlišuje zvoleným typom diskurzu: zosobňuje ho buď historický (napríklad životopisná poznámka o Dietrichovi Bonhoefferovi, Sebaldova vysvetľujúca poznámka k operácii „Gomora“) alebo literárny materiál (príkladom sú úryvky z diel D. Bonhoeffera, P. Celana, T. Hardyho, J. Superviella, J. Rulfa a mnohých ďalších). Jednotlivé zložky referenčnej časti nefungujú samostatne, ale sú navzájom úzko prepojené. Annie Besnard konštatuje v štúdii venovanej obrazu dejín v románoch *Magnus* a *Nepovšimnutý*, že variácia

461 „D'un homme à la mémoire lacunaire, longtemps plombée de mensonges puis gauchie par le temps, hantée d'incertitudes, et un jour soudainement portée à incadescence, quelle histoire peut-on écrire ? Une esquisse de portrait, un récit en désordre, ponctué de blancs, de trous, scandé d'échos, et à la fin s'effrangeant.“

štýlov (fikčného a referenčného) má za následok „juxtapozíciu hlasov“ a tá „vytvára polyfóniu, ktorá umožňuje autonómne fungovanie fikcie a zároveň robí z románu vektor reflexie o dejinách“⁴⁶² (2012, 182).

Príkladom zapojenia kritického čitateľa do dešifrovania štruktúry a významu diela je kľúčová epizóda Magnusovho putovania po Mexiku, ktorý hľadá stopy svojho otca. Spomínaná kniha Juana Rulfa *Pedro Páramo*, ktorú hrdina v tom čase intenzívne číta, je spojivom medzi fikčným a referenčným módom príbehu. Magnus sa stotožňuje s románovým príbehom, ktorý číta „do omrzenia“:

Už viac nečíta, vstupuje do knihy, prechádza sa po jej stránkach, po uliciach opustenej Comaly. Kráča po stopách Juana Preciada, syna hľadajúceho svojho sploditela rozptýleného v horúcom prachu Comaly, dediny s vybielenými múrmi, o ktoré sa zľahka zachytávajú hlasy mŕtvych, naďalej ševeliace v neprítomnosti, dookola opakujúce dávne spomienky na svoj biedny život.⁴⁶³ (Germain 2005, 83)

Vďaka fikčnému ponoreniu a aktivácii afektívnej časti čitateľa sa Magnus premieta do pocitov postavy Juana Preciada. V jej príbehu nachádza svoj vlastný príbeh, ktorý

462 „La juxtaposition des voix produit une polyphonie qui confère à la fiction une autonomie de fonctionnement, et en même temps fait du roman le vecteur d'une réflexion sur l'Histoire.“

463 „Adam lit et relit le livre, jusqu'à l'épuisement. Il ne lit plus, il entre dans le livre, il marche dans les pages, dans les rues de Comala désert. Il marche dans les pas de Juan Preciado, le fils en quête de son géniteur dissous dans la poussière brûlante de Comala aux murs couleur d'os que frôlent des voix défunes persistant à parler dans l'absence, à ressasser les souvenirs de leurs pauvres vies depuis longtemps en allées.“

ho nakoniec privedie k odhaleniu adopcie a mystifikácie svojho detstva. Podľa Marie-Hélène Boblet, ktorá skúmala variácie autorsko-čitateľskej dohody v autorkinom diele, sa príbeh Juana Preciada, fiktívnej postavy knihy mexického spisovateľa Rulfa, prelína s príbehom fiktívnej postavy románu *Magnus*, ale súčasne aj s príbehom čitateľstva (2013, 148). Ak sa úzkosť postavy dotýka fikčného ega afektívneho čitateľa, je to práve kritický čitateľ, ktorý určuje intertextový rozmer Rulfovej knihy, a tým aj pôsobenie literatúry, ktorej cieľom je podľa Boblet to, aby čitateľ uvažoval o skutočnosti a spracoval svoje prípadné traumy (149).

Narábanie s intertextualitou je v danom prípade komplikovanejšie, ako sa na prvý pohľad zdá. V románe *Magnus* nájdeme okrem dvoch úryvkov z diela Juana Rulfa, ktoré tvoria dve krátke kapitoly referenčného charakteru totožne nazvané „Sekvencia“ („Séquence“) (jedna je uvedená pred kapitolou opisujúcou operáciu Gomora a druhá po nej), aj úryvok z kritického diela francúzskej literárnej kritičky a prekladateľky Fabienne Bradu venovaného Rulfovmu románu s názvom *Ozveny Párama* (*Échos de Párama*, 1996). Ten tvorí taktiež samostatnú kapitolu nazvanú „Krátka poznámka“ („Notule“). Zaradením spomínaných úryvkov do románu kladie autorka dôraz na jeho faktuálny rámec. Hra s uvedenými intertextovými prvkami (úryvky z diel *Pedro Párama* a *Ozveny Párama*) je navyše špecifická aj tým, že ju dopĺňa ešte ďalší prvok. Je ním obdobne stručná kapitola označená ako „Ozvena“ („Écho“). Tá reprodukuje časť citovaného úryvku z diela *Pedra Párama* v podobe ozveny, ktorá vo všeobecnosti odráža, ako vyplýva z definície pojmu, pôvodný zvuk, ale v oklieštenej podobe:

„ – Moja matka, povedal, moja matka je mŕtva.
– Tak preto mala taký slabý hlas, ako keby musela prekonať veľkú diaľku, aby sa dostala až sem.
– Teraz to už chápem. Je mŕtva? Ako dlho?“
Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (Germain 2005, 107; z kapitoly „Sekvencia“)

„Moja matka... moja matka je mŕtva... mala... taký slabý... hlas... musela prekonať veľkú diaľku, aby sa dostala až sem... až sem... sem... em... Teraz to už chápem... Je mŕtva?... Ako dlho?... ako dlho?... dlho?...“⁴⁶⁴
(Germain 2005, 117; z kapitoly „Ozvena“)

Jednotlivé prvky tejto sofistikovanej spleti súvislostí spája s príbehom románovej postavy Magnusa problematika fungovania pamäti (naznačuje ho kapitola „Ozvena“) v dôsledku traumatického zážitku (tragická smrť matky), ktorú čitateľstvo môže konfrontovať s načrtnutím narátivej stratégie v úvode románu.

Prelínanie predstavivosti (fiktívny príbeh Magnusa = fragmenty) a skutočnosti (udalosti druhej svetovej vojny = kapitoly referenčnej povahy) je ukážkou pôsobenia vedomých a nevedomých procesov písania autorského subjektu. V konečnom dôsledku je na kritickom čitateľovi, aby poodhalil skryté súvislosti a dal dielu zmysel.

Kritický čitateľ je stimulovaný predovšetkým v Binetovom románe *HHhH*, ktorý čitateľstvu takpovediac

464 „ – Ma mère, dis-je, ma mère est morte. – Alors, c'est pour ça que sa voix était si faible, comme si elle avait dû franchir une très longue distance pour arriver jusqu'ici. Maintenant, je comprends. Elle est morte? Depuis quand? [...]“; „Ma mère... ma mère est morte... sa voix... si faible... avait dû franchir une très longue distance pour arriver jusqu'ici... jusqu'ici... ici... ci... Maintenant, je comprends... Elle est morte?... Depuis quand?... depuis quand?... quand?...“

znemožňuje ponoriť sa do textu a nachádzať v ňom potešenie z čítania napínavého príbehu. Rozprávač ho totiž neustále navracia k reflexii o procese jeho konštruovania a apeluje na jeho kritický úsudok. Dôraz na kritického čitateľa možno nájsť aj u Sempruna či Modiana v podobe intertextuality a intratextuality, ale nie v natoľko komplikovanej podobe ako u Germain, ktorá ich prepája s viacerými rovinami čítania (fiktívnou aj aktuálne existujúcou). U Huston sa čitateľ kriticky angažuje prostredníctvom dialógov postáv, polyfónie a rekonštrukcie spoločensko-historického kontextu načrtnutého v pozadí zápletky.

Afektívny čitateľ

Ak je kritický prístup k dielu možný vďaka čitateľskej inštancii kritického čitateľa, citový vklad do textu závisí podľa Jouva od stimulácie afektívneho čitateľa (efekt osoby). Aby sa čitateľstva nejakým spôsobom dotklo to, čo číta, respektíve aby ho čitateľská skúsenosť nejakým spôsobom ovplyvnila, musí sa medzi ním a antropomorfnou postavou vytvoriť afektívne puto, ktoré mu umožní „vžiť“ sa do emócií románovej postavy. V tejto súvislosti hovorí Thomas Pavel, vychádzajúc z myšlienok Kendalla Waltona, o existencii „fikčného“ alebo „umeleckého ja“ (2012, 120), ktoré vstupom do fikčného priestoru premietame do textu. Osudy postáv sa dotýkajú práve fikčného ja, ktorému prepožičiavame svoje telo a emócie. Fikčné ja má, ako hovorí Pavel, lepšiu schopnosť prežívať alebo vyjadrovať emócie ako naše vyprahnuté ja v skutočne existujúcom svete (120 – 121). Súvisí to s tým, ako bolo už prv uvedené, že naše vzťahy k fikcii sú podľa Pavla plastické. Jedným z očakávaných účinkov fikcie je preto identifikácia fikčného ja čitateľstva s postavami, teda jeho

citová angažovanosť do textu, ktorý číta. Na určenie modalít tejto identifikácie Jouve používa pojem system náklonnosti (*systeme de sympathie*),⁴⁶⁵ v ktorom rozlišuje tri kódy: naratívny kód (*code narratif*), afektívny kód (*code affectif*) a kultúrny kód (*code culturel*).

Naratívny kód spočíva v identifikácii čitateľa, respektíve čitateľky s postavou na úrovni narácie⁴⁶⁶ (2001, 124). Čítajúci sa identifikuje s tým hlasom alebo rozprávačskou inštanciou, ktorá má totožnú perspektívu ako on (124). Môže ním byť rozprávač alebo fokalizujúca postava (*personnage focalisateur*), pričom stotožnenie prebieha zväčša nevedome (127).

Afektívny kód navodzuje pocit náklonnosti voči postavám, ktorá závisí predovšetkým od autenticity postáv či inak povedané, od miery informovanosti čitateľstva o postave a od tematickej blízkosti (témy ako láska, detstvo, sen a utrpenie prirodzene pútajú pozornosť). Priťahujú nás tie postavy, o ktorých viac vieme. Niektoré naratívne techniky posilňujú náklonnosť čitateľov a čitateľiek, zatiaľ čo ich absencia môže záujem o dielo oslabovať. Jouve vyzdvihuje tri naratívne prostriedky, ktoré v diele *Transparentné myslenie* (*Transparent minds*, 1978) vymedzila Dorrit Cohn (autorka sa zmieňuje až o šiestich technikách): psychonarácia (*psycho-narration*; hľadisko vševediaceho rozprávača), naratizovaný monológ (*narrated monologue*; vnútorný prehovor postavy sprostredkovaný rozprávačom) a citovaný monológ (*quoted monologue*; prepis myšlienok postavy, väčšinou vymedzený úvodzovkami) (Jouve 2001, 132 – 144).

465 Jouve chápe pojem „náklonnosť“ v zmysle, ktorý mu pripísal Max Scheler (*Wesen und Formen der Sympathie*, 1923), ako „zhovievavú účasť na pocitoch druhých“ (Jouve 2001, 123).

466 „Le point de vue de l'énonciation est un point de passage obligé entre le point de vue du lecteur et celui des personnages.“

Kultúrny kód vyplýva z hodnôt čítajúceho subjektu. Bližšie sú nám tie románové postavy, ktoré sa nám podobajú a zdieľajú naše hodnoty: „citové puto je silnejšie, ak je založené na spoločných hodnotách“⁴⁶⁷ (Jouve 2001, 145). Rozhodujúca je v tomto prípade kultúrna blízkosť, ktorá nás podnecuje k tomu, aby sme dielo nevnímali len ako estetický predmet (145).

Kombinácia jednotlivých kódov môže vyvolať efekt skutočnosti postáv, a tým podnietiť čitateľskú náklonnosť alebo naopak odmietnutie. Jouve zdôrazňuje, že naše čítanie predurčuje estetické spracovanie diela, teda aj to, či sa dokážeme s postavou stotožniť alebo nie, determinuje text. Akceptovať systém náklonnosti implicitne znamená podriaďovať sa tichej autorsko-čitateľskej dohode a prísť na hru (120). V súlade s teoretickými východiskami Jouva si možno kľásť otázku, či a do akej miery romány S. Germain podporujú identifikáciu čitateľstva s postavami alebo spôsobujú jeho odstup.

Okrem románu *Pieseň neláskavých* napísaného v prvej osobe vystupuje vo väčšine románov S. Germain postava autorského a priameho rozprávača, respektíve rozprávačky. Románové postavy sú často zasiahnuté nepriazňou osudu, nad dianím vo svojom živote nemajú vždy kontrolu (napríklad incestné počatie Victora-Flandrina postavu určitým spôsobom predurčuje k utrpeniu v živote). Čitateľstvo vníma obludnosť ľudských drám a beznádej postáv. Ich negatívne reakcie (napríklad preklínanie Boha, hnev) sa môžu zdať oprávnené, ale vyústenie deja väčšinou naznačuje, že tento prístup nie je definitívny a ani nevyhnutne najlepší.

467 „Le lien affectif est plus solide quand il repose sur des valeurs communes.“

Keď Jouve spomína čitateľsky atraktívne témy, uvádza, že sny majú obdobný účinok: „Vstúpiť do sna postavy znamená komunikovať s ňou tým najintímnejším spôsobom“⁴⁶⁸ (2011, 139). Sny sa v autorkinej tvorbe objavujú pomerne často a majú veľkú výpovednú hodnotu, najmä v súvislosti s holokaustom, o ktorom autorka nie je schopná hovoriť inak. Zásadný charakter má napríklad spomínaný sen Victora-Flandrina, ktorý je v románe *Kníha noci* jedinou relevantnou výpoveďou o strate blízkych v koncentračnom tábore. Dominuje v ňom súhra trojice kódov (naratívneho, afektívneho a kultúrneho) – čítajúce osoby cítia pohnutie nad trápením postavy, pretože majú dostatok informácií o dôvodoch a okolnostiach jej prežívania, a pretože pamiatka holokaustu je spoločensky významná téma, zasluhujúca si primeranú úctu a pozornosť. Čitateľ sa preto vie bez väčších ťažkostí vcítiť do pocitov Victora-Flandrina, hoci výzvou môže byť preňho enigmatický charakter výpovede (forma sna), ktorý zároveň aktivuje kritického čitateľa.

Utrpenie postáv sa častokrát javí ako neúnosné a vzbudzuje prirodzený súcit. Niektoré postavy však aj napriek životným útrapám vyvolávajú nesúhlas čitateľa s ich konaním, či dokonca jeho rozhorčenie. Príkladom je Theodor-Faustin, ktorý sa v dôsledku vojnovnej skúsenosti mení z milujúceho otca rodiny a vojnovnej obete na monštrum požierajúce svoje deti. Odlišným príkladom je Charles-Victor, ktorého nenávisť voči rodičom a mŕtvemu bratovi, majetnícka láska voči sestre a vražda najlepšieho priateľa z neho robia antihrdinu a sťažujú, či dokonca znemožňujú akúkoľvek náklonnosť na strane recipienta.

468 „Pénétrer le rêve d'un personnage, c'est communiquer avec lui dans ce qu'il a de plus intime.“

Nasledujúci úryvok odhaľuje problematickosť identifikácie s postavou:

Jantarová noc-Větrný plamen procházel městem jako čarodějnou knihou plnou násilí a sladkého zapomnění. Neměl paměť, nevěřil v odpovědnost, na dějiny vesele kašlal – na lidech mu vůbec nezáleželo.

Lidi nemiloval. Lidství ho dráždilo. Viděl v člověku živočicha jen napůl odvráceného od prvotní animality, jen napůl odpoutaného od země a bahna. (Germainová 2005a, 162)

Vševědiaci rozprávač poskytuje dostatok informácií o psychológii postavy. Využívaním postupu psychonarácie odkrýva jej vnútorné prežívanie, myšlienky a životné nastavenie. V knihe rezonujú aj témy, ktoré môžu byť eventuálne oslovujúce (nedostatok lásky, osamelosť a i.). Efekt „autenticity“ a románové témy vzbudzujú čitateľskú náklonnosť. Na úrovni kultúrneho kódu je však postava Jantarová noc nositeľom hodnôt, ktoré spoločnosť nielenže nepovažuje za pozitívne, ale ich aj striktne odsudzuje (napríklad ľahkomyselnosť, nezáujem o druhých, neopodstatnená vražda a i.). Vystupuje ako protivná, pohŕdajúca a egoistická postava, čím dochádza k zamedzeniu jednoznačnej čitateľskej identifikácii s postavou. Podľa Jouva má kultúrny kód zo všetkých troch kódov najmenší dosah na čitateľskú náklonnosť. Vzhľadom na to, že vnímanie Charlesa-Victora sa v závere knihy modifikuje (postava mení svoj pohľad na svet a radikálne prehodnocuje svoje postoje), je zrejmé, že autorkiným zámerom nebolo vytvoriť antipatickú postavu, ale skôr zdôrazniť tragickosť situácie povojnového traumatizovaného jedinca, ktorý v dôsledku vonkajších okolností odmieta rodinné a kolektívne väzby a aj napriek tomu je nimi poznačený.

Opätovné nadviazanie kontinuity privádza čitateľstvo v závere knihy k ľudskému a zhovievavému pohľadu na postavu. Uľahčuje ho práve dôkladné poznanie postavy (čitateľ si je vedomý toho, že nevraživosť Charlesa-Victora pramení z hlbokého vnútorného zranenia). Efektívnosť fungovania naratívneho a afektívneho kódu udržiava pozornosť čitateľa, ktorý napriek nesúhlasu s konaním postavy v čítaní pokračuje. Stvárnenie postavy deklarujúcej absenciu pamäti zároveň pôsobí podporujúco v súvislosti s problematikou románu (trauma v dôsledku dejinnej udalosti a rodinná/kultúrna pamäť).

Postavy neskorších románov S. Germain väčšinou nevzbudzujú antipatiu a nedožadujú sa ani kritickej reflexie prostredníctvom negácie, ako sa to mohlo zdať v skorších románoch. Vyvolávajú náklonnosť, lebo čitateľ s nimi zdieľa ich trápenia spojené s hľadaním pôvodu a pocitom prázdnoty vyplývajúcim z dejinných udalostí. Keďže v nich neraz nachádza odozvu svojich vlastných otázok, podobne ako sa Magnus stotožňuje s hrdinom Rulfovho románu, je im viac naklonený. Germain v zásade apeluje na afektívneho čitateľa, čím si získava jeho záujem o nastolenú problematiku.

Povojnová i súčasná historická fikcia vo všeobecnosti podporuje fikčné ponorenie čitateľa do textu. Umožňuje to napríklad stimulácia vzývaného poslucháča, ktorá vedie k empatii s väzňami a prenasledovanými alebo k precíteniu atmosféry čakania, strachu zo smrti a izolácie počas okupácie v dielach Sempruna, Modiana či Camusa. Prístup autorov sa, samozrejme, líši v závislosti od vzťahu autora k dejinám, ale do veľkej miery je založený na hľadaní paralel medzi postavami, rozprávačom a čitateľom, respektíve čitateľkou.

Okrem intelektuálnej a afektívnej čitateľskej participácie v texte Jouve hovorí aj o tretej, pudovej projekcii, ktorá zohľadňuje rovinu nevedomia. Určité scény umožňujú konfrontáciu čitateľstva s vlastnými fantazijnými predstavami. Aj keď je evidentné, že ide o individuálny zážitok, teoretické uchopenie nevedomia čitateľa je možné vďaka existencii invariantov psychického života skúmaných v rámci psychoanalytického prístupu k literárnym textom. Tie umožňujú „rozpoznanie veľkých fantazmatických štruktúr“⁴⁶⁹ (Jouve 1993, 70). Jouve má na mysli predovšetkým erotické a kriminálne scény, ktoré možno vnímať totožne. Zdieľanie nevedomých konštánt u aktérov literárnej komunikácie (autora a recipienta) je východiskom stimulácie pudového čitateľa a jedným z prostriedkov podnecovania estetického pôžitku. Na objasnenie fungovania tohto typu čitateľa v autorkiných románoch v súvislosti so stvárnením dejín sa možno v krátkosti pristaviť pri autorkinej reflexii o písaní v diele *Postavy*.

Špecifikom autorského štýlu S. Germain je deklarovaný vplyv nevedomia na písanie. V diele *Postavy* autorka konštatuje, že ak spisovateľ nechá tvorivému procesu voľnosť, môže ho prekvapiť „rozsah nánosov, ktoré v ňom nahromadil čas“⁴⁷⁰ (2004, 55 – 56). Písanie odкрýva zabudnuté či potlačené spomienky, ktoré môžu byť

469 „Si l'on admet le principe que les désirs refoulés sont en très petit nombre et communs à tous les individus, on peut expliquer l'attrait du lecteur pour la fiction par la reconnaissance de grandes structures fantasmatiques.“

470 „Le geste d'écrire permet [...] de mesurer à quel point il sous-estimait l'ampleur des limons déposés en lui par le temps, charriés en lui par la foule des autres.“

osobného charakteru a späť s individuálnym zážitkom alebo môžu odkazovať na všeobecnú ľudskú skúsenosť, čo vysvetľuje skutočnosť, že niektoré diela dojímajú všetkých, prípadne väčšinu čitateľstva, zatiaľ čo iné nie. Vystáva preto otázka, či sa tvorivý akt písania zrkadlí nejakým spôsobom aj v recepcii diela. Inak povedané, či spomínané „palimpsesty svojej vlastnej predstavivosti a pamäti“, ktoré autorka dešifruje, nachádzajú odozvu u čítajúceho subjektu v procese čítania.

Germain v súvislosti s písaním konštatuje, že jeho východiskom

bude vždy trhlina, intímna a zároveň spoločná pre všetkých ľudí; intímna a anonymná [...]. V závislosti od spôsobu jej zaznamenávania v jednotlivých spoločenstvách sa ich členovia snažia z generácie na generáciu „zachytiť“ puklinu ukrytú v temnote ľudského tela [...], premôcť ju a zabrániť jej bezuzdnosti.⁴⁷¹ (57)

„Trhlinu (nepoznané, prázdno),“ o ktorej hovorí autorka, „nevieme presne lokalizovať, ale je vpísaná v každom človeku a pre svoj násilný potenciál vzbudzuje obavy“⁴⁷² (58). „Trhlina vyvoláva závrat, pretože príťažlivosť sa v nej miesi s odporom a pretože vzbudzuje túžbu“⁴⁷³ (59). No-

471 „Nous écrivons donc toujours à partir d'une faille, à la fois intime et commune à tous les humains; intime et anonyme [...]. Selon des codes d'inscription propres à chaque communauté, on s'ingénie, de génération en génération, à 'capter' cette fêlure enfouie au plus obscur du corps humain [...] afin de la dompter, d'en prévenir tout débordement.“

472 „Effroi, justement, devant cette faille (cet inconnu, ce vide) fichée en tout individu, sans que l'on puisse le localiser précisément mais dont on redoute le potentiel de violence.“

473 „Faille donnant vertige, car mêlant inextricablement l'attraction et la répulsion, affolant le désir.“; „Effroi, justement, devant cette faille (cet inconnu, ce vide) fichée en tout individu, sans que l'on

siteľom trhliny je telo a práve ľudská koža niesla kedysi pečať „pradávného jazyka múdrosti nadobudnutej [...] nad priepasťou šialenstva, zmäteného násilia, libidinálnych pudov“⁴⁷⁴ (62). Kožu časom nahradil papier, neskôr počítač. No nech je spôsob zaznamenávania ľudskej skúsenosti akýkoľvek, jej podstata sa nemení. Spisovateľ, respektíve spisovateľka obnažuje „tie isté temné sily ukryté v hĺbke tela, tie isté podoby šialenstva, násilia, ktoré sa zákerne vinú v nevedomí, okolo rozumu“⁴⁷⁵ (66). Podľa autorky nie je úlohou spisovateľov objasniť ich, ale „pozorne skúmať“ (ausculter). Čitateľ nachádza v románovom príbehu sám seba, pretože číta o svojej skúsenosti, ktorá je skúsenosťou bytostne ľudskou. Pri čítaní premieta svoje najintímnejšie archetypálne predstavy do incestných a násilných scén načrtnutých v texte, ktoré ho nevedome priťahujú a priťahujú mu pôžitok, ale na vedomej úrovni ich odmieta.

Jouve skúmal účasť čitateľa na úrovni nevedomia v procese čítania prostredníctvom spomínaného pojmu efekt zámienky (effet-prétexte). Románovú postavu vníma ako sprostredkovateľa medzi predstavivosťou autora a očakávaniami čitateľstva. Efektivita postavy je podmienená identickým základom u oboch subjektov (rovnaké potlačené túžby a predstavy vychádzajúce z invariantov) (2011, 150). Ako však tvrdí Picard, ktorý pôvodne vymedzil pojem pudového čitateľa, čitateľ sa nestotožňuje s postavou ako takou, ale s postavou v určitej

puisse le localiser précisément mais dont on redoute le potentiel de violence.“

474 „Dans les sociétés primitives, le corps peint, tatoué [...] perpétue à fleur de peau un discours immémorial, une sagesse conquise [...] sur un gouffre de folie, de violence confuse, de pulsions libidinales.“

475 „Il n'empêche, c'est vers ce même fond qu'il regarde et s'incline, ce sont les mêmes forces nocturnes enfouies dans l'épaisseur de la chair, les mêmes courants de folie, de violence qui sinuent sournoisement sous la conscience, autour de la raison.“

situácii. Táto nevedomá spriaznenosť podľa neho vedie „bez ohľadu na vzdialený libidinálny základ, introjekciu, análne včlenenie, voyeurizmus, k dočasnej integrácii *situácií*, ktorých kontúry majú postavy za úlohu iba načrtnúť“⁴⁷⁶ (Picard 1986, 93 – 94). Románová postava umožňuje čitateľovi, respektíve čitateľke konfrontáciu so svojimi (najsilnejšími) pudmi a zároveň dočasne ruší zákazy platné v skutočnom svete. Pri čítaní dochádza k prípustnej abreakcii (odreagovaniu), k možnosti imaginárne zažiť zakázané, ktoré Jouve pripisuje „umeleckému“ a „kultúrnemu“ alibi (prvé súvisí s vnímaním postavy, ktorá je súčasťou intelektuálneho projektu, zatiaľ čo druhé sa vzťahuje na časový a kultúrny odstup čitateľa od diela), rovnako ako románovej štruktúre (téma erotiky alebo násilia je do textu už vpísaná). Čitateľstvo sa preto bez väčších zábran a s nepopierateľným pôžitkom dopúšťa porušenia (spoločenských a kultúrnych noriem a podobne), avšak za predpokladu, že si udržiava odstup od fiktívnej postavy (Jouve 2011, 152 – 155). Jouvov koncept sa zakladá na existencii trojakej podoby libida: *libido sciendi* (túžba poznávať), *libido sentiendi* (erotická túžba) a *libido dominandi* (túžba vládnuť). Voyeurizmus (túžba vedieť, čo sa deje za zatvorenými dverami) tvorí podstatu *libido sciendi* odkazuje na Freudov koncept primitívnej, respektíve pôvodnej scény (Urszene). Podľa autora je tento koncept vlastný aktu čítania a súvisí predovšetkým so sexuálnymi a kriminálnymi, respektíve

476 „On, s'identifie' non à un personnage, comme on le croit généralement, mais à un personnage en situation. Cette appropriation singulière à quoi pousse le besoin de lire conduit, quelle qu'en soit la base libidinale lointaine, introjection, incorporation anale, voyeurisme, à intégrer temporairement, comme pour les essayer, des *situations*, dont les héros ont seulement pour fonction de dessiner les contours.“

so zvrátenými scénami (znásilnenie, vražda, krádež atď.) (156 – 168). Románová postava dokáže mobilizovať pudového čitateľa vďaka tomu, že reaktivuje jeden alebo viacero jeho pudov (166).

Obrazy násilia oslovujú tú časť čitateľstva, ktorá na príklad nedokáže prijať hrôzu racionálnym spôsobom. Príkladom je úryvok z románu *Jantarová noc*, v ktorom sa Chcípaček podieľa na mučení mladého berberského pastiera. Chcípačkov príbeh poukazuje na možnosť zla v inak neškodnej a nežnej ľudskej bytosti, ktorú môže aktivovať napríklad vojnová skúsenosť:

Protože se chlapec nehýbal, sami z něho strhli šaty, přiměli ho schoulit se a mezi pokrčené paže a nohy mu vsunuli dlouhou železnou tyč. [...] Do železné tyče vběhl na ni napojenou šňůrou elektrický proud a jiný voják přitom začal koncem druhé šňůry, vyvedené ze skříňky, jezdit chlapci po těle. Hoch zavyl. [...] Přiložili mu drát ke rtům, k srdci, ke konečníku. Řičel stále silněji. Jeus ten křik už ani neslyšel – byl jím jako uspaný. [...] Už to nebyl člověk. Nemělo to tvář, jen jakousi zduřelinu. (Germainová 2005a, 127)

Primitívne pudy, konkrétne *libido sentiendi*, mobilizuje násilné zaobchádzanie mučiteľov, ako aj evokácia pohlavia. Scéna je prejavom neľudskosti, pri ktorej môže čitateľstvo bez obáv uvoľniť napríklad svoje asociálne pudy. Zaostrením pohľadu na beztvaré telo bez identity je telo vnímané ako objekt túžby (nie nevyhnutne sexuálnej), čo možno pripísať aj *libidu dominandi* (v zmysle túžby ovládnuť). Text u čitateľa vyvoláva záujem aktivovaním jeho pudov. Ako však konštatuje Jouve, „[...] román môže nevinne zobrazovať násilné a krvavé činy,

pokiaľ sú v rozuzlení odsúdené,“ o čom svedčí väčšina románov⁴⁷⁷ (2011, 154). Eventuálny nevedomý čitateľský pôžitok, ktorý prináša určitá scéna, však autorka blokuje aktiváciou kritického a afektívneho čitateľa. Chcípáčkov pohľad na telo chlapca sa modifikuje (rovnako ako pohľad čitateľstva za predpokladu, že sa s postavou identifikuje) v okamihu, keď namiesto anonymného tela začne vnímať detské telo s ľudskou tvárou:

Vrchní pořadatel výsledku náhle přiložil drát chlapci k pohlaví a prikázal Jeusesovi: „Opři se do tohoto!“ Teprve teď nabyla „seance“ svůj plný smysl zuřivé pomsty za všechny zhanobené druhy. Došlo na to, oč nakonec běží v každé válce: kulky proti kulkám. Záležitost mužské cti, veliké, vždy znovu propukající drama pyšně, mocně, důstojně vztyčených mužských podbřišků. [...] V tu chvíli Jeusus uviděl, že to je dítě. (Germainová 2005a, 128)

Hrôza výjavu ľudského barbarstva späť s vojnovou skúsenosťou vzbudzuje v čitateľovi okrem skrytého potešenia aj súcit s obeťou týrania, a to prostredníctvom participácie afektívneho čitateľa. Emóciu navyše zintenzívňuje skutočnosť, že týranou osobou je dieťa. Vyhrotenosť situácie je pre autorku nielen príležitosťou pre vzbudenie maximálnej citovej angažovanosti čitateľa, ale aj pre zdôraznenie univerzálneho zla vojny ako takej („to, oč nakonec běží v každé válce“), príkoria, ktoré znášajú nevinní, či naznačenie absurdných dôvodov vojny („záležitosť mužské cti“). Pudový čitateľ sa teda vzťahuje na skrytú ľudskú afinitu k zlu, ktorú si kritický čitateľ jasne uvedomuje, zatiaľ čo afektívny čitateľ citlivo reaguje

477 „[...] le roman peut innocemment figurer des actions violentes et sanguinaires pour peu qu'elles soient condamnées dans le dénouement.“

na utrpenie postáv a pociťuje súcit, krivdu, rozhorčenie a podobne.

Pudový čitateľ je stimulovaný napríklad aj v úryvku z románu *Najdôležitejšie scény zo života* opisujúcim drámu nacistického besnenia, ktorej obeťou sa stáva židovská žena. Vedľajšia románová postava Viviane, s ktorou sa čitateľstvo môže na istý okamih identifikovať, je svedkom scény násilnej smrti anonymnej Židovky:

Do budovy vtrhnú s veľkým rachotom prenasledovatelia. Sú štyria. Nič nehovoria, zlostne vykrikujú, urážajú svoju korisť, ktorá rýchlymi krokmi stúpa po schodoch, ale zbytočne. Dvaja muži sa rútia za ňou, ďalší dvaja čakajú pri schodoch. Tí dvaja sa začnú smiať. Židáčka je v pasci. [...] Žena je tam, celkom blízko, tvár má pritisnutú k zemi, paže vykrútené, ruky ochabnuto spočívajú na dlažbe; jedna z nich siaha na úzky pásik tieňa, kde sa Viviane schováva, akoby sa chcela dotknúť dieťaťa. [...] Zo svojej skrýše Viviane vidí ženine vlasy, ktoré sa podobajú jej vlasom. Na ženinej ruke zbadá klenuté ružové nechty obhrýzené až do mäsa. Jej tvár nevidí, pamätá si iba jej doširoka otvorené, vydesené oči, keď sa zjavila vo dverách.⁴⁷⁸ (Germain 2013, 182)

478 „Les pourchasseurs, au nombre de quatre, s'enfourment à grand fracas dans l'immeuble. Ils ne parlent pas, ils vocifèrent, ils invec-tivent leur proie qui continue son ascension à pas précipités, et vains. Deux hommes se ruent à ses trousses, deux autres attendent au bas des marches. Ces deux-là se mettent à rire; la youtre est faite comme un rat. [...]. La femme est là, tout près, face contre le sol, les bras déjetés, les mains molles sur le dallage; l'une d'elles gît à la limite de la bande d'ombre où Viviane se terre, comme si elle tendait pour atteindre l'enfant. [...] Du fond de son recoin, Vi-viane aperçoit la chevelure de la femme, si semblable à la sienne. Elle remarque les ongles de la main, bombés et roses, mais rognés jusqu'à la chair. De son visage, elle ne voit rien, elle se souvient

Projekciu pudov vyvoláva surové správanie nacistov k prenasledovanej žene opísané v prvej časti úryvku (rev, nadávky, prejavy násilia), ktoré môže u časti čitateľstva aktivovať aj spomienku na paralelný zážitok. Podobne ako v predchádzajúcom úryvku, aj tu je angažovaný afektívny čitateľ. Bezprostredná blízkosť ženy („Žena je tam, celkom blízko [...]“) a jej fyzická podobnosť s Viviane („[...] ženine vlasy, ktoré sa podobajú jej vlasom“) v druhej časti iniciuje identifikáciu čitateľa, zatiaľ čo zmienka o nemožnosti vidieť tvár obete, respektíve iba jej vydesený pohľad, je zase výzvou pre kritického čitateľa, ktorý v tom môže postrehnúť dehumanizáciu obetí prenasledovania či, za predpokladu predchádzajúcej skúsenosti s autorkinou tvorbou, skúmať význam „tváre“ v jej filozofickom a mystickom ponímaní. Ak sa v tomto prípade pudový čitateľ dotýka skrytých zákutí nevedomia a afektívny čitateľ vníma utrpenie druhých, kritický čitateľ odhaľuje nesúhlas rozprávačky, respektíve autorky s každým prejavom násilia a netolerancie⁴⁷⁹ (Chareyron 2008, 217).

Pudového čitateľa oslovuje aj problematika defektnej pamäti, transgeneračnej traumy a hľadania identity, napríklad prostredníctvom konfliktného vzťahu otca a dieťaťa, ktorý analyzovala Hélène Chareyron. V románoch S. Germain možno nájsť viaceré podoby otca (vymazaný, incestný, zabúdajúci, násilnícky alebo mlčanlivý), ktoré sú načrtnuté v podobe archaizmov a primitívneho

juste des yeux immensément ouverts, hagards, de la femme quand elle a surgi dans l'embrasure de la porte cochère.“

479 V knihe *Kočovné stretnutia* Sylvie Germain označuje Židov a Cigánov za „tých, čo sú stále prenasledovaní, pričom dejiny na nich večne zabúdajú“ („les éternels oubliés de l'Histoire et pourtant constamment persécutés“), no zmieňuje sa aj o hendikepovaných a homosexuáloch (Germain 2012, 102).

násilia (Chareyron 2008, 217). „Krajiny otcov“ predstavujú v románoch „svet pudov“, do ktorého len minimálne zasahuje postava matky. Chareyron ich považuje za „priestor nevedomia a pomätenosti, [...] za metaforu archetypálneho sveta“⁴⁸⁰ (217), ktorý otvára priestor prejavom zla. Obrazy násilníckych otcov, ktorí sa na svojich deťoch dopúšťajú incestu alebo násilia, alebo ich naopak zrádzajú (vzťah matky a dieťaťa je väčšinou zobrazený ako pozitívny, zriedkavo ako nenávistný), odkazujú na odvekú túžbu po otcovražde, prípadne vražde dieťaťa. Pretrvávajú transgeneračného antagonizmu dokazuje jeho univerzálny charakter, ktorý v autorkiných románoch navyše zdôrazňujú obrazy biblické (literárna interpretácia obetovania Izáka Abrahámom v *Kníbe noci*), mýtické (príbeh boha Krona, ktorý sterilizoval svojho otca v *Jantarovej noci*), hagiografické (príbeh svätej Barbary v románe *Najdôležitejšie scény zo života*, ktorú stal vlastný otec pre jej kresťanskú vieru) alebo literárne (do postavy despotického otca Pedra Párama premieta Magnus svoje pocity voči adoptívnemu otcovi). Krehký vzťah otca a potomka zväčša definitívne narúšajú vonkajšie okolnosti, napríklad vojna, čo má za následok znemožnenie sprostredkovania dedičstva otcov a problematickú identitu dieťaťa. Charakterizuje ju napríklad vedomé či nevedomé zabúdanie otcovho mena (Victor-Flandrin, Magnus). Stimulácia pudového čitateľa v texte prostredníctvom optiky synov v spomínaných románoch kladie zreteľ okrem iného aj na situáciu povojnovej generácie a pretrvávajúce rodinné tráumy.

480 „Dans ce monde archaïque où la geste paternelle façonne les paysages [...] est présenté comme un univers de pulsion.“; „Espace entouré de forêts, lieu de l'inconscient et de la déraison, les paysages des terres paternelles sont la métaphore d'un monde archaïque.“

Z ostatných skúmaných textov je pudový čitateľ prítomný najmä v románe Nancy Huston, ktorá cez telesnosť a nevedomý pocit násilia u jednotlivých rodinných príslušníkov približuje otázky nespracovaných tráum a problematickej identity. U Germain je však presah do nevedomia omnoho hlbší ako u Huston; v jej románoch sa nevedomie prelína nielen s rodinným a dejinným, ale aj s archetypálnym rozmerom jedinca, respektíve s existenciálnymi otázkami. Aj z tohto dôvodu je autorkina tvorba pomerne komplikovaná a vo všeobecnosti si vyžaduje opakované čítanie.

Zamyslenie nad čitateľskou angažovanosťou v texte ukazuje, že diela S. Germain fungujú na zložitej spleti intratextových a intertextových odkazov, ktorých dekodovanie a konštruovanie významu diela vyžaduje aktívny prístup čitateľstva. Prítomnosť historických a kultúrnych poznatkov v autorkiných textoch nevyplýva z praktizovania svojvoľnej estetiky fragmentárnosti a neúplnosti, ktorou sa vyznačuje postmoderna, ale podlieha vnútornej koherencii textu. Utváranie zápletky je podmienené ústrednému obrazu, od ktorého sa odvíjajú ďalšie príbehy. Chuť čítať a ponoriť sa do textu, súciti s postavami a pochopenie pre ich trápenia prebieha na úrovni citov vďaka mobilizácii afektívneho čitateľa. Náklonnosť čitateľa stimulujú predovšetkým naratívne techniky, ako aj evokácia osobných tragédií postáv a ich konfrontácia s dejinným dianím. Uvedené podoby čitateľa nevyčerpávajú zmysel diela. Podnietenie recipienta, respektíve recipientky na úrovni nevedomia prostredníctvom fantazmatických obrazov (násilné a incestné scény, problematický vzťah otca a syna) poukazuje na to, že výlučne kritické alebo afektívne čítanie textu pre interpretáciu diel nestačí, a že ju obohacuje a rozvíja práve pudové vnímanie čitateľa. Germain tiež využíva obrazy

pudového vnímania (násilné a nenávistné správanie postáv) ako východisko pre vyvolanie pozitívnych emócií čitateľstva a na vzbudenie záujmu o kritické uvažovanie. Uplatňovanie kognitívnych a citových schopností, ako aj projekcie pudov v procese čítania umožňuje odhaliť zmysel autorkinho diela v celom jeho rozsahu. Zároveň ukazuje, v čom je autorkin prístup k zobrazeniu dejín iný v porovnaní s ostatnými skúmanými autormi a autorkou.

Paul Ricœur definuje ešte iný význam čítania, ktorým je pôsobenie čitateľa v skutočnom svete v reakcii na jeho chápanie diela. Vrátime sa teda k Ricœurovej idei o transformácii čitateľstva v praxi a pokúsime sa načrtnúť problematiku čitateľskej recepcie aj z tohto hľadiska.

Čitateľstvo historickej prózy vo svete

Uvažovanie o čitateľovi z hľadiska teórie čítania V. Jouva ukázalo, že textové modelovanie historickej skutočnosti dokáže u čitateľov a čitateľiek vyvolať afektívne a pudové reakcie, no zároveň je intelektuálnou výzvou – do interpretácie sa zapájajú zložité kognitívne procesy, ktoré mobilizujú kritického čitateľa. Vo vzťahu k textu je čitateľ už v tejto fáze čítania pasívny aj aktívny. Odkazujúc na Donalda W. Winnicotta to ilustruje aj Michel Picard svojou tézou, že čítanie je hrou v dvojakom zmysle (čítanie ako hra je aj názov jeho diela): je to hranie (*playing*) aj hra (*game*) zároveň. *Playing* je simulačná hra, hra rolí, výplod predstavivosti spočívajúci na identifikácii čitateľa s imaginárnou postavou (*jeu de rôles*). *Game* je naopak hra s pravidlami, vyznačujúca sa odstupom a reflexiou čitateľa, teda jeho aktívnym vkladom do hry (*jeu de règles*) (Picard 1986, 162 – 163). Čítanie prináša pôžitok z hrania, ktorý je však regulovaný poznaním hry, respektíve kódov, noriem, žánrových pravidiel a podobne. „Hra krotí hranie,“ hovorí Picard⁴⁸¹ (1986, 168), čím naznačuje, že kritický čitateľ tlmí fikčné ponorenie, ako napokon ukázali aj vybrané úryvky z textov S. Germain. Duálne chápanie čítania ako hry a hrania naznačuje aj Schaefferov pojem hravé zdieľané predstieranie uvedený v súvislosti s fungovaním fikcie, ktorý znamená, že čitateľ dobrovoľne pristupuje na pravidlá hry.

Ako je známe, estetickú skúsenosť charakterizujú tri základné koncepty estetickej tradície, ktorými sú *poiesis*,

481 „Le game discipline le playing, certes, et leur association constitue l'un des caractères fondamentaux de la lecture.“

aisthesis a *catharsis*. Čítajúci subjekt sa prostredníctvom predstavivosti oslobodzuje od obmedzení každodenného života. Slobodne prežíva situácie románových postáv, pretože vie, že sú ireálne. „Oslobodenie *od* niečoho je,“ ako uvádza Jaus, „oslobodenie *pre* niečo“⁴⁸² (2013, 143). Čitateľ vytvára z prvkov textu nový, alternatívny svet (*poiesis*), čo mu umožňuje obnoviť vnímanie aktuálneho sveta (*aisthesis*). Ricœur však k tomu dodáva, že sloboda fikcie (v zmysle, že ju nič nezaväzuje), ktorej v historickom naratívne zodpovedá vedomie dlhu, zároveň implikuje *vnútornú nevyhnutnosť*: „Fikce, jež je osvobozena *od* vnější nezbytnosti dokumentárního dokazování, je vázána vnitřně tím, že projektuje mimo sebe“ (2007, 256). Paradox viazanej slobody sa podľa neho zrkadlí v tom, čo Jaus definuje ako tretí aspekt estetickéj skúsenosti oslobodeného jedinca, ktorým je prijatie noriem správania a sloboda estetického hodnotenia (*catharsis*) (Jaus 2013, 143 – 144). Posledný aspekt estetickéj skúsenosti má priamy vplyv na čitateľstvo, „otvára“ ho, podľa Ricœura „pro nová hodnocení reality“ (2007, 255). Výstižne to charakterizuje aj Peter Žiak, keď tvrdí, že estetická skúsenosť je taká „skúsenosť, ktorá nielenže je zameraná na predmet, ale aj na samotné zakúšanie predmetu (sebareflexiu)“ (2021, 130). „Nezainteresovanosť kontemplatívneho postoja (estetická dištancia) [...] znamená,“ ako hovorí, „schopnosť recepcne uchopiť niečo, čo presahuje naše aktuálne záujmy, túžby a poznatky“ (131). Toto uchopenie či zaostrenie pohľadu, je predpokladom reálnej zmeny v aktuálnom svete. Aj preto môže Ricœur tvrdiť, že „[f]ikce mají účinky, jež vyjadřují jejich pozitivní funkci odhalování a transformace života

482 „L'expérience esthétique est donc toujours aussi bien libération de quelque chose que libération *pour* quelque chose, ainsi qu'il ressort déjà de la théorie aristotélicienne de la *catharsis*.“

a mravů“ (2007, 144), čím privádzajú literatúru naspäť do života, „to jest do praktického a pathického pole existence“ (145). Na jednej strane to, čo Ricœur považuje v procese čítania za odhaľovanie „skryt[ých] rys[ů], jež jsou však vryty již do samého jádra naší praktické zkušenosti“ (225), chápal Proust ako schopnosť čitateľa rozpoznať v texte to, čo by inak nezbadal, ako na to upozorňuje Compagnon (2006, 156). Ako opakovane zdôrazňuje Žiak, naratívne príbehy nás zaujímajú práve preto, že v nich nachádzame konkrétne životné situácie a postoje, veľmi podobné reálnemu životu (2021, 122).

Na druhej strane, recepcia má dohru vo svete čitateľstva. Knihu môžeme po prečítaní odložiť a ponoriť sa opäť do inej. Rovnako ale môžeme do svojho života preniesť vzorce správania a myslenia dešifrované v texte. Vracia nás to k Aristotelovej *mimézis* (v zmysle napodobňovania a aktívneho modelovania skutočnosti) a k problematike odkazovania fikčných svetov, o ktorých sme sa zmienili v súvislosti s fikčným naratívom. Transformatívny význam v rámci čitateľskej skúsenosti spočíva v pôsobení literatúry na čitateľa: „život takto zkoumaný je životem proměněným, jiným“ (Ricœur 2007, 225). Fikcia musí podľa Ricœura ovplyvniť každodenný život jedinca, poznanie seba samého a druhých. Týka sa to aj historického vedomia, ktoré Ricœur chápe v dvojakom zmysle, v aktívnom aj v pasívnom: „[...] vědomí toho, že člověk dějiny *tvorí*, i vědomí toho, že k dějinám *náleží*“ (2007, 13). V tomto zmysle majú skúmané prozaické diela ambíciu nielen oboznámiť čitateľstvo s historickými reáliami, ale tiež iniciovať jeho účasť na dejinách v zmysle *praxis* prostredníctvom jeho hodnotového nastavenia. Svedčí o tom aj skutočnosť, že beletria nie je len prostou enumeráciou faktov, ale najmä reflexiou skúsenosti a jej dôsledkov.

Textová štruktúra determinuje spôsob čítania, teda zmysel diela, zatiaľ čo čitateľstvo dáva textu svojou kooperáciou význam. To, či je zmysel jednoznačný alebo otvorený pluralite interpretácií, vyplýva z autorskej intencie. V diele *Dora Bruderová* predstavuje Dorin útek iniciálny moment modelujúci textovú konfiguráciu, podobne ako strata rodičov determinuje v diele *W aneb Vzpomínka z dětství* nielen charakter písania textu, ale aj štruktúru čítania (Bouju 2006, 28). Pre konfiguráciu (stváranie) dejín v oboch textoch je príznačné pátranie rozprávača po stopách minulosti a konštatovanie ich absencie („[...] narazím vždy jen na poslední odlesk povídaní nepřítomného v řeči psané“, Perec 2016, 62; „A všude kolem tma, neznámo, zapomnění, nicota“, Modiano 2014, 37). Namiesto písania o stopách sa písanie samo stáva stopou a čitateľstvo jej svedkom („[...] psané slovo je vzpomínkou na jejich smrt a potvrzením mého života“, Perec 2016, 63; „Kdybych o té neznámé nenapsal já, zmizela by poslední stopa po přítomnosti její i mého otce v jednom policejním antonu [...]“, Modiano 2014, 46). Naznačujú to aj úryvky listov v *Dore Bruderovej* pôvodne adresované historickému recipientovi či čitateľovi archívov (rozprávačovi), ktorých má nahradiť aktuálny čitateľ. Autorská stratégia apelovať nimi na prípadných svedkov udalostí v čase vydania knihy (1997) („Píšu tuto knihu jako výzvu, jako signál z majáku, ale bohužel pochybuji, že by jeho světlo mohlo prorazit tmou. Doufám však dál“, Modiano 2014, 30) prirodzene nemá odozvu u súčasníkov, keďže svedkov udalostí už podľa všetkého niet. Citovaním listov autor načrtáva perspektívu uvažovania o minulosti v prítomnosti a v budúcnosti. Dejiny nie sú zobrazené ako uzavreté do seba, ale ako potenciálne obohacujúce pre budúce vzorce správania a konania, čo predstavuje akýsi pomyselný význam textu.

Dora Bruderová tiež ilustruje schopnosť beletrie ukázať historickú situáciu z viacerých strán, čo umožňuje splynutie perspektív aktéra (postavy), rozprávača (respektíve autora) a čitateľa (recipienta príbehu), ako zdôrazňuje Bouju (2006, 24). Cez využívanie osobných zámen „my“ a „vy“ („nous“ et „vous“) rozprávač sprístupňuje osudy reálnych postáv, konkrétnych prenasledovaných Židov. Poukazuje tým nielen na historicky podmienenú skúsenosť s prenasledovaním, ale všeobecne aj na ľudskú skúsenosť. Rozprávanie má aj subjektívny charakter – rozprávač v ich-forme ukazuje historickú skúsenosť z pohľadu jednotlivca, aj keď nejde o priamy osobný zážitok. Akcentuje sa tým osobný rozmer literárneho stvárnenia (sprostredkovanej) dejinnej skutočnosti a prelínanie fikcie a autobiografických prvkov, ktoré sú špecifické pre súčasné naratívy.

Napriek podobnému východiskovému impulzu (absencia stôp) a voľbe stratégie (pátranie) sa Perecov román líši od Modianovho v mnohých aspektoch. Rozprávač *W* aneb *Vzpomínka z dětství* presúva ťažisko rozprávania z autobiografickej časti na fiktívnu, teda zo spomínania na fabuláciu. Vybavovanie spomienok píšuceho subjektu potvrdzuje vývojom zápletky referenčnú povahu textu, ale zameriava sa prevažne na spomienky späté s dospievaním autora a najmä, na krehkosť jeho identity (napríklad imaginárne spomienky na zranenia a podobne). Stvárnienie táborovej skúsenosti prostredníctvom fiktívneho príbehu o živote v olympijskom mestečku W potvrdzujú explicitné odkazy v závere autobiografickej časti románu (úryvok z diela *Svět koncentráků*, návšteva výstavy o koncentračných táboroch, odkaz na existenciu táborov v Ohňovej zemi), takže čitateľ, respektíve čitateľka dešifruje text predovšetkým prostredníctvom hľadania skrytých súvislostí medzi jednotlivými časťami. Perecov román vyjadruje

snahu o zachytenie holokaustu, pretože autor je motivovaný stratou rodičov a absenciou rodinných spomienok, túžbou po sebazpoznaní a obnovení identity. Zároveň je hľadaním možností, ako povedať pravdu.

Aj v *Dore Bruderovej* čitateľstvo identifikuje vnútornú motiváciu rozprávača a problematiku identity. Avšak, na rozdiel od Modianovho diela gesto zodpovednosti nie je v románe *W aneb Vzpomínka z dětství* vo vzťahu k románovému spracovaniu historickej skutočnosti natoľko kľúčové. Bouju uvádza v súvislosti so súčasnými literárnymi dielami s historickou tematikou, že „aktom opätovného písania [o dejinách] sa rozprávač stáva sprostredkovateľom dejín, prostredníkom medzi minulosťou a budúcnosťou“⁴⁸³ (2006, 35). Sprostredkovanie pamäti je nevyhnutné pre zachovanie jej kontinuity, predovšetkým pamiatky obetí a tých, na ktorých dejiny zabudli. Literárne uchopená minulosť je určená na čítanie a na refiguráciu, teda na novú konfiguráciu v reálnom svete. Aspekt prepisovania nesporne súvisí s logickými odlišnosťami literárnych naratívov o dejinách, vyplývajúcimi z osobného zážitku alebo z rodinnej/kolektívnej pamäti. Napriek tomu sa vynára otázka, do akej miery je imperatív povinnosti pamäti, ktorý je prítomný v *Dore Bruderovej*, podmienený súčasným režimom historicity, teda prezentizmom. Modiano podnecuje čitateľstvo k stotožneniu sa s príbehom obetí, k osvojeniu si pamäti udalostí a k jej uchovaniu v budúcnosti. Lenže pamäť udalostí sa aktualizuje aktom čítania skrze smútok, traumy a vzbudzuje znepokojenie, lebo implikuje obavy, že podobné hrôzy by sa mohli zopakovať. Dôraz na čitateľskú zodpovednosť, ktorá je kľúčová pre

483 „L'acte de réécriture fait du narrateur un passeur d'histoires, un médiateur entre passé et futur, presque une forme vide où s'imprime l'histoire.“

pochopenie minulosti a pre ostražitosť v budúcnosti, je vo všeobecnosti jedným z dištinktívnych znakov stvárnenia dejín v súčasnej literárnej tvorbe.

Dielo Alberta Camusa je v tomto smere výnimkou, ako ukázal bližší pohľad na román *Mor*, čo dokazuje jeho nadčasovosť. Text si uchováva svoj pôvodný zmysel (metaforické zobrazenie nacistickej okupácie a zla ako takého, načrtnutie individuálnych postojov), ale vo svetle súčasných hodnôt nadobúda aj nové významy – v závere románu je naznačená potenciálna hrozba opätovného prepuknutia zla a perspektíva obetí. Camusova naratívna stratégia stvárnenia dejín spočíva vo fiktívnom spomínaní rozprávača v er-forme na morovú epidémiu. Na zachytenie kolektívneho prežívania postáv a individuálnych postojov volí autor formu románovej kroniky, objektívny tón a odstup rozprávača, ktorý sa štylizuje do postavy historika-kronikára. Kritický čitateľ sa môže vzhľadom na samovoľný ústup epidémie zamýšľať nad zmyslom angažovanosti postáv. Camus načrtáva zmysel diela prostredníctvom postavy doktora Rieuxa – vyzdvihuje solidaritu a osobnú angažovanosť v prospech spoločnosti bez ohľadu na výsledok, čím približuje román *Mor* súčasným naratívom o dejinách. *Mor* sa od nich zároveň odlišuje v tom, že autor poukazuje väčšmi na všeobecnú ľudskú skúsenosť ako na špecifickosť konkrétnych historických udalostí. Účinkom dištancie od historického kontextu môže byť formovanie hodnotových rámcov čitateľstva na úkor posilnenia jeho historického vedomia.

Memoárovo ladený román *Písať alebo žiť* konštruuje text na základe osobných spomienok píšuceho subjektu na minulosť. Rozprávanie imituje fungovanie pamäti, preto ho charakterizuje nelineárnosť a množstvo odbočiek. Pamäť traumatizovaná skúsenosťou jedinca v koncentračnom tábore programuje podobu Semprunovho príbehu,

čo čitateľ, respektíve čitateľka vníma najmä prostredníctvom obsedantných predstáv rozprávača. Poukazuje to na krehkosť a nespoľahlivosť svedectva, ktoré si napriek tomu zachováva svoj autentický rozmer. Snaha pôsobiť hodnoverne sa v naratívne manifestuje napríklad v intratextualite – cez autorovo priznanie, že vo svojom predchádzajúcom románe nahradil niektoré dejinné detaily fiktívnymi. Túto informáciu možno interpretovať ako autorský zámer ukázať, že na detailoch nezáleží, že príbeh je vo svojej podstate pravdivý. Uvedený argument zapadá do ústrednej problematiky diela, ktorou je reflexia týkajúca sa stvárnenia holokaustu, všeobecne aplikovateľná na zobrazenie akejkoľvek „nevypovedateľnej“ skúsenosti. V tejto súvislosti je prirodzené, že rozprávač uplatňuje rôzne stratégie, napríklad si kladie otázky alebo využíva intertextualitu, ktorá je pre čitateľa Semprunovej autobiografie nielen príležitosťou siahnuť po vlastných poznatkoch z francúzsko-španielskej kultúry a dejín 20. storočia, ale aj nástrojom argumentácie rozprávača v prospech tézy o nevyhnutnosti fikcie pri písaní o dejinách. Výstižným príkladom ilustrujúcim Semprunovo presvedčenie je v tomto smere vyzdvihnutie hodnoty Kafkových diel, ktorých pravdivosť spočíva podľa autora práve v plnom uplatnení fikčnosti.⁴⁸⁴ Rozprávač oslovuje čitateľa, respektíve čitateľku z pozície svedka, ktorý si je vedomý plynutia času a zabúdania. Semprunovo dielo implikuje perspektívu budúcnosti, potrebu uchovania a sprostredkovania kolektívnej pamäti a ostatne aj literatúry, ktorá je jej nositeľkou.

484 „Pretože Kafkove diela nás cestami minimálne emfatickej a silou akumulovanej priehľadnosti maximálne nepreniknuteľnej fantázie sústavne privádzajú do historickej či spoločenskej reality tým, že neúprosne vecne odstraňujú to, čo je na povrchu a odhaľujú ju“ (Semprun 1997, 201).

Čitateľstvo Binetovho románu *HHbH* je konfrontované v prvom rade s problematikou hraníc medzi predstavivosťou a historickým dokumentovaním. Stvárnenie atentátu na Heydricha a s tým súvisiacich udalostí a postáv je v tomto prípade vedľajšie. Určujúcou textovou stratégiou je pátranie. Nie však po stopách minulosti – atentát predstavuje významnú, a teda dobre zdokumentovanú historickú udalosť, takže autor „len“ zhromažďuje a selektuje dostupné informácie (hoci pre mladšiu vekovú kategóriu môžu byť hodnotným zdrojom poznania) –, ale po primeranom spôsobe vyjadrenia. Vzhľadom na primárne zacielenie textu na subjektívnu reflexiu možností efektívneho sprostredkovania pravdy bez využitia fikcie sa čitateľ, respektíve čitateľka stáva svedkom toho, ako vzniká (Binetov) historizujúci román. Preniká do útrob procesu písania o dejinách, vníma jeho úskalia i nástrahy, no najmä je permanentne konfrontovaný s (ne)napĺňaním ambície rozprávača. Rozprávanie o udalosti v druhej časti románu má faktografickú povahu, pričom medzery v historickom poznaní dopĺňa rozprávač-píšuci subjekt svojimi predstavami aj napriek úsiliu o ich minimalizovanie. Kladie si pritom otázky, v akom priestore sa vlastne pohybuje (je konštatovanie o vôni z večere a kyslastého pachu kapusty v Lidiciach v predvečer ich vypálenia pravdivé alebo je len domnienkou autora?). Obeťou skepticizmu a úzkostlivého poznania pravdy sa môže stať aj čitateľstvo (napríklad môže prehodnotiť už prečítané diela s podobnou tematikou alebo zmeniť svoj prístup k historickému poznaniu). Rovnako ho môžu zaujať otázky týkajúce sa miesta fikcie v románoch s historickou problematikou (môže eventuálne porovnať Binetov prístup so Semprunovým a Modianovým), povahy historického príbehu (čo iné je nefikčný príbeh o dejinách?), fungovania fikcie, súčasnej podoby a vývinu historického románu a podobne. Binetov román

prináša viacero podnetov na uvažovanie a pôsobí autenticky.

Román *Rodová znamení* zaujme viacvrstvovou problematikou stvárnienia dejín (téma adopcie neárijských detí nacistickými rodinami, transgeneračná trauma, individuálna a kolektívna pamäť). Osloví aj naratívnu stratégiu, ktorá spočíva v achronicky radených perspektívach štyroch detských rozprávačov a rozprávačiek. Polyfónna románová forma naznačuje koexistenciu perspektív a ich neúplnosť, medzerovitosť pamäti a poznania, vedomé či nevedomé zabúdanie. Text Nancy Huston sa od vyššie uvedených diel odlišuje tým, že nemá ústrednú postavu-rozprávača. Štyri rozprávania sú si rovnocenné. Čitateľ, respektíve čitateľka je v románe v privilegovanej pozícii, pretože pozná hľadisko všetkých postáv. Stáva sa detektívom, z jednotlivých indícií rekonštruuje historickú realitu, rodinný príbeh aj individuálne osudy postáv. Román *Rodová znamení* je síce fikciou, ale referenčný rámec je jasne uvedený v závere knihy („germanizácia“ detí ukradnutých zo zahraničia, existencia „prameňov života“ nazývaných Lebensborn). Autorkina fikcionalizácia dejinnej matérie umožňuje klásť znepokojivé otázky, ktoré historický príbeh zo svojej podstaty obsiahnuť nedokáže, napríklad ako vojna ovplyvňuje individuálne osudy, či a ako sa dá vyrovnať s traumou, akým spôsobom spoločensko-kultúrny kontext formuje historické vedomie jedinca a podobne. Aj v tomto prípade čitateľstvo vníma riziko zabúdania, ktoré má dosah na proces konštruovania identity. Text je tu mementom pamätať si.

V súvislosti s čitateľskou perspektívou v dielach Sylvie Germain sa ukázalo, že čitatelia a čitateľky sa ocitajú v konfrontácii s heterogénnym univerzom zloženým nielen z prvkov historickej skutočnosti, ale aj z nadprirodzeného sveta a sveta mýtov oživujúcich archaický svet,

pričom sa to týka predovšetkým debutového diptychu *Knihy noci* a *Jantarová noc*. Hybridnosť prvkov (rozprávkovosť a skutočnosť) mení čitateľské návyky, ktoré môžu byť založené na očakávaní skôr seriózneho naratívu o dejinách. Pravda, ak čitateľstvo pristupuje k dielu S. Germain ako k historickej fikcii, pretože vzťah dejín a osobného príbehu tvorí v jej textoch len jednu rovinu príbehu. Historicky ladené naratívy zväčša vyvolávajú efekt reálneho (effet de réel), ktorý má ireálna rovina príbehu tendenciu blokovať, čo môže pôsobiť zneisťujúco. Sústredený pohľad na tvorbu S. Germain však ukázal, že imaginárne prvky a prvky skutočnosti sú navzájom komplementárne a rovnako legitímne. V románoch sú prítomné aj ďalšie roviny – duchovná (napríklad v podobe markantnej prítomnosti biblických odkazov) a existenciálna (prostredníctvom zobrazenia vyhrotených ľudských osudov). Jednotlivé roviny čítania sú si rovnocenné a len ťažko ich možno posudzovať izolovane.

Čitateľ je v románoch S. Germain ponorený do ťažkej životnej situácie postáv v konfrontácii s dejinami, ktoré nemajú pod kontrolou. Dejiny sú načrtnuté v súlade s autorkinou koncepciou písania o dejinách, teda prostredníctvom subjektívneho prežívania historicky bezvýznamných postáv. Individuálne osudy sa v zásade vyvíjajú v závislosti od chodu dejín. Čitateľ, respektíve čitateľka má často pocit, že svet postáv je roztrieštený. Perpetuita zla a predstava neustále nového začiatku v *Knihy noci* a *Jantarovej noci* alebo chaos v románe *Magnus* premietnutý do fragmentárnej štruktúry textu tento dojem potvrdzuje. Konštatuje to aj Bruno Blanckeman, keď tvrdí, že „[d]ielo Sylvie Germain živí nostalgiu za všeobecným súladom – súladom bytia a sveta, [Božieho] slova, knihy [života], súladom bytia s iným bytím, aj keď ide o bytosť imanentnú

alebo najvyššiu⁴⁸⁵ (2005, 13). Túto nostalgiu, ako ďalej hovorí Blanckeman, charakterizuje trojaká ruptúra: intímna, historická a metafyzická. Čitateľ s postavami prirodzene súcitiť. Za chmúrnym zovňajškom a koncentrovanou výpoveďou zla sa však ukrýva túžba postáv (a autorky) po nastolení súladu.

Prístup S. Germain spočívajúci v zobrazení postáv ako komplexných ľudských bytostí (subjekt s vlastným prežívaním, dejinný človek, bytosť s duchovným rozmerom) vysvetľuje nielen spomínanú komplementaritu jednotlivých rovín príbehu, ale aj skutočnosť, že autorka sa od dejinnej perspektívy uvažovania o situácii postáv odvracia. Je to evidentné napríklad v príbehu Magnusa, na ktorom autorka ilustruje problematiku dejín prostredníctvom nefunkčnej pamäti. Ako odpoveď na situáciu postavy volí iné východiská (mystické hľadanie). Čitateľ, respektíve čitateľka môže prirodzene cítiť sklamanie z modifikácie perspektívy, ako to potvrdzujú aj rozpačité reakcie niektorých čitateľov.⁴⁸⁶ Je pravdepodobné, že sa tým oslabí, povedané slovami Jouva, naratívny záujem (intérêt narratif; túžba poznať rozuzlenie) – v závere je neuspokojený, pretože čitateľstvo sa nedozvie pravdu o skutočnej identite postavy –, ale posilní sa naopak hermeneutický záujem (intérêt herméneutique; snaha pochopiť hlbšie súvislosti a motivácie postáv) (Jouve 2019,

485 „L'œuvre de Sylvie Germain nourrit une nostalgie de l'accord universel – celui de l'être au monde, au verbe, au livre, de l'être à l'être, aussi, qu'il soit immanent ou suprême. Cette nostalgie s'exprime dans les situations de rupture [...]: rupture intime [...], rupture historique [...], rupture métaphysique [...].“

486 Medzi najčastejšie výhrady kritických čitateľov románu *Magnus* patrí príliš poetizovaný štýl, snová atmosféra, odklon od dejinnosti, útržkovitosť úvah a podobne. Pozri <https://www.babelio.com/livres/Germain-Magnus/5660>.

15 – 60). Viacrozmernosť zobrazenia a problematizácia dejín (jedinec – dejiny – Boh) spolu so sugestívnym jazykom predstavuje osobitý autorkin prínos k problematike prepisovania dejín.

Germain uplatňuje v tejto súvislosti rôzne naratívne a textové stratégie, ktoré vyžadujú aktívnejšiu účasť čitateľstva pri konštruovaní významu diela a manifestujú potrebu čitateľskej angažovanosti vo svete. Hojnosť referencií, reflexívnosť či viacúrovňovosť čítania predurčuje podobu modelového čitateľa autorkinej tvorby. Významné miesto v nej zohráva intertextualita sprostredkujúca literárnu a kultúrnu tradíciu. Nejde pritom len o prítomnosť iných textov v podobe narážok či citácií, ktoré majú hravú, hermeneutickú či etickú funkciu, ale aj o korpus textov integrovaných do autorkinej encyklopédie zrkadliaci sa v jej dielach. Koopman-Thurlings používa na označenie románov S. Germain už spomínaný pojem pamäť príbehov, ktorý pôvodne zaviedol Viart, pretože jej romány transponujú a recyklujú príbehy tvoriace kolektívne kultúrne dedičstvo (Koopman-Thurlings 2008, 224). Text čitateľa implicitne nabáda, aby hľadal a identifikoval súbor historických a kultúrnych odkazov a interpretoval ich vo svetle nových súvislostí. Príkladom je stvárnenie vojenskej operácie Gomora v románe *Magnus* a jej pripodobnenie k biblickému príbehu zničenia miest Sodomy a Gomory. Podobných prípadov sa dá nájsť viacero. Dokazuje to aktuálnosť kultúrneho bohatstva pre súčasnú literatúru a potrebu o ňom uvažovať vždy nanovo a v iných súvislostiach. Tvorbu S. Germain nemenej vystihujú, ako konštatuje Koopman-Thurlings, aj pojmy pamäť príbehu (*mémoire du récit*) v zmysle nachádzania pôžitku z rozprávania príbehov a príbehy pamäti (*récits de mémoire*), ktoré sa chápu ako príbehy zaznamenávajúce to, čo vychádza na povrch pôsobením pamäti, respektíve pod tlakom

pamäti (2008, 224). O textoch S. Germain možno povedať, že zosobňujú miesto pamäti, sú stopou minulosti napriek svojmu imaginárnemu charakteru, a preto praktizujú *par excellence* povinnosť pamäti. U autorky reflektuje tento postoj napríklad románová postava Jasmina Desdouva v *Jantarovej noci*, ktorá chápe vzťah k dejinám v medziach zodpovednosti, takej veľkej, že „[...]nás všetky spojuje jedného s druhým, a nejen v prítomnosti, ale i do minulosti a budúcnosti. Jsme současníky našich předků i našich nejvzdálenějších potomků“ (164). O autorkiných románoch rovnako platí to, čo tvrdí Jauss, keď konštatuje, že „vzťah medzi literatúrou a čitateľom sa môže aktualizovať tak v etickej oblasti, ako aj v zmyslovej, či už v podobe výzvy k morálnej reflexii alebo v podobe podnecovania estetického vnímania“⁴⁸⁷ (1978, 83). Literárne stvárnenie dejín z pera S. Germain aktivuje príslušnosť čitateľov a čitateľiek k dejinám, nabáda k aktívnej účasti na dejinách v súlade s uchovávaním a sprostredkovaním kolektívnej pamäti a zároveň prináša nevšedný estetický zážitok, ktorý sa prehlbuje každým čítaním.

487 „Le rapport entre la littérature et le lecteur peut s'actualiser aussi bien dans le domaine éthique que dans celui de la sensibilité, en un appel à la réflexion morale comme en une incitation à la perception esthétique.“

Dejiny, pamäť a literatúra

(Záver)

Aspekty stvárnenia dejín

Uvažovanie o vzťahu dejín, pamäti a osobného príbehu v súčasnej francúzskej próze implikuje viacero čiastkových otázok, ktoré vytýčili smerovanie vymedzenej problematiky. Skúmanie literárne stvárnenej dejinnej skutočnosti v tejto publikácii vychádzalo z dvojakej perspektívy. Na jednej strane bolo predmetom záujmu teoretické uchopenie procesu literárneho prepisovania dejín od konfigurácie (fikčný naratív v protiklade k historickému naratívu) k jeho refigurácii v zmysle načrtnutia vzťahov medzi svetom, autorom, textom a čitateľom; na druhej strane sa reflexia sústredila na modality tematizácie druhej svetovej vojny a holokaustu vo vybraných literárnych textoch v závislosti od autorského prístupu k dejinám, ktorý mal formu osobného zážitku, stopy či sprostredkovanej skúsenosti. Interpretácia stvárnenia osobnej skúsenosti v dielach povojnových autorov (Jorge Semprun, Georges Perec a Albert Camus) a sprostredkovaných dejín v súčasných naratívoch (Patrick Modiano, Laurent Binet, Nancy Huston a Sylvie Germain), ktorých charakter je v zásade odlišný, umožnila načrtnúť viacero aspektov literárneho prepisovania dejín; okrem iného povahu historickej prózy, rozmanitosť perspektív v súvislosti s výberom námetu a výrazových prostriedkov, podoby fakticity a fikcionality,

488 „Épouser l'humanité, pour le meilleur et pour le pire“ (Germain 2012, 108).

otázku zobrazenia hraničnej skúsenosti a etický aspekt prepisovania či čitateľskú perspektívu vo vzťahu k stvárneným dejinám. Jednotlivé diela naznačili rôznorodosť možností literárneho uchopenia a kultivácie historického materiálu. Spomedzi súčasných naratívov o dejinách má románová tvorba S. Germain osobitné miesto. Okrem toho, že pokrýva pomerne široký diapazón tém spätých s prepisovaním dejín, predostiera aj autorkino filozofické a spirituálne vnímanie problematiky, čo vysvetľuje, prečo mala v rámci tejto práce väčší priestor v porovnaní s tvorbou ostatných autorov a autorky. Publikácia zohľadňuje aj recepciu historickej fikcie, respektíve historizovanej prózy; uchopuje pojmy ako poslucháč a trojzložkový (kritický, afektívny a pudový) čitateľ a skúma ich fungovanie vo vybraných textoch, čím nadväzuje na teoretické úvahy o pôsobení fikcie na čitateľstvo. Zároveň sa usiluje prostredníctvom jednotlivých ukážok poukázať na možné implikácie stvárnených dejín vzhľadom na reálny svet.

Tendencia súčasnej francúzskej prózy reflektovať dejinné udalosti druhej svetovej vojny a holokaustu, ktorých stopy aj naďalej pretrvávajú v kolektívnom vedomí i nevedomí, nastoľuje zásadné otázky týkajúce sa pamäti. V rámci skúmanej problematiky ide predovšetkým o javy ako zabúdanie a spomínanie, ktoré sú podmienené individuálnymi i spoločenskými faktormi (napríklad vytesňovaním a manipuláciou pamäti, verejným diskurzom, povinnosťou pamäti, vytrácaním dobových svedkov) ako aj o otázky týkajúce sa dynamiky vzťahov medzi pamäťou a identitou, formovania kolektívnej pamäti, existencie transgeneračnej traumy či traumy ako formy pamäti. Ide o zložitú problematiku presahujúcu uvažovanie o literárnom prepisovaní dejín, ako aj možnosti tejto publikácie, ktorá nemala za cieľ jej systematické a komplexné

uchopenie. Uvedené aspekty pamäti vyplynuli z jednotlivých textov a žiadali by si hlbšiu reflexiu v samostatnej práci,⁴⁸⁹ napríklad aj v súvislosti s využívaním alternatívnych prostriedkov historického poznávania, akými sú masmédiá. Uvažovanie o fenoméne pamäti sa z tohto dôvodu týkalo primárne sprostredkovania dejinnej skúsenosti prostredníctvom beletrie. Jej potenciál a legitimitu pre historické poznanie naznačili teoretické východiská týkajúce sa fikčného naratívu i reflexia vybraných diel z čitateľského hľadiska.

489 Jednotlivými aspektmi pamäti sa z hľadiska kultúrnej antropológie, sociológie, literárnej vedy či psychológie podrobne zaoberá niekoľko publikácií: Assmannová, Aleida. [1999]2018. *Prostory vzpomínání. Podoby a proměny kulturní paměti*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum; Erll, Astrid – Ansgar Nünning (eds.). 2010. *A Companion to Cultural Memory Studies*. Berlin: De Gruyter; Kratochvíl, Alexander (ed.). 2015. *Paměť a trauma podle humanitních věd: komentovaná antologie teoretických textů*. Praha: Akropolis; Schwartz, Matthias – Nina Weller – Heike Winkel (eds.). 2021. *After Memory. World War II in Contemporary Eastern European Literatures*. Berlin/Boston: De Gruyter.

História a historická fikcia: súčasný prístup a perspektívy

V rámci úvah o problematike literárneho stvárnenia dejín je kľúčovou otázkou vzťah historickej pravdy a fikcie, respektíve skutočnosti a predstavivosti. V tejto súvislosti nebolo možné obísť konfrontáciu dvoch typov naratívu o dejinách, historického a fikčného, aj vzhľadom na to, že nie sú z hľadiska obsahu a výberu výrazových prostriedkov natoľko protichodné, ako by sa mohlo zdať. Súčasná historická a literárna spisba sú dôkazom toho, že ich výber autorskej stratégie i námetu môže byť do veľkej miery analogický. Do podoby naratívov zasahuje spoločensko-kultúrny, ideologický i literárny kontext, v posledných rokoch najmä povinnosť pamäti ako pojem doby, oslabená spoločenská pozícia historickej disciplíny, túžba po sebayjadrení, strata identity, nevyriešené otázky kolektívnej minulosti a i. Niektorí historici, napríklad Hartog, spájajú tieto javy so zmenou paradigmy historicity. Dôvodom priepustnosti hraníc histórie a beletrie sú aj ambície niektorých historikov napísať (aj) nehistorický, t. j. románový naratív alebo redefinovať históriu (Jablonka), ako i skutočnosť, že francúzsku prózu posledných troch desaťročí charakterizuje variabilita prístupov k dejinám na škále pravda – predstavivosť a existencia extrémnych polôh ich stvárnenia. Kým diela mnohých svedkov dejinných udalostí vyzdvihovali potrebu fikcionalizácie skutočnosti, súčasnú historickú fikciu charakterizuje na jednej strane skepsa k uplatneniu predstavivosti (Binet), na druhej strane svojvoľnosť narábania s historickými faktami (Haenel). V prvom prípade ide vo všeobecnosti o využívanie historiografických postupov a autorskej

projekcie do textu, respektíve metanarácie (metalepsy), zatiaľ čo pre druhý prípad je špecifická neurčitosť textu z hľadiska fikčnosti/referenčnosti, a tým aj autorsko-čitateľskej dohody. Obidva prístupy vystihuje žánrová hybridnosť, ktorú nájdeme u viacerých autorov (Modiano, Binet a i.). Všetky tieto okolnosti písania o dejinách v súčasnosti prehlbujú pochybnosti o povahe, legitimitate a špecifikách histórie a historického naratívu.

Problematickým je aj samotný pojem (historická) pravda. Binet ju vníma v medziach rešpektovania faktov, ďalší spisovatelia, napríklad Semprun či Camus, naznačujú, že pravda spočíva v zobrazení autentickej skúsenosti, nie v jej autentickom zobrazení. Otázku pravdy/výmyslu tematicky i formálne problematizuje napríklad súčasný román *Pohládnica* (*La carte postale*, 2021)⁴⁹⁰ spisovateľky Anne Berest, ktorá v ňom mapuje príbeh svojej starej mamy rusko-poľského pôvodu a smrť jej rodičov a súrodencov v Osvienčime. Román od začiatku pôsobí ako román v súlade so žánrovým označením už len vzhľadom na množstvo (neoveriteľných) dialógov medzi postavami odkazujúcimi na historické postavy (autorkiných predkov), ale píšuci subjekt i paratext potvrdzujú jeho referenčný charakter. Rozprávačka v istom okamihu konštatuje autenticitu faktov, respektíve rodinnej histórie, obsiahnutých v niektorých dialógoch i v románe ako takom, odvolávajúc sa pritom na svedectvá, archív a písomné pozostalosti starej mamy. V jednom z rozhovorov Berest označuje svoj román za pravdivý podobne ako Binet v tom zmysle, že rešpektuje fakty, ale na rozdiel od neho bez

490 Rozprávačka-autorka v románe priznáva, že o rodinnú históriu sa začala zaujímať až v období materstva, intenzívnejšie v súvislosti so zdanlivo nevinnou poznámkou, ktorú jej dcére adresoval spolužiak: že v jeho rodine nemajú radi Židov.

výhrad využíva románové postupy. Berest priznáva, že si nechcela vymýšľať a pri zobrazení historických detailov sa inšpirovala existujúcou literatúrou (svedectvom alebo historickou prácou). Podľa autorky „každý spisovateľ má právo vymyslieť si príbeh rodiny, trebárs aj židovskej, na pozadí vojny. Hoci nie je Židom ani potomkom preživších. Ale toto právo mu kladie aj povinnosti: povinnosť historickej presnosti“⁴⁹¹ (Roger-Lacan – Roger-Lacan 2022, s. p.). V tomto prípade, ako ani v prípade analyzovaných diel, sa nemožno uspokojiť s konštatovaním, že fikcionalizovaná dejinná matéria v princípe nezodpovedá mimotextovej skutočnosti, ako bolo uvedené v súvislosti s fikčným naratívom. Keďže súčasná próza si v istom zmysle nárokuje na pravdu, otázky týkajúce sa jej povahy si treba položiť zrejme inak, než len v zmysle fikčnosti/referenčnosti, napríklad: do akej miery možno fikčne a zároveň historicky pravdivo tvarovať minulosť, ak ani historické fakty nie sú vždy jednoznačne objektívne a zodpovedajúce skutočnosti, čo napokon naznačili už spomínané obmedzenia historiografie? Ako určiť hranice toho, čo je ešte eticky prijateľné, respektíve historicky presné v súčasných literárnych naratívoch a čo už nie? Čo ak autor, respektíve autorka historickej fikcie etický imperatív nerešpektuje? Nájst odpovede na tieto otázky nie je jednoduché, o čom svedčia okrem iného rozporuplné reakcie historikov napríklad na román *Láskavé bohyně*.

Spisovatelia, respektíve spisovateľky „táhnou s sebou balík historických vzpomínek“ (2009, 94), povedané slovami Maurica Halbwachsa, siahajú do blízkej

491 „Mais tout romancier aurait droit d’inventer l’histoire d’une famille – qui serait une famille juive – pendant la guerre. Même s’il n’est pas juif, même s’il n’est pas enfant de survivants. En revanche, ce droit lui donne des devoirs: le devoir de justesse historique.“

(kolektívnej) i vzdialenej (historickej) pamäti. Transgeneračná pamäť, ktorej úlohou je podľa Ricœura zabezpečiť „prechod medzi naučenými dejinami a živou pamäťou“⁴⁹² (2000, 514), však nie je vždy dostatočne uspokojivým zdrojom poznania. Viaceré skúmané texty zo súčasnosti naznačili súvis medzi retrospektívou a mlčaním a/alebo zabúdaním v rodinnej a kolektívnej pamäti. Medzerovitité poznanie minulosti implicitne odkazuje na sklamanie mnohých svedkov vojnových udalostí zo súdobého nezájmu poslucháčov o ich svedectvá (Semprun). Na existenciu individuálnych a kolektívnych tráum upozorňuje napríklad postava Jasmina Desdouva v románe *Jantarová noc* či rozprávač *Dory Bruderovej*, ktorý poukázal na neochotu úradov a na štátom riadené hromadné zabúdanie ešte v 90. rokoch 20. storočia, keď dielo vzniklo. Mnohé súčasné literárne naratívy sú preto gestom proti zabúdaniu a v istom zmysle aj symbolickým zadostučinením voči obetiam.

Podobné pohnútky možno nájsť aj na poli historiografie. Príkladom je nedávno vydané dielo uznávanej odborníčky na holokaust Annette Wieviorky *Hrobky* s podtitulom *Autobiografia mojej rodiny* (*Tombeaux. Autobiographie de ma famille*, 2022), ktoré je na rozdiel od jej prechádzajúcich historických prác značne subjektívne. Wieviorka v ňom opisuje osudy svojich poľských predkov židovského pôvodu, ich emigráciu do Francúzska a smrť viacerých z nich v Osvienčime, medziiným aj jej starého otca, spisovateľa Wolfa Wieviorku. Napriek historiografickému prístupu (historička sa opiera o bohatý archívny materiál, ktorý uvádza aj v zozname literatúry) A. Wieviorka v knihe odhaľuje osobné dôvody jej napísania

492 „C'est lui [le phénomène de la mémoire transgénérationnelle] qui assure la transition entre l'histoire apprise et la mémoire vivante.“

(vymieranie predkov, túžba zaplniť prázdno v rodinnej histórii) a vlastnú, do istej miery traumatizujúcu skúsenosť súvisiacu s holokaustom zachytenú z perspektívy potomka. Napokon, aj historik Ivan Jablonka reflektuje svoje židovské korene a smrť starých rodičov v Osvienčime v spomínanom diele *Príbeh starých rodičov, ktorých som nemal* s podtitulom *Pátranie* (v texte ho označuje ako „rodinná biografia“), ktoré má všetky náležitosti historického naratívu, ale možno v ňom nájsť aj autorove reflexie a predstavy týkajúce sa života jeho predkov (historik sa ich usiluje priblížiť ako ľudí z mäsa a kostí). Wiewiorka aj Jablonka sú motivovaní snahou zachytiť stopy rodinnej i kolektívnej minulosti prv, než sa úplne rozplynú.

Trauma, materiálne stopy, spomínanie

Podstatná časť tejto publikácie bola venovaná spôsobu stvárnenia dejín v románovom diele S. Germain, ktorý možno porovnať s modalitami písania v naratívoch vybraných povojnových a súčasných autorov a autorky. Oprieme sa pritom o tri podoby stopy minulosti v prítomnosti, uvedené pri interpretácii Perecovho diela *W aneb Vzpomínka z dětství*, ktoré môžu podľa Ricœura odkazovať na materiálne známky minulosti, na traumatický odtlačok alebo na spomínanie. Jednotlivé stopy sa prelínajú a ich pomer v textoch sa rôzni.

V debutovom diptychu *Kníha nocí a Jantarová noc* Germain zachytila významné historické okamihy francúzskych dejín 20. storočia prostredníctvom niekoľkých generácií rodiny Pénielovcov. Dejiny sú v jej prvých románoch zobrazené optikou očitých svedkov traumatických vojnových zážitkov a ich rodinných príslušníkov, jednotlivé obrazy sa vyznačujú expresívnosťou jazyka a drsným videním sveta. V autorkinom prípade možno hovoriť o dominantnom postavení stopy ako traumatického odtlačku. Trauma z vojny sa u postáv-fiktívnych svedkov udalostí premieta do jazykových dysfunkcií, do mutizmu, do narušenej schopnosti verbalizácie či do modifikácie hlasu, pričom odráža naštrbený vzťah jedinca k svetu a stratu zmyslu života. Desivá vojnová skúsenosť zároveň znemožňuje jej sprostredkovanie. Individuálne osudy postáv sú úzko späté so životom rodiny i spoločenstva. Ukotvenosť jedinca v dobe je zrejmá aj v románoch *Pieseň neláskavých*, *Magnus a Najdôležitejšie scény zo života*, ktoré ukazujú odklon od bezprostrednej vojnovnej skúsenosti v prospech

zobrazenia vnútorného prežívania postáv v povojnovom kontexte. Dejiny aj tu zásadným spôsobom ovplyvňujú osudy postáv, sú zdrojom ich nešťastia, osamelosti alebo problematickej identity. V obidvoch prípadoch – dejiny-osobný zážitok, dejiny-stopa – dochádza k narušeniu osobnej integrity postáv, k vedomému či nevedomému zabúdaniu alebo k neschopnosti pomenovať sám seba. Problematická identita sa premieta aj do formálneho spracovania textu, napríklad kompozícia románu *Magnus* reprodukuje vnútorný zmätok postavy poznačenej zabúdaním, manipuláciou pamäti a rozpamätávaním.

V tejto súvislosti možno nájsť analógie medzi románovou fikciou S. Germain a literárnou výpoveďou skutočných svedkov. V naratívoch Jorgeho Sempruna a Georgea Pereca je exponovaná trauma, ktorá u prvého pramení z hrozivého zážitku v tábore Buchenwald, zatiaľ čo u druhého vyplýva zo straty matky v Osvienčime. Semprunovo svedectvo v diele *Písať alebo žiť* vypovedá nielen o ťažkostiach píšuceho subjektu-deportovaného hovoriť o svojej skúsenosti, ktoré sú v texte naznačené prostredníctvom obsedantných predstáv a obrazov minulosti, ale je aj reflexiou o možnostiach literárneho uchopenia holokaustu – explicitne priamo v texte, implicitne prostredníctvom textotvorných postupov. Percovo dielo *W aneb Vzpomínka z dětství* sa vyznačuje fragmentárnosťou narácie, neistotou a krehkosťou rozprávača v autobiografickej časti a voľbou fiktívneho zobrazenia skutočnosti. Tieto diela signalizujú problematickú identitu píšuceho subjektu a potrebu vyrovnávania sa s traumou. Stvárnenie minulosti je tu späté s ďalšou podobou stopy, so spomínaním. Ide o prácu pamäti v zmysle *anamnēsis* (rozpamätávanie) i *mnēmē* (náhle vybavenie spomienky), podobne ako v románe *Magnus*. Zásadnú úlohu zohrávajú aj falošné spomienky, ktoré sú symptómom traumy (Perc).

Uvedené podoby spomínania podmieňujú a usmerňujú písanie, ktoré funguje ako terapia – je nástrojom prekonávania traumy a obnovenia osobnej integrity, spôsobom poznávania seba samého a minulosti či priestorom (re)konštituovania vlastnej identity. Terapeutický účinok písania sa pritom netýka len svedkov udalostí, ale aj svedkov svedkov, o ktorých možno hovoriť v súvislosti s režimom prežívania alebo fantómovosti. Hoci súčasnú literárnu tvorbu do veľkej miery stimuluje rodinná a kolektívna trauma, funkciu spomínania ako aktu rozpomätávania (*anamnēsis*) nahrádza zaznamenávanie materiálnych stôp.

Výberom perspektívy následkov vojen v románovej prvotine a najmä v neskorších románoch Germain odkazuje na pretrvávajúce stopy minulosti v prítomnosti. Prítomnosť stopy ako traumatického odtlačku úzko súvisí s prácou nevedomia. Rodinná trauma románových postáv je načrtnutá prostredníctvom existencie transgeneračnej rodinnej krypty v príbehu Charlesa-Victora, no nájdeme ju aj u ďalších postáv. Odkazuje na nevypoveda(tel')né traumatické zážitky predkov. Dysfunkcia alebo absencia rodinnej pamäti, napríklad v dôsledku amnézie, spôsobuje defekty individuálnej pamäti a narušenie kontinuity rodu, vedie k zraniteľnosti subjektu, k pochybnostiam o vlastnej existencii a svedčí o ťažkostiach nájsť si miesto vo svete (Magnus, Chvála-Mária, Lili-Barbara). Spomedzi uvedených autorov a autoriek problematiku transgeneračnej pamäti zobrazuje predovšetkým Nancy Huston v románe *Rodová znamení*. Osobný traumatický zážitok z obdobia vojny (pobyt v Lebensborne, germanizácia) sa premieta do osudov ďalších troch generácií jednej rodiny. Cez polyfóniu, prácu nevedomia a telesnosť autora ka zdôrazňuje existenciu transgeneračného zla a väzieb medzi individuálnym a rodinným, respektíve kolektívnym, poukazuje na dôsledky (ne)vedomého zabúdania

i prehnaného pripomínania. Transgeneračný charakter pamäti naznačuje, že vytlačanie traumatických spomienok jednej generácie môže negatívne ovplyvniť situáciu nasledujúcich generácií.

Téma traumy v súvislosti s tragédiami 20. storočia rezonuje v súčasnej francúzskej próze nielen vo fiktívnych príbehoch postáv, ale aj v naratívoch, ktoré nie sú považované za fikčné (ide o hybridné formy na pomedzí biografie, autobiografie a podobne, ktoré nemajú označenie „román“). Otázky pretrvávania traumatického vnímania minulosti a existencie prázdnoty v dôsledku problematickej rodinnej a kolektívnej pamäti, ktorú naznačil Perec, rozvíja predovšetkým Modiano. Vnútorňý nepokoj nie je v tomto prípade výsledkom prežitej dejinnej skúsenosti, ale medzerovitej povahy rodinnej pamäti, ktorá je stimulom k poznávaniu minulosti. Práve v tomto kontexte sa najviac uplatňuje význam stopy v materiálnej podobe. Príkladom je rozprávač *Dory Bruderovej*, ktorý rovnako ako historik zhromažďuje útržky kolektívnej pamäti, skúma archívy a miesta pamäti. V texte zaznamenáva nielen výsledky svojho bádania, t. j. historické dokumenty, ako napríklad listy adresované niekdajším úradníkom, oznam o pátraní po Dore a podobne, ale aj všetky prekážky a ťažkosti, ktoré pritom musel podstúpiť. Aj tie sú stopou minulosti, konkrétne povojnového zabúdania na obdobie okupácie. Obraz píšuceho subjektu, teda „ja“ zachytené v procese aktívneho pátrania po minulosti (nielen v zmysle uvažovania alebo čítania o problematike, ale aj reálneho fyzického premiestňovania sa z miesta na miesto v snahe zistiť niečo o minulosti) nájdeme v súčasnej beletrii (Binet, Berest, Modiano) aj v historiografii (Wieviorka, Jablonka).

V súvislosti s transgeneračnou otázkou sa u Germain ukazuje ešte iný jav, prítomný aj v diele Modiana. Je ním konfliktný vzťah otca a syna, respektíve vylúčenie

otca zo života dieťaťa. Ak sa Modiano z dôvodu nejasností okolo postavy otca, okrem iného aj kvôli jeho, paradoxne, antisemitským postojom, prirovnáva k psovi bez rodokmeňa,⁴⁹³ v autorkiných románoch je otec väčšinou neprítomný, násilnícky, alebo úplne vymazaný, respektíve utiahnutý. Postava otca má vplyv aj na formovanie identity: podoba násilníckeho alebo utiahnutého otca motivuje postavu k odmietaniu pamäti a rodinných väzieb – radikálnym predstaviteľom tejto tendencie je Charles-Victor, Victor-Flandrin, ale čiastočne aj Magnus, ktorý zosobňuje pocit viny a hanby potomkov nacistických zločincov. Fyzicky neprítomný otec naopak vzbudzuje túžbu po poznaní minulosti, napríklad u Chvály-Márie. V autorkinom ponímaní sa v rámci transgeneračných vzťahov javí ako problematická absencia slova. Avšak, ako naznačuje Germain, zlyhávajúce otcovstvo má korene hlbšie, v kolektívnej pamäti, respektíve v kolektívnom nevedomí. To, že transgeneračný konflikt by nemal byť vnímaný len v kontexte vojny, naznačuje evokácia biblických, mýtických a literárnych obrazov.

Spomedzi troch významov pojmu stopa je zmienka o materiálnych stopách minulosti zastúpená v diele S. Germain najmenej. Výnimkou je román *Jantarová noc*, v ktorom sa časť zápletky odohráva v Paríži. Mesto (Paríž) je tu stopou – zosobňuje dejiny, je nositeľom pamäti národa, ale konkrétny význam nadobúda v kontexte osobného príbehu postavy Charlesa-Victora. Paríž je stopou aj pre Modiana, ktorý sa prechádzkami po známych i menej známych miestach v diele *Dora Bruderová* snaží vytyšiť zabudnutú minulosť. Tento typ stopy je zaznamenaný ešte v referenčných kapitolách románu *Magnus* (ide napríklad o úryvky z diel W. G. Sebald, S. Dagermana a i.).

493 „Som pes tváriaci sa, že má rodokmeň“ (Modiano 2006, 9).

O materiálne stopy sa do veľkej miery opiera román *HHbH*. Nájdeme v ňom úryvky z hodnotiacich správ o Gabčíkovi a Kubišovi, ktoré vypracovala britská armáda, prepis prejavu francúzskeho predsedu vlády Daladiera z roku 1938, vyhlásenia Hitlera a Churchilla, časti Heydrichovej korešpondencie, úryvok z časopisu *Times* o Chamberlainovej účasti na Mníchovskej dohode, prepis videozáznamu reportáže o Heydrichovej návšteve Paríža atď. V Binetovom prípade súvisí prítomnosť archívneho materiálu v texte skôr s ambíciou napísať autentický román (t. j. posilniť fakticitu diela) ako s nevyriešenou otázkou vlastnej identity. V prípade románu *Mor* sa rozprávač odvoláva na materiálne stopy (svedecké výpovede, vlastné svedectvo), aby nimi obhájil pravdivosť svojej výpovede. Ak z nich aj čerpá, v texte z nich necituje, okrem prípadu, keď uvádza úryvky zo zápiskov jednej z postáv. Román je založený na prerozprávaní svedectiev a najmä na dialógoch postáv, čo vo všeobecnosti odporuje historiografickému prístupu, keďže dialógy sú v historickom naratíve skôr výnimkou (väčšinou sa týkajú rozhovoru historika, respektíve historičky so svedkom, alebo archívne zaznamenaných rozhovorov medzi skutočnými historickými postavami). Napriek deklarovanej ambícii *Mor* využíva typicky fikčné prostriedky zobrazenia skutočnosti.

Významnú úlohu pri sprostredkovaní materiálnych stôp zohráva aj paratext, napríklad u Huston (autorská poznámka, zoznam použitej literatúry), ktorý rámcuje fikčný príbeh. Jedným zo súčasných autorov uplatňujúcich materiálne stopy v texte je napríklad aj nositeľ Nobelovej ceny za literatúru za rok 2008 Jean-Marie Gustave Le Clézio, ktorý v románe s autobiografickými prvkami *Ritornel bladu* (slov. 2010; *Ritournelle de la faim*, 2008) opisuje osudy jednej parížskej rodiny a úpadok francúzskej spoločnosti v období druhej svetovej vojny. Referenčná

zložka v podobe útržkov článkov, reklamných plagátov či antisemitských fráz zachytených v rádiu alebo v televízii sa v tomto prípade podieľa na stvárnení historickej skutočnosti a na koncipovaní príbehu.

Stvárnenie holokaustu

Jednou z ústredných tém uvažovania S. Germain je aj problematika holokaustu. Jej stvárnenie prostredníctvom snov, vízií a prežívania príbuzných obetí v románoch *Kníha noci* a *Jantarová noc* (Victor-Flandrin) naznačuje odstup od reality táborov. Tento prístup pripomína pretrvávajúci zákaz zobrazovania kolektívnej traumy, respektíve jej fikcionalizácie. Avšak skutočnosť, že Germain sa k tejto téme vo svojich dielach neustále vracia, poukazuje jednak na jej potrebu rozprávať o prežitých traumách, hoci nie na základe osobnej skúsenosti, jednak na jej neschopnosť rozprávať o tom inak ako zdržanlivo. Spomienka na holokaust je zaznamenaná aj v neskorších románoch, predovšetkým ako nezmazateľná stopa v rodinnom a kolektívnom (ne)vedomí. V *Piesni neláskavých* je zobrazená optikou hlavnej protagonistky, ktorá vníma emócie židovských detí čakajúcich na návrat svojich rodičov, a cez kolektívne zabudnutie na existenciu francúzskych táborov. V románe *Najdôležitejšie scény zo života* je stvárnene prenasledovanie Židov cez svedectvo jednej z vedľajších postáv románu, ktoré je odhalené s odstupom niekoľkých rokov. Iný aspekt židovskej otázky, perspektívu potomkov nacistických zločincov a pocit viny voči obetiam, zobrazuje román *Magnus*, ktorý tematizuje aj „germanizáciu“ neárijských detí v rámci nacistických rodín, podobne ako román N. Huston. *Magnus* naskočí i ďalšie otázky späté s manipuláciou pamäti, s jej dôsledkami a s absenciou spomienok z detstva, čo pripomína perspektívu G. Pereca v autobiografickej časti románu *W aneb Vzpomínka z dětství*. Perec v nej upúšťa od enumerácie spomienok, ktoré podľa neho aj tak nedokážu pravdivo vyjadriť skúsenosť siroty, a namiesto toho siaha po predstavivosti. Fiktívna časť románu približuje príbeh

zmiznutia autistického chlapca evokujúci Perecovu skúsenosť potomka deportovaných i postupne degradujúci obraz „idyllickej spoločnosti“ na ostrove W, ktorý zobrazuje svet koncentračných táborov. Kým Perec vychádza z materiálnych stôp (zmieňuje sa o nich v autobiografickej časti), Semprun zobrazuje skúsenosť z koncentračného tábora cez filter vlastného prežívania v podobe neodbytých a cyklicky sa vynárajúcich traumatizujúcich obrazov (pohľady spoluväzňov, esesákov), sluchových („krematorium ausmachen!“) či čuchových vnemov (dym nad Ettersbergom). Camusovo dielo *Mor* odkazuje na životné podmienky väzňov v táboroch viac-menej implicitne, cez skúsenosť napadnutých morom v izolačných táboroch a úvahy rozprávača v závere knihy. V *Dore Bruderovej* je holokaust stvárnenný cez príbehy jednotlivcov i z perspektívy súčasníkov, predovšetkým vo forme materiálnych stôp a ich absencie, čo je znakom zabúdania tejto kolektívnej skúsenosti, ktoré v dielach evokuje aj S. Germain.

V súvislosti s témou holokaustu, ktorá v posledných rokoch doslova rozvírila európsky literárny a kultúrny priestor, sa vynárajú otázky o jeho skutočnom zmysle, ale aj tvrdenia spochybňujúce jeho existenciu. Imre Kertész, podobne ako Elie Wiesel, odsúdil všeobecný konformizmus holokaustu a určitý sentimentalizmus, ktorý sa vytvoril ako kánon, tabu a jeho rituálny jazyk (Kertész 2002, 134), zbavil skúsenosť jej autenticity, či dokonca jej skutočnosti. Kertész uvažoval o význame holokaustu v kontexte súčasnosti. Na prelome storočí si kládol otázku, či holokaust môže vytvárať hodnoty, a súčasne si odpovedal, že „[h]olokaust je hodnota, lebo za cenu nezmerného utrpenia viedol k nezmernému poznaniu; a preto sa v ňom taja nezmerné mravné rezervy“ (51 – 52). Romány S. Germain, v ktorých rezonuje hlboké bytostné zdesenie píšuceho subjektu nad hrôzami 20. storočia a vyníma sa citlivý

prístup k ich zobrazeniu, hlbavá reflexia z viacerých uhlov pohľadu či zmysel pre hľadanie širších súvislostí, sú dôkazom toho, že literatúra je schopná pertraktovať pamäť holokaustu v jej autentickejši, že ju dokáže sprístupniť a premeniť na skutočný zdroj poznania, ako si to priali mnohí svedkovia-preživší koncentračných táborov. Takáto literatúra umožňuje, aby sa spoločnosť vysporiadala s páličivými otázkami minulosti, ale súčasne je dostatočne prezieravá na to, aby vzťahu dejiny-jedinec dala nový, nadčasový zmysel, ktorý autorka naznačuje napríklad v románe *Jantarová noc*, keď hovorí, že „[v]álka môže po libosti meniť miesto, formu, zbraně, vojáky, ale vždycky v ní pôjde o totéž – o zodpovednosť jedného každého za dušu človeka“ (Germainová 2005a, II6).

Ústup od skúmania zmyslu dejín a iniciovanie spirituálneho hľadania v dôsledku nemožnosti nájsť odpovede na všetky otázky Germain zdôrazňuje cez príslušnosť postáv k inej, archetypálnej pamäti, ktorá presahuje individuálnu, rodinnú, kolektívnu i historickú pamäť. Ako naznačuje v diele *Najdôležitejšie scény zo života*, historické poznanie nedokáže zvrátiť minulosť, odstrániť krivdy ani utrpenie obetí. Nie je ani zárukou toho, že človek nájde spočinutie. Aj keď Germain vo svojich dielach zdôrazňuje potrebu návratu do minulosti a spomínania, najmä z úcty k obetiam, jej myslenie a písanie je neoddeliteľné od spirituálneho skúmania seba i sveta a od uvažovania nad ľudskou povahou v kontexte zla, s ktorým sú dejiny ako také späté. Dôraz na spirituálny a ľudský rozmer vyvažuje zlo prítomné vo svete v rôznych podobách i v jej tvorbe. Zdanlivá bezmocnosť človeka voči dejinám tu nie je dôvodom na rezignáciu. Vôľa ponoriť sa do nesmiernosti duše a ticha a prístupíť na nekonečnosť bytia je podľa Germain cestou zmierenia sa s minulosťou a spôsobom znovunájdenia vnútornej rovnováhy.

Literatúra ako hodnota vo vzťahu k dejinám

Beletria môže byť zavádzajúca, napríklad v prípade diel Haenela či Wilkomirského. História má v tomto zmysle opodstatnenie; koriguje pamäť a snaží sa priniesť diskurz pravdy o minulosti. No aj napriek tomu, že historický diskurz je „z hľadiska dosiahnutého poznania najkompetentnejší“, povedané slovami Jančoviča (2021, 6), jeho možnosti sú predsa len obmedzené. Svedčí o tom zobrazenie dôsledkov traumatických vojnových konfliktov v subjektívnom prežívaní jednotlivcov vo väčšine skúmaných diel, ktoré v historickom naratíve bežne nenájdeme. Beletria pertraktuje na rozdiel od histórie aj ťažko uchopiteľné aspekty historickej skutočnosti, je nástrojom problematizácie dejín, ich dôsledkov a ľudského zla ako takého, ako naznačuje napríklad otázka položená v románe *Kníha noci* evokujúca život po holokauste („[j]ak potom najít ve světě cestu?“, 303), na ktorú Germain aj hľadá odpoveď. Dejinné stvárnenie, vrátane holokaustu, sa v súčasnosti nezaobíde bez (seba)reflexie, ktorá je nevyhnutnou podmienkou životaschopnosti spoločnosti, ako pripomína Imre Kertész.⁴⁹⁴ Zároveň je nesporný význam fikcie,⁴⁹⁵ ktorá pomáha transformovať pamiatku holokaustu na kultúru a vedie k poznaniu založenému na vedomí univerzálneho charakteru skúsenosti v tom zmysle, že každý človek je potenciálnym nositeľom zla (2002, 73), čo naznačuje aj

494 „Životaschopná spoločnosť musí udržať v bdelom stave a neprestajne obnovovať svoje poznanie, vedomie o sebe samej, o svojich vlastných podmienkach“ (2002, 51 – 52).

495 „Umenie – a to som sa naučil rýchlo – nie je na to, aby odsudzovalo ľudí, ale aby znovustvorilo okamih.“

Semprun v *Písať alebo žiť* či Camusov rozprávač v románe *Mor*. Tým, že beletria využíva predstavivosť a estetizujúce jazykové prostriedky, ktoré dokážu vzbudiť emócie, vyrušiť či znepokojiť, má podľa Jouva potenciál sprostredkovať poznanie minulosti:

Sila literárnych textov spočíva nielen v tom, že sprostredkujú nejaký obsah, ale že ho sprostredkujú prostredníctvom pozitívnej alebo negatívnej polarizácie: cez emócie nám odovzdávajú *hodnoty* (inými slovami, obsah filtruje subjektívny pohľad). Citový odkaz je za každým aj axiologickým odkazom. Preto je literatúra (a umenie vo všeobecnosti) nevyhnutným doplnkom historickej disciplíny, ktorá sa musí držať faktov, a preto nám zdieľa vzdialené, a teda znečitlivené poznanie.⁴⁹⁶

Čitateľ beletrie navyše pociťuje emócie nielen vo vzťahu k tomu, čo číta, ale aj vo vzťahu k výberu formálnych prostriedkov čítaného (Jouve 2019, 107). Zrejme aj vďaka dvojakej povahe emócií v literatúre a všeobecne v umení je účinok fikcie (na rozdiel napríklad od dokumentárnej prózy) silnejší a zanecháva hlbšie a trvácnejšie stopy vo vedomí i nevedomí recipienta aj v súvislosti s historickým poznaním.

Ako ďalej vyplýva z interpretácie skúmaných diel, etický aspekt reflektovaný cez perspektívu obetí

496 „La force des textes littéraires, ce n'est pas seulement de communiquer un contenu, mais de le faire à travers une polarisation positive ou négative: par le biais des émotions, ils nous transmettent des *valeurs* (autrement dit, des contenus filtrés par un regard subjectif). L'héritage émotionnel est toujours en même temps un héritage axiologique. C'est pourquoi la littérature (et l'art en général) se présente comme un complément indispensable à la discipline historique qui, tenue d'en rester aux faits, nous délivre un savoir distancié, donc désensibilisé“ (Jouve 2019, 108).

a estetizácia výpovede majú v súčasnosti určujúci význam pre charakter francúzskej historickej, resp. historizovanej prózy. Aj napriek výhradám niektorých spisovateľov voči fikcionalite a tendenciám k fakticite, ktoré súvisia s morálnym záväzkom voči obetiam, je fikcia (ako fabulácia i ako typ naratívnej konfigurácie) neodmysliteľnou súčasťou písania o dejinách. Snaha o skĺbenie týchto ambícií – napísať umelecky hodnotné dielo a priniesť diskurz pravdy – je dôvodom hľadania nových prostriedkov výpovede, čo do istej miery vysvetľuje, prečo nemožno v súčasnosti hovoriť o tradičnom historickom románe.

Čítajúci subjekt, ktorý bol v tejto publikácii zohľadnený prostredníctvom kategórie poslucháča a trojzložkového čitateľa, predstavuje dôležitý článok uvažovania o dejinách. V závislosti od modality textovej konfigurácie je angažovaný v rôznej miere bez ohľadu na vzťah autorov a autoriek k dejinám (prežité/sprostredkované). Celkovo sa však zdá, že povojnové diela mobilizujú predovšetkým afektívneho čitateľa, keďže ich cieľom je vzbudiť záujem a pochopenie čitateľskej verejnosti, zatiaľ čo súčasné naratívy vyžadujú väčšiu mieru participácie kritického čitateľa, čo vyplýva z ich heterogénneho a fragmentárneho charakteru i zo snahy mnohých autorov a autoriek problematizovať písanie o dejinách. Binetov román, v ktorom sa táto tendencia prejavuje azda najvýraznejšie, predovšetkým v jeho prvej časti, ukazuje, že neustále vstupovanie píšuceho subjektu do textu a spochybňovanie tradičných postupov historického románu a fikcie oslabuje to, čo Jo-
uve nazýva fikčný pôžitok (2019, 97). Svojím prístupom Binet minimalizuje šance na to, aby sa čitateľstvo mohlo naozaj vcítiť do osudov postáv. Neznamená to, že estetický pôžitok je v prípade románu *HHbH* intenzívnejší, najmä nie, ak pojem chápeme ako Genette v jeho úzkom vymedzení v zmysle potešenia z formálneho spracovania diela.

Binetov román je pútavý, niečím nás oslovuje, čo možno vysvetliť tým, že v rámci estetickej recepcie zaujme v intelektuálnej rovine. Odkazujúc na Schaeffera Jouve poukazuje na to, že estetický pôžitok spočíva v zakúšaní uspokojenia z umeleckého diela prostredníctvom ktoréhokoľvek z jeho aspektov (Jouve 2019, 95 – 97). Napĺňanie potreby po poznávaní minulosti, prípadne reflexia spôsobu, akým ju poznávame, môže byť v prípade Binetovho románu pre časť čitateľstva dostatočne silným podnetom pre estetický zážitok. Podobne tomu môže byť aj v dielach *Dora Bruderová* a *Písať alebo žiť*, ktoré nemajú označenie román, nie sú fikciou v pravom zmysle slova, hoci rozprávanie sa v nich miestami dostáva do polôh fikcionalita prostredníctvom literárnych postupov (Semprun) a snového rozjímania či fantaziem (Modiano). Dokumentárna hodnota týchto diel, ktorú má aj tvorba S. Germain či N. Huston, je čitateľsky príťažlivá, ba dokonca žiaduca. Ochota čitateľstva akceptovať ústup od fikčnosti v súčasnej próze môže súvisieť aj so zmenou očakávaní a potrieb vyplývajúcich z aktuálneho spoločensko-kultúrneho kontextu.

Napriek tomu, že tvorba S. Germain má svojou komplexnosťou v rámci skúmaných diel špecifické postavenie, ostatné diela naskladajú nemenej zásadné otázky umožňujúce reflektovať nielen historickú skutočnosť, ale aj univerzálnu ľudskú skúsenosť (utrpenie, zlo, solidaritu). Autorské prístupy sú v tomto smere natoľko rozmanité a relevantné, že potenciál beletrie vo vzťahu k stvárneniu dejín sa javí nevyčerpatelný. Všetky ich spája schopnosť priniesť nadčasové poznanie prostredníctvom reflexie. Tú napokon naskladuje aj Germain v zbierke esejí *Ozveny ticha* z roku 1996, v ktorej rozvíja tému mlčania Boha v kontexte vlčieho veku. V knihe opakovane zaznieva refrén vety „[j]e čas genocíd“ (Germainová 2012), ktorá je pripomienkou historických udalostí 20. storočia a ich aktuálnosti

v prítomnosti, podobne ako konštatovanie Pereca v závere jeho diela *W aneb Vzpomínka z dětství*: „Zapomněl jsem důvody, které mě v mých dvanácti letech přivedly k tomu, abych umístil W právě do Ohňové země. Pinochetovi fašisté připravili mému fantasmatu ještě jedno, poslední vyznění: některé ostrůvky kolem Ohňové země jsou dnes trestaneckými tábory“ (2016, 215). „Je čas genocíd“ je aj výzvou k ostrážitosti, podobne ako záver Camusovho románu *Mor*, ktorého rozprávač konštatuje, že „[...] bacil moru nikdy neumiera ani navždy nezaniká [...]“ (1992, 263). „Je čas genocíd“ je napokon výzvou k zodpovednosti, ako konštatuje Germain v inom diele, v eseji „Skutočnosť a predstavivosť“:

Podstatou nie je otázka viny, ale otázka zodpovednosti – tá sa totiž týka celého ľudstva: obrátiť sa k tým, čo volajú a prosia, odpovedať na ich volanie, reagovať naň; byť ich ručiteľom, svedkom [...]; rázne odmietnuť účasť na diele skazy, vzoprieť sa mu, odpovedať a potom bedliť nad pamiatkou dejinných udalostí, chrániť jej pravdivosť a udržiavať ju živú; prevziať svoj podiel, svoju bratskú povinnosť v lone mnohohlasnej masy, ktorou je ľudstvo.⁴⁹⁷ (2012, 107)

Spomínanie, ostrážitosť, zodpovednosť – možno to je odpoveď čitateľstva dejinám.

497 „L'enjeu est donc moins celui de la culpabilité qui celui de la responsabilité – qui, elle, concerne en effet l'humanité en son entier: se tourner vers l'autre qui crie, qui supplie, et se présenter à son appel, répercuter son cri; se faire son garant, son témoin [...]; manifester son refus radical de collaborer à toute entreprise de destruction, s'y opposer, riposter, et ensuite veiller sur la mémoire des faits, à préserver véraçe et vivace; assumer sa part, sa charge de fraternité dans la cohue polyphonique qu'est l'humanité.“

History, Memory, and Personal
Narrative in Contemporary
French Prose
(Summary)

In recent decades, French literature has increasingly been reflecting the social milieu, including history. A number of stories draw on the tragedies of the 20th century, in particular World War II and the Holocaust, in order to capture their meaning and to bring to life the human existence. The narrativization of historical material inevitably focuses on memory, both individual and collective. Besides being a source of historical knowledge, memory has also become a dominant tool of conceiving works of fiction, which implies the search for new narrative forms and calls for ethical responsibility. The ambition of contemporary writers to tell the truth about the world and to bring knowledge, however, contributes to shifting the traditional boundary between fictional and factual narratives. Its permeability does not concern only the discipline of history, but the social science and humanities in general, which logically stimulates debate about the nature and specificity of particular disciplines.

Thinking about history, memory, and personal narrative is complex and requires an interdisciplinary approach. The insight of predominantly French historians (Jacques Le Goff, Paul Veyne, François Hartog, Pierre Nora), literary theorists (Gérard Genette, Dominique Viart, Jean-Marie Schaeffer, Vincent Jouve), cultural historians (Jan Assmann), philosophers (Paul Ricoeur) or sociologists (Maurice Halbwachs), among others, provides an important contribution to the topic. Our approach to examining literary representation of history in this monograph is based on a double perspective. Applying Ricoeur's conception of the triple mimesis, the first perspective deals with the theoretical questions concerning the literary transcription of history, i.e. its configuration in the fictional narrative in opposition to the historical one ("Writing History") as well as its refiguration represented

by the reception of fiction. The confrontation of two fundamentally different narratives, fictional and historical, allows for reflection on their similarities and differences and pointing out possible perspectives, limits and difficulties of writing history.

The second perspective focuses on the modalities of literary representation of World War II and the Holocaust depending on the author's approach to history, which can be based either on personal experience ("History as Personal Experience") or on mediated experience ("History as Mediated Experience"). A synchronic and diachronic analysis of the works of postwar authors (Jorge Semprun, Georges Perec and Albert Camus) and contemporary ones (Patrick Modiano, Laurent Binet, Nancy Huston and Sylvie Germain) in their social and cultural-historical context exposes various aspects of literary writing about history. These include among others the nature of historical fiction and its relation to history, the diversity of perspectives depending on the theme or choice of narrative techniques, the relation between factuality and fictionality, the question of trauma and its consequences, the representation of liminal experience and testimony, or the reader's perspective in relation to history.

Within contemporary narratives, Sylvie Germain's fictional work covers a wide range of themes related to writing history. By depicting it through the subjective experience of characters, she focuses mainly on showing the consequences of the individual's confrontation with the wars and/or the Holocaust, such as dysfunctional and traumatized memory, problematic transgenerational transfer, and disrupted identity. The author's novels reveal philosophical and spiritual considerations going beyond history itself, which explains why Germain was given more space within the monograph compared to the

works of other authors (“Novel Representation of History in the Work of Sylvie Germain”).

The reflection on the recent historical events, the traces of which continue to linger in the collective consciousness and unconscious, raises questions about memory on all levels of the literary transcription of history, particularly the questions related to forgetting and remembering, which are conditioned by individual and social factors, e.g. the displacement and manipulation of memory, public discourse, the disappearance of last witnesses, etc. The postwar and contemporary narratives also deal with the formation of collective memory, the dynamics of the relationship between memory and identity, the existence of a transgenerational trauma and the question of trauma as a form of memory. The monograph also touches upon the phenomenon of memory as a source of knowledge by means of fiction. Its legitimacy for historical knowledge is indicated by theoretical background concerning the fictional narrative, and especially by the analysis of selected works from the point of view of Jouve’s concept of the three-layer reader (a critical, affective and instinctive one), which illustrates the ways the reader can engage in the text, and subsequently in the world (“A Reader’s Perspective on Historical Experience”). In this respect, postwar narratives seem to appeal primarily to the affective reader (their aim being to arouse the interest and understanding of the reading public), while contemporary narratives require a greater degree of participation of the critical reader due to their heterogeneous and fragmentary nature, resulting partly from their different representation of history.

Particular authors’ approaches are so diverse and relevant that the potential of fiction in regard to the representation of history seems to be inexhaustible. They have

in common the ability to bring timeless knowledge, especially in connection with the Holocaust, which is relevant for both the present and the future.

Histoire, mémoire et récit
personnel dans la prose
française contemporaine
(Résumé)

Au cours des dernières décennies, la prose française s'est de plus en plus investie dans le milieu social. De nombreux récits tendent à revisiter le passé récent, en particulier la Seconde Guerre mondiale et la Shoah, afin d'en interroger le sens et de faire revivre les destins humains particuliers. La narrativisation du matériau historique s'appuie inévitablement sur la mémoire individuelle et collective. En plus d'être une source de connaissance historique, la mémoire est devenue un outil dominant pour concevoir des œuvres de fiction, ce qui implique la recherche de nouvelles formes narratives. L'ambition des écrivains français contemporains de dire la vérité sur le monde et d'apporter des connaissances contribue cependant à déplacer la frontière traditionnelle entre les récits fictionnels et les récits factuels. Sa perméabilité ne concerne pas seulement la discipline historique, mais les sciences sociales et humaines en général, ce qui stimule logiquement le débat sur la nature et la spécificité de disciplines particulières.

La réflexion sur l'Histoire, la mémoire et le récit personnel est complexe et nécessite une approche interdisciplinaire. Le regard d'historiens principalement français (Jacques Le Goff, Paul Veyne, François Hartog, Pierre Nora), de théoriciens de la littérature (Gérard Genette, Dominique Viart, Jean-Marie Schaeffer, Vincent Jouve), d'historiens des religions (Jan Assmann), de philosophes (Paul Ricœur) ou de sociologues (Maurice Halbwachs), parmi d'autres, apporte une contribution importante à ce sujet. Notre approche de la problématique de la représentation littéraire de l'Histoire dans cette monographie repose sur une double perspective. En appliquant le concept de Ricœur de la triple mimésis, la première perspective traite des questions théoriques concernant la transcription littéraire de l'Histoire, c'est-à-dire sa configuration dans le récit fictionnel en opposition au récit historique

(« Écrire l'Histoire ») ainsi que sa refiguration inscrite dans la réception de la fiction. La confrontation de deux récits fondamentalement différents, fictionnel et historique, permet de réfléchir à leurs similitudes et à leurs différences et de mettre en évidence les approches possibles, les limites et les difficultés de l'écriture de l'Histoire.

La seconde perspective s'intéresse aux modalités de la représentation littéraire de la Seconde Guerre mondiale et de l'Holocauste en fonction de l'approche de l'Histoire, qui peut être fondée soit sur une expérience personnelle (« L'Histoire vécue »), soit sur une expérience transmise (« L'Histoire transmise »). Une étude synchronique et diachronique des œuvres d'auteurs d'après-guerre (Jorge Semprun, Georges Perec et Albert Camus) et contemporains (Patrick Modiano, Laurent Binet, Nancy Huston et Sylvie Germain) analysées dans le contexte social et historico-culturel met en lumière divers aspects de l'écriture littéraire de l'Histoire. Il s'agit notamment de la nature de la fiction historique et de son rapport à l'Histoire, de la diversité des perspectives en fonction du thème ou du choix des techniques narratives, de la relation entre factualité et fictionnalité, du traumatisme et de ses conséquences, de la représentation de l'expérience liminale et du témoignage ainsi que de la perspective du lecteur par rapport à l'Histoire.

Dans le cadre de récits contemporains, l'œuvre fictionnelle de Sylvie Germain couvre un large éventail de thèmes liés à l'écriture de l'Histoire. En la décrivant à travers l'expérience subjective des personnages, l'auteure s'attache principalement à montrer les conséquences de la confrontation de l'individu avec les guerres et/ou la Shoah, telles que la mémoire dysfonctionnelle et traumatisée, le transfert transgénérationnel problématique et l'identité perturbée. Ses romans révèlent

des considérations philosophiques et spirituelles allant au-delà de l'Histoire, ce qui explique la place plus importante accordée à l'œuvre de Sylvie Germain dans la monographie par rapport aux œuvres d'autres auteurs (« La transcription de l'Histoire dans l'œuvre romanesque de Sylvie Germain »).

La réflexion sur les événements historiques récents, dont les traces persistent dans la conscience et l'inconscient collectifs, soulève des questions sur la mémoire à tous les niveaux de la transcription littéraire, en particulier les questions liées à l'oubli et au fait de se souvenir, qui sont conditionnées par des facteurs autant individuels que sociaux, par exemple par le déplacement et la manipulation de la mémoire, le discours public, la disparition des derniers témoins, etc. Les récits d'après-guerre et contemporains traitent également les sujets tels que la formation de la mémoire collective, la dynamique de la relation entre mémoire et identité, l'existence d'un traumatisme transgénérationnel ou la question du traumatisme comme forme de mémoire. La monographie aborde le phénomène de la mémoire aussi en tant que source de connaissance transmise par la fiction. La légitimité de la littérature pour la connaissance historique est indiquée par le contexte théorique concernant le récit fictionnel ainsi qu'à travers les œuvres sélectionnées analysées du point de vue de la figure du lecteur à trois niveaux (« lectant », « lisant » et « lu »), définie par Jouve, qui illustre les façons dont le lecteur peut s'engager dans le texte et dans le monde (« Une perspective de lecteur sur l'expérience historique »). À cet égard, les récits de l'après-guerre semblent s'adresser principalement au lisant (leur but étant de susciter l'intérêt et la compréhension du lectorat), tandis que les récits contemporains requièrent un plus grand degré de participation du lectant en raison de leur nature hétérogène et

fragmentaire, résultant en partie de leur représentation différente de l'Histoire.

Les approches des auteurs particuliers sont tellement diverses et pertinentes que le potentiel de la fiction en matière de représentation de l'Histoire semble inépuisable. Elles ont en commun la capacité d'apporter des connaissances intemporelles, en particulier par rapport à la Shoah, ce qui est pertinent autant pour le présent que pour l'avenir.

Pojmy – glosár

A

Antisvedok (fr. anti-témoin) – preživší svedok, ktorý nie je schopný dôveryhodne svedčiť o svojej skúsenosti v dôsledku prežitej traumy (A. Prstojevic)

Autobiografická pamäť – pamäť uchováajúca spomienky na udalosti významné pre život jednotlivca a kľúčové pre formovanie jeho identity

B

Citovaný monológ (ang. quoted monologue) – prepis myšlienok postavy zväčša vymedzený úvodzovkami (D. Cohn)

D

Dejinný román (fr. roman historique) – žáner historickej fikcie, ktorý kladie dôraz na medzery v poznaní minulosti a výskum autora (D. Viart)

Dobrovoľné pozastavenie nedôvery (ang. willing suspension of disbelief) – dobrovoľná a dočasná účasť recipienta umeleckého diela na zdaní skutočnosti (S. T. Coleridge)

Dokudráma/Dokumentárna dráma (ang. docudrama) – hybridný televízny a filmový žáner kombinujúci dokumentárne zaznamenávanie skutočnosti s dramatickými postupmi

Dokufikcia/Dokumentárna fikcia (ang. docufiction) – filmový žáner spájajúci dokumentárne prvky s fiktívnymi za účelom umeleckého vyjadrenia

E

Ego príbeh (fr. égo-histoire) – žánrová forma histórie založená na kritickej reflexii práce historika (P. Nora)

Efekt postavy (fr. effet-personnage) – súbor vzťahov spájajúcich čitateľa s postavou, ktoré tvorí: efekt obsadenia

(fr. effet-personnel) – postava ako bábka (čitateľ vníma jej naratívnu a hermeneutickú funkciu), efekt osoby (fr. effet-personne) – postava ako osoba (predpokladá citový vklad čitateľa), efekt zámienky (fr. effet-prétexte) – postava ako prostriedok nevedomej (pudovej) projekcie čitateľa v texte (V. Jouve)

Efekt reálneho (fr. effet de réel) – súbor zdanlivo nepodstatných deskriptívnych prvkov naratívneho textu, ktorých úlohou je vytvorenie referenčnej ilúzie (R. Barthes)

F

Faktuálny naratív (fr. récit factuel) – referenčný naratív, respektíve rozprávanie, ktoré odkazuje na skutočný svet mimo textu (napríklad historické dielo, cestopis, pamäti a i.)

Fantómová minulosť (fr. passé spectral) – minulosť, ktorá prenasleduje súčasníkov v podobe prízrakov a fantómov

Fikcia ako svet (fr. fiction-monde) – fikcia založená na existencii autonómnych fantazijných svetov a na mýtickom vzťahu človeka s prírodou (B. Blanckeman)

Fikcia o svete (fr. fiction du monde) – fikcia odohrávajúca sa na pozadí určitých historických a kultúrno-spoločenských udalostí (B. Blanckeman)

Fikcie o svedectve (fr. fictions de témoignages) – naratívy, ktoré majú formu svedectva a vzťahujú sa na pamäť koncentračných táborov, ale ich autormi a autorkami nie sú svedkovia v pravom zmysle slova (D. Viart)

Fikčné ponorenie (fr. immersion fictionnelle) – projekcia recipienta fikcie (čitateľa, diváka, poslucháča) do fikčného sveta prostredníctvom vytvárania reprezentácií (J.-M. Schaeffer)

Fikčný naratív (fr. récit fictionnel) – rozprávanie, ktoré neodkazuje na mimotextovú skutočnosť, ale na svet, ktorý si samo vytvára, t. j. na fikčný svet (román, poviedka, novela a i.)

Fokalizujúca postava (fr. personnage focalisateur) – postava, ktorá upriamuje pohľad čitateľa na určitý predmet, udalosť či inú postavu prostredníctvom svojho pohľadu (V. Jouve)

H

Hermeneutický záujem (fr. intérêt herméneutique) – túžba čitateľa pochopiť hlbšie súvislosti literárneho diela a motivácie postáv (V. Jouve)

Historický naratív (fr. récit historique) – typ faktuálneho naratívu, ktorý opisuje a vysvetľuje minulé javy so zreteľom na hľadanie pravdy, objektívnosť a kritický odstup

Hlboká pamäť (ang. deep memory) – traumatické spomienky, ktoré preživší (holokaustu) nedokáže verbalizovať (S. Friedländer)

Horizont očakávania (nem. Erwartungshorizont) – súbor kultúrnych predpokladov, očakávaní, noriem a skúseností, ktoré určujú porozumenie literárneho textu čitateľom (H. R. Jauss)

Hravé a zdieľané predstieranie (fr. feintise ludique partagée) – idea fikcie založená na dobrovoľnom súhlase čitateľa s tým, že fikčná výpoveď predstavuje predstierané tvrdenie bez úmyslu klamať (J.-M. Schaeffer)

Hypermoderna (fr. hypermodernité) – označenie súčasnej spoločnosti, ktorú charakterizujú vyhrotené podoby postmoderny (strach z budúcnosti, neistota, hypernarcizmus a i.) (G. Lipovetsky)

I

Implicitný čitateľ (nem. Impliziter Leser) – textová konštrukcia predurčujúca adekvátnu recepciu textu (W. Iser)

Intertextové scenáre (ang. intertextual frames) – súbor informácií reprezentujúci stereotypné situácie, ktoré sa líšia v závislosti od jednotlivcov

Intuitívna fikcia (fr. fiction intuitive) – fikčné dielo vychádzajúce z historickej skutočnosti, ktorej medzery v poznaní vyplňa autor prostredníctvom predstavivosti (Y. Haenel)

K

Krypta (fr. crypte) – existencia vytesnenej traumy v nevedomí jednotlivca (N. Abraham, M. Török)

Kryptonositel, respektíve nositeľ krypty (fr. personnage cryptophore) – postava, ktorá je nositeľom krypty (N. Abraham, M. Török)

L

Literatúra o šoa (fr. littérature de la Shoah) – v širšom slova zmysle súbor textov, ktoré sú považované za autentické svedectvá, respektíve dokumenty, v užšom slova zmysle súbor fikčných textov s tematikou holokaustu (A. Prstojevic)

M

Metodické fikcie (fr. fictions de méthode) – typy fikcie využívané v spoločenských vedách, ktoré nie sú chápané v zmysle mimézis, t. j. napodobňovania skutočnosti, ale ako súčasť uvažovania (I. Jablonka)

Modelový čitateľ (tal. lettore modello) – idealizovaný čitateľ determinovaný textom (U. Eco)

Moderný režim historicity (fr. régime moderne d'historicité) – režim historicity charakteristický pre obdobie od konca 18. do začiatku 20. storočia, v ktorom bola história zdrojom pochopenia sveta a prostriedkom premostenia medzi minulosťou a budúcnosťou (F. Hartog)

Mýtoanalýza (fr. mythanalyse) – štúdium posvätných textov a mýtov z hľadiska psychoanalýzy, antropológie či sociológie za účelom identifikácie skrytých štruktúr kolektívneho nevedomia určitej spoločnosti (D. Dumas)

N

Naratívny záujem (fr. intérêt narratif) – túžba čitateľa dozvedieť sa rozuzlenie príbehu (V. Jouve)

Naratizovaný monológ (ang. narrated monologue) – vnútorný prehovor postavy, ktorý je sprostredkovaný nepriamo, prostredníctvom rozprávača (D. Cohn)

Návnady (fr. leurres) – funkčné prvky fikcie, ktoré sa podieľajú na fikčnom ponorení recipienta (J.-M. Schaeffer)

Neprechodnosť (fr. intransivité) – téza o tom, že prvky skutočnosti sú vo fikcii odrezané od mimotextového sveta, a preto má fikcia autonómny a sebareferenčný charakter (G. Genette)

O

Obvyklé scenáre (ang. common frames) – súbor informácií reprezentujúci stereotypné situácie, ktoré charakterizujú všetkých príslušníkov určitej kultúry (U. Eco)

P

Pamäť príbehov (fr. mémoire de récits) – naratívna forma textu založená na recyklácii (filozofických, literárnych a i.) textov, ktoré sú súčasťou kultúrneho dedičstva (D. Viart)

Pamäť príbehu (fr. mémoire du récit) – naratívna forma textu založená na pôžitku z rozprávania (D. Viart)

Písanie o sebe (fr. écriture de soi) – rozprávanie o sebe, ktoré môže mať formu napríklad denníka, autobiografie, autofikcie, pamätí a podobne

Poslucháč (fr. narrataire) – adresát prehovoru rozprávača (G. Genette), ktorý môže byť trojakého druhu: poslucháč postava (fr. narrataire-personnage) – adresát prehovoru rozprávača, ktorý je súčasťou fabuly; vzývaný poslucháč (fr. narrataire invoqué) – v texte neprítomný adresát prehovoru, ktorého rozprávač oslovuje; vymazaný poslucháč (fr. narrataire effacé) – implicitný adresát prehovoru, ktorý nie je v texte oslovený (V. Jouve)

Postpamäť (ang. postmemory) – spomienky povojnových generácií na kolektívnu a kultúrnu traumy predchádzajúcej generácie nadobudnuté sprostredkovane (cez príbehy, fotografie a i.) (M. Hirsch)

Povinnosť pamäti (fr. devoir de mémoire) – morálna povinnosť vypovedať o spoločenských krivdách minulosti (genocídy, vojny, deportácie a podobne)

Predporozumenie (fr. préfiguration/mimésis I) – transpozícia praktického poľa prostredníctvom „mythosu“, respektíve predpoklad porozumenia toho, ako funguje ľudské jednanie (P. Ricœur)

Prepisovanie (fr. transcription) – románová transpozícia dejinnej skutočnosti založená na predpoklade čitateľskej angažovanosti vo svete (E. Bouju)

Prezentizmus (fr. présentisme) – súčasný režim historicity charakterizovaný všadeprítomnou prítomnosťou, povinnosťou pamäti a problematickým vzťahom k budúcnosti (F. Hartog)

Príbehy pamäti (fr. récits de mémoire) – naratívne formy textov vyplývajúce z nástojčivého pôsobenia pamäti (D. Viart)

Psychogenealógia (fr. psychogénéalogie) – terapeutická metóda založená na vysvetľovaní individuálnych problémov jedinca prostredníctvom skúmania genealógie (A. A. Schützenberger)

Psychonarácia (ang. psycho-narration) – rozprávanie o vedomí postavy jazykom rozprávača (D. Cohn)

R

Reálny čitateľ (fr. lecteur réel) – reálna osoba s knihou v ruke, nie abstraktný čitateľ, ktorú tvoria tri zložky: afektívny čitateľ (fr. lisant) – čitateľ podliehajúci románovej ilúzii v rámci fikčného ponorenia, kritický čitateľ (fr. lectant) – čitateľ vnímajúci text vždy ako konštrukt, či už v súvislosti s interpretáciou naratívnej stratégie (hravý kritický čitateľ) alebo celkového zmyslu diela (interpretujúci kritický čitateľ) a pudový čitateľ (fr. lu) – čitateľ, ktorý reaguje podvedome na to, čo číta (M. Picard; V. Jouve)

Referenčné ostrovčeky (fr. îlots référentiels) – zmienky mien skutočných osôb, miest či udalostí, a vážne mienené výpovede vyjadrujúce isté videnie sveta (Ch. Montalbetti)

Repertoár (nem. Repertoire) – súbor spoločenských, historických a kultúrnych noriem, ktoré stoja v pozadí produkcie i recepcie umeleckého diela (W. Iser)

Režim historicity (fr. régime d'historicité) – heuristický nástroj histórie, pomocou ktorého možno skúmať

prepojenie kategórií minulosti, prítomnosti a budúcnosti, a tým aj spôsob, akým sa spoločnosť vyrovnáva so svojou minulosťou

Režim prežívania alebo fantómovosti (fr. régime de survivance ou de spectralité) – situácia, keď svedkov nahrádzajú svedkovia svedkov, dedičia dejinných tragédií a pozostalí, ktorí pociťujú záväzok svedčiť o minulosti (C. Coquio)

Rodový príbeh (fr. récit de filiation) – generačné rozprávanie, respektíve fragmentárna próza o pátraní jednotlivca po minulosti predkov a o problematickom transgeneračnom prenose pamäti (D. Viart, L. Demanze)

Román synov (fr. roman des fils) – typ románu, v ktorom rozprávač rekonštruje rodokmeň a postavu otca v kontexte vojnových udalostí (D. Viart)

Románový naratív (fr. récit romanesque/récit des romanciers) – fikčný naratív vzťahujúci sa na román a dominantný literárny žáner súčasnosti

S

(Literárne) svedectvo (fr. témoignage littéraire) – literárny žáner označujúci texty svedkov, ktorí potvrdzujú svoj úmysel svedčiť o prežitom (vojnovom) násilí

Systém náklonnosti (fr. système de sympathie) – návod, ako čítať určitý literárny text, respektíve súbor kódov, ktoré determinujú recepciu postavy ako osoby:

naratívny kód (fr. code narratif) – zodpovedá za identifikáciu čitateľa s postavou; afektívny kód (fr. code affectif) – podnecuje náklonnosť čitateľa; kultúrny kód (fr. code culturel) – vedie k pozitívnej alebo negatívnej akceptácii postavy v závislosti od hodnotového nastavenia čitateľa

V

Vedomý čitateľ (fr. liseur) – čitateľ (respektíve jedna jeho zložka), ktorý si pri čítaní uvedomuje vonkajší svet (M. Picard)

Z

Zobrazujúce odbočky (čes. Z-odbočky) – výpovede o aktuálnom svete, ktoré sú začlenené do fikčného textu (napríklad aforizmy, úvahy či eseje) a na rozdiel od ostatných (fikčných) výpovedí odkazujú aj mimo textu (L. Doležel)

Zoznam použitej literatúry

Primárna literatúra

- Binet, Laurent. 2010. *HHbH*. Paris: Grasset.
- Binet, Laurent. 2010. *HHbH*. Prel. Mária Ferenčuhová. Bratislava: Ma-
renčin PT.
- Camus, Albert. 1947. *La Peste*. Paris: Gallimard.
- Camus, Albert. 1992. *Cudzinec. Mor. Vyhnanstvo a kráľovstvo*. Prel. Lubi-
ca Jollyová – Fedor Ballo. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Germain, Sylvie. 1985. *Le Livre des Nuits*. Paris: Gallimard.
- Germain, Sylvie. 1987. *Nuit-d'Ambre*. Paris: Gallimard.
- Germain, Sylvie. 1992. *La Pleurante des rues de Prague*. Paris: Gallimard.
- Germain, Sylvie. 1996. *Les Échos du silence*. Paris: Desclée de Brouwer.
- Germain, Sylvie. 2002. *Chanson des mal-aimants*. Paris: Gallimard.
- Germain, Sylvie. 2004. *Les Personnages*. Paris: Gallimard.
- Germain, Sylvie. 2005. *Magnus*. Paris: Albin Michel.
- Germain, Sylvie. 2012. *Rendez-vous nomades*. Paris: Albin Michel.
- Germain, Sylvie. 2013. *Petites scènes capitales*. Paris: Albin Michel.
- Germainová, Sylvie. 1997. *Kníha noci*. Prel. Věra Dvořáková. Praha:
Dauphin.
- Germainová, Sylvie. 2005a. *Jantarová noc*. Prel. Věra Dvořáková. Pra-
ha: Academia.
- Germainová, Sylvie. 2005b. *Pieseň neláskavých*. Prel. Igor Navrátil. Bra-
tislava: Slovart.
- Germainová, Sylvie. 2012. „Ozveny ticha. Improperia.“ Prel. Silvia Štof-
ková. *Tvorba* 22, 1: 12 – 16.
- Huston, Nancy. 2006. *La Ligne de faille*. Arles: Actes Sud.
- Hustonová, Nancy. 2008. *Rodová znamení*. Prel. Alexandra Pflimplová.
Praha: Odeon.
- Huston, Nancy. 2008. *L'espèce fabulatrice*. Arles: Actes Sud.
- Modiano, Patrick. 1997. *Dora Bruder*. Paris: Gallimard.
- Modiano, Patrick. 2005. *Un pedigree*. Paris: Gallimard.
- Modiano, Patrick. 2006. *Rodokmeň*. Prel. Beáta Panáková. Bratislava:
Agora.
- Modiano, Patrick. 2014. *Dora Bruderová*. Prel. Pavla Doležalová. Brno:
Barrister & Principal.
- Perec, Georges. 1975. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Gallimard.
- Perec, Georges. 2016. *W aneb Vzpomínka z dětství*. Prel. Václav Jamek.
Praha: Rubato.
- Semprun, Jorge. 1963. *Le Grand voyage*. Paris: Gallimard.
- Semprun, Jorge. 1966. *Cesta smrti*. Prel. Ondrej Mrlian. Bratislava: Obzor.
- Semprun, Jorge. 1994. *L'Écriture ou la vie*. Paris: Gallimard.

Semprun, Jorge. 1997. *Písať alebo žiť*. Prel. Eva Piovarcsyová. Praha: G plus G.

Sekundárna literatúra

- Alluin, Bernard. 2009. „Peste (La).“ In *Dictionnaire Albert Camus*, ed. Jeanyves Guérin, 663 – 669. Paris: Robert Laffont.
- Amigorena, Santiago H. 2019. *Le Ghetto intérieur*. Paris: P. O. L.
- Aristoteles. 2009. *Poetika*. Prel. Miloslav Okál – Peter Kuklica. Martin: THETIS.
- Armél, Aliette. 2008. „Référents bibliques dans l'œuvre de Sylvie Germain. Le silence, l'ange et le vent.“ In *L'Univers de Sylvie Germain*, ed. Alain Goulet, 89 – 97. Caen: PUC.
- Assmann, Jan. [1997] 2001. *Kultura a paměť*. Prel. Martin Pokorný. Praha: Prostor.
- Assmann, Jan. [1988] 2015. „Kolektivní paměť a kulturní identita.“ Prel. Jiří Soukup. In *Paměť a trauma pohledem humanitních věd: komentovaná antologie teoretických textů*, ed. Alexander Kratochvíl, 50 – 61. Praha: Akropolis.
- Aurell, Jaume. 2017. „L'ego-histoire en perspective: réflexions sur la nature d'un projet historiographique ambitieux.“ *Cahiers de civilisation médiévale* 238: 125 – 138.
- Avenas, Pierre. 2022. „Étymologie: À propos de l'histoire.“ *La Jaune & La Rouge*, 771, január. Dostupné na: <https://www.lajauneetlarouge.com/etymologie-a-propos-de-lhistoire/> [cit. 17. marca 2023].
- Bahna, Vladimír. 2011. „Autobiografická pamäť a nadprirodzené predstavy: sociálna nákazlivosť spomienok.“ *World Literature Studies* 3, 2: 112 – 125.
- Baillargeon, Stéphane. 2010. „Entrevue – Yannick Haenel, roi de la controverse.“ *Le Devoir*, 24. apríl. Dostupné na: <https://www.ledevoir.com/lire/287625/entrevue-yannick-haenel-roi-de-la-controverse> [cit. 19. februára 2024].
- Barborík, Vladimír. 2011. „... budem sa vždy dozvedať o niečom...“ *Pravda*, 8. január. Dostupné na: <https://kultura.pravda.sk/kniha/clanok/39651-recenzia-budem-sa-vzdy-dozvedat-o-niecom/> [cit. 28. septembra 2012].
- Barborík, Vladimír. 2007. „Ústup z dejín (Pavel Vilikovský: Večne je zelený...).“ *Slovenská literatúra* 54, 1: 41 – 52.
- Barša, Pavel. 2011. *Paměť a genocida. Úvaby o politice holocaustu*. Praha: Argo.

- Barthes, Roland. 2007. „Diskurz historie.“ Prel. Josef Fulka. *Česká literatura* 55: 6, 815 – 828.
- Bednárová, Katarína. 2011. „Ku genéze autobiografického gesta v literárnom diskurze.“ *World Literature Studies* 3, 2: 19 – 27.
- Bem, Jeanne. 2000. „Dora Bruder ou la biographie déplacée de Modiano.“ *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 52: 221 – 232.
- Benestroff, Corinne. 2010. „L'Écriture ou la vie, une écriture résiliente.“ *Littérature (Écrire l'Histoire)* 159, 3: 39 – 52.
- Benjamin, Walter. 1936. „L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée.“ Prel. Pierre Klossowski. *Zeitschrift für Sozialforschung* V, 1: 40 – 68.
- Berest, Anne. 2021. *La Carte postale*. Paris: Grasset.
- Bertho, Elara. 2015. „Histoire & littérature: retour sur des liaisons dangereuses.“ *Acta fabula* 16, 4, 20. apríl. Dostupné na: <https://www.fabula.org/acta/document9267.php#tocfrom1n2> [cit. 16. marca 2022].
- Besnard, Annie. 2012. „Histoire individuelle, histoire collective dans deux romans de Sylvie Germain.“ *Études romanes de Brno* 33, 1: 177 – 188.
- Bílik, René. 2008. *Historický žánr v slovenskej próze*. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV.
- Blanchot, Maurice. 1983. *Après coup*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Blankeman, Bruno. 2005. „Sylvie Germain, parcours d'une œuvre.“ *Roman* 20 – 50 39, 1: 7 – 14.
- Blankeman, Bruno. 2008. „À côté de/aux côtés de: Sylvie Germain, une singularité située.“ In *L'Univers de Sylvie Germain*, ed. Alain Goulet, 19 – 27. Caen: PUC.
- Boblet, Marie-Hélène. 2008. „Implication éthique et politique, d'Immensités à Magnus.“ In *L'Univers de Sylvie Germain*, ed. Alain Goulet, 55 – 68. Caen: PUC.
- Boblet, Marie-Hélène. 2013. „Le roman germanien et les variations du contrat de lecture: de l'immersion à l'interprétation ou ,Nous sommes tous d'Athènes‘.“ *Siècle* 21, 23: 143 – 153.
- Boucheron, Patrick. 2011. „On nomme littérature la fragilité de l'histoire.“ *Le Débat. Historique, politique, société* 165: 41 – 56.
- Boucheron, Patrick. 2021. „Ce que la littérature comprend de l'histoire.“ *Sciences humaines* HS9, 26: 116 – 121.
- Bouju, Emmanuel. 2006. *La transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

- Bouju, Emmanuel. 2015. „Fragments d'un discours théorique. Nouveaux éléments de lexique littéraire.“ *Vox poetica*, 1. december. Dostupné na: <https://vox-poetica.com/t/articles/bouju2015.html> [cit. 19. 12. 2022].
- Brayard, Florent. 2006. „Littell, pas si ,bienveillant‘.“ *Libération*, 1. november. Dostupné na: https://www.liberation.fr/tribune/2006/11/01/littell-pas-si-bienveillant_55978/ [cit. 4. apríla 2023].
- Brunel, Magali. 2014. „Le genre témoignage: quel savoir, quel lecteur?“ *Narrative Matters 2014: Narrative Knowing/Récit et Savoir*. Dostupné na: <https://hal-univ-paris.archives-ouvertes.fr/hal-01089216> [cit. 3. apríla 2022].
- Camus, Albert. 1955. „Camus Lettre à Roland Barthes.“ *Philofrançais*. Dostupné na: <https://philofrancais.fr/camus-lettre-a-roland-barthes> [cit. 21. marca 2022].
- Canault, Nina – Anne Ancelin Schützenberger. 2007. *Comment paye-t-on les fautes de ses ancêtres? L'inconscient transgénérationnel*. Paris: Desclée de Brouwer.
- Caruthová, Cathy. [1995] 2015. „Trauma a historie.“ Prel. Stefan Segi. In *Paměť a trauma pohledem humanitních věd: komentovaná antologie teoretických textů*, ed. Alexander Kratochvíl, 123 – 132. Praha: Akropolis.
- Cerquiglini, Blanche – Jean-Yves Tadié. 2012. *Le Roman d'bier à demain*, Paris: Gallimard.
- Coatalem, Jean-Luc. 2019. *La part du fils*. Paris: Stock.
- Cohnová, Dorrit. [1998] 2009. *Co dělá fikci fikci*. Prel. Milan Orálek – Veronika Klusáková. Praha: Academia.
- Compagnon, Antoine. [1998] 2006. *Démon teórie*. Prel. Jana Truhlářová. Bratislava: Kalligram.
- Coquio, Catherine. 2020. „La construction de l'objet ,témoignage littéraire‘.“ *Odyseum – Ministère de l'éducation nationale et de la jeunesse*, 24. marec. Dostupné na: <https://eduscol.education.fr/odyseum/la-construction-de-lobjet-temoignage-litteraire> [cit. 8. apríla 2022].
- Corbin, Alain. 2011. „Les historiens et la fiction.“ *Le Débat. Historique, politique, société* 165: 57 – 61.
- Cviková, Jana. 2014. „Kontexty a subtexty románu Ireny Brežnej Na slepačích krídlach o ére budovania socializmu v slovenskom malomeste.“ *World Literature Studies* 6, 2: 91 – 103.

- Čornej, Petr. 2007. „Věčný problém: jak psát dějiny?“ In *O psaní dějin. Teoretické a metodologické problémy literární historiografie*, eds. Kateřina Bláhová – Ondřej Sládek, 15 – 40. Praha: Academia.
- Debord, Guy. [1992] 2007. *Společnost spektaklu*. Prel. Josef Fulka – Pavel Siostrzonek. Praha: INTU.
- Demanze, Laurent. 2005. „Le Diptyque effeuillé.“ *Roman* 20 – 50 39: 63 – 72.
- Demanze, Laurent. 2008a. „Sylvie Germain: les plis du baroque.“ In *L'Univers de Sylvie Germain*, ed. Alain Goulet, 185 – 196. Caen: PUC.
- Demanze, Laurent. 2008b. „Récits de filiation.“ *Fabula*, 7. august. Dostupné na: http://www.fabula.org/atelier.php?R%26acute%3B-cits_de_filiation [cit. 18. marca 2014].
- Detue, Frédéric. 2013. „Fiction vs témoignage?“ *Acta fabula* 14, 5, 8. júl. Dostupné na: <http://www.fabula.org/revue/document7984.php> [cit. 11. februára 2014].
- Detue, Frédéric – Charlotte Lacoste, eds. 2016. „Ce que le témoignage fait à la littérature.“ *Revue littéraire mensuelle, Europe* 1041 – 1042: 3 – 15.
- Devarrieux, Claire. 2006. „Les prix, sismographes de la vie littéraire.“ Rozhovor s Dominiquom Viartom. *Libération*, 8. november. Dostupné na: https://www.liberation.fr/livres/2006/11/08/les-prix-sismographes-de-la-vie-litteraire_5538/ [cit. 20. marca 2022].
- Didi-Huberman, Georges. 2003. *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions du Seuil.
- Dobbels, Daniel – Dominique Moncond’huy. 2006. *Les Camps et la littérature. Une littérature du XX^e siècle*. Rennes: PU de Rennes – La Licorne.
- Doležel, Lubomír. 2003. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum.
- Doležel, Lubomír. 2008. *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha: Academia.
- Dosse, François. 2023. *Les vérités du roman*. Paris: Les Éditions du CERF.
- Dragulová, Zuzana. 2009. „René Bílik: Historický žánr v slovenskej próze.“ Recenzia. *Slovenská literatúra* 56, 4: 330 – 334.
- Drogland, Joël. 2015. „L'Histoire est une littérature contemporaine – Manifeste pour les sciences sociales. Ivan Jablonka.“ *La Cliothèque*, 31. január. Dostupné na: <https://clio-cr.clionautes.org/lhistoire-est-une-litterature-contemporaine-manifeste-pour-les-sciences-sociales.html> [cit. 16. júna 2022].

- Drouet, Isabelle – Stéphanie Dupouy – Laurent Jeanpierre – Florian Nicodème. 2012. „Contrefactuels en histoire: du mot au mode d'emploi. Le moment de la *new economic history*.“ *Labyrinthe* 2, 39: 81 – 112.
- Dulguerova, Elitza. 2001. „Jean-Marie Schaeffer: Pourquoi la fiction?“ *Cinéma* 12, 1: 169 – 178.
- Eco, Umberto. [1987] 1994. „Innovation et répétition: entre esthétique moderne et postmoderne.“ Prel. Marie-Christine Gamberini. *Réseaux. Communication – Technologie – Société* 68: 9 – 26.
- Eco, Umberto. [1979] 2010. *Lector in fabula*. Prel. Zdeněk Frýbort. Praha: Academia.
- Fléchet, Anaïs – Élie Haddad. 2018. „Introduction. Écriture de l'histoire et récit littéraire: actualités d'un débat.“ *Revue d'histoire moderne & contemporaine* 65, 2: 7 – 20.
- Forest, Philippe. 2007. *Le roman, le réel et autres essais*. Nantes: Éditions Cécile Defaut.
- Frege, Gottlob. [1892] 1992. „O zmysle a denotáte.“ Prel. Augustín Riška. *Filozofia* 47, 6: 349 – 363.
- Friedländer, Saul. 1992. „Trauma, Transference and 'Working Through' in Writing the History of the 'Shoah'.“ *History and Memory* 4, 1: 39 – 59.
- Gaspari, Séverine. 2005. „Des corps enchantés aux corps chantés.“ *Roman* 20 – 50. 1, 39: 51 – 61.
- Gauchet, Marcel. 2010. „Trois figures de l'individu.“ *Le Débat. Historique, politique, société* 160: 72 – 78.
- Genette, Gérard. 1991. *Fiction et diction*. Paris: Seuil.
- Genette, Gérard. [1991, 2004] 2007. *Fikce a vyprávění*. Prel. Eva Brechtová. Praha: Theoretica – Ústav pro českou literaturu AV ČR.
- Genette, Gérard. [2004] 2005. *Metalepsa*. Prel. Andrej Záthurecký. Bratislava: Kalligram.
- Gengembre, Gérard. 2010. „Le roman historique: mensonge historique ou vérité romanesque?“ *Études* 10, 413, 4: 367 – 377.
- Gengembre, Gérard. 2011. „Histoire et roman aujourd'hui: affinités et tentations.“ *Le Débat. Historique, politique, société* 165: 122 – 135.
- Giro, Gianfranca. 2009. „Jorge Semprun et Patrick Modiano. Histoire, expérience et écriture mémorielle. Le trop plein et le vide.“ In *Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire*, ed. Dominique Viart, 217 – 237. Caen: Minard.
- Golsan, Richard J. 2010. „'L'Affaire' Karski: Fiction, History, Memory Unreconciled.“ *L'Esprit Créateur* 50, 4: 81 – 96.

- Goulet, Alain. 2006. *Sylvie Germain: œuvre romanesque. Un monde de cryptes et de fantômes*. Paris: L'Harmattan.
- Görözdí, Judit. 2019. *Dejiny v súčasných maďarských románoch*. Bratislava: VEDA, vydavateľstvo SAV – Ústav svetovej literatúry SAV.
- Görözdí, Judit. 2014. „Editoriál.“ *World Literature Studies* 6, 2: 2.
- Grégoire, Vincent. 2007. „L'Holocauste dans les écrits de Camus.“ *The French Review* 80, 5: 1070 – 1084.
- Grierson, Karla. 2006. „Indicible et incompréhensible dans le récit de déportation.“ In *Les Camps et la littérature. Une littérature du XX^e siècle*, eds. Daniel Dobbels – Dominique Moncond'huy, III – 144. Rennes: PU de Rennes, La Licorne.
- Grouix, Pierre. 2009. „Peste.“ In *Dictionnaire Albert Camus*, ed. Jeanyves Guérin, 662. Paris: Robert Laffont.
- Guibet Lafaye, Caroline. 2000. „Esthétiques de la postmodernité.“ *HAL open science*. Dostupné na: <https://hal.science/hal-00730356v1/document> [cit. 15. marca 2022].
- Haddad, Élie – Vincent Meyzie. 2015. „La littérature est-elle l'avenir de l'histoire? Histoire, méthode, écriture.“ *Revue d'histoire moderne & contemporaine* 62, 4: 132 – 154.
- Haenel, Yannick. [2009] 2011. *Tajný posel Jan Karski*. Prel. Šárka Belisová. Brno: Jota.
- Halbwachs, Maurice. [1950] 2009. *Kolektivní paměť*. Prel. Yasar Abu Ghosh – Marie Černá – Kateřina Gajdošová – Barbora Spalová. Praha: Slon.
- Hartog, François. [2013] 2016. *Věřit v dějiny*. Prel. Petr Horák. Brno: CDK.
- Heck, Maryline. 2009. „Modiano. Seule l'écriture est tangible.“ *Le Magazine littéraire* 490: 63 – 68.
- Hirsch, Marianne. 2008. „The Generation of Postmemory.“ *Poetics Today* 29, 1: 103 – 128.
- Horváth, Tomáš. 2021. *Interpretácia, naratív, reprezentácia*. Bratislava: VEDA, vydavateľstvo SAV.
- Humbert, Fabrice. 2009. *L'origine de la violence*. Paris-New York: Le Passage.
- Husson, Edouard. 2006. „Les Bienveillantes, un canular déplacé.“ *Le Figaro*, 8. november. Dostupné na: https://www.lefigaro.fr/debats/2006/11/08/01005-20061108ARTFIG90047-les_bienveillantes_un_canular_deplace.php [cit. 4. apríla 2023].
- Hutcheonová, Linda. [1988] 2023. *Poetika postmodernismu: historie, teorie, beletrie*. Prel. Markéta Musilová. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum.

- Chareyron, Hélène. 2008. „Voyage aux pays des pères.“ In *L'Univers de Sylvie Germain*, ed. Alain Goulet, 211 – 221. Caen: PUC.
- Jablonka, Ivan. 2012. *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*. Paris: Éditions du Seuil.
- Jablonka, Ivan. 2017. *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*. Paris: Éditions du Seuil.
- Jablonka, Ivan – Annette Wieviorka. 2013. *Nouvelles perspectives sur la Shoab*. Paris: PUF.
- Jančovič, Ivan. 2021. „Medzi historickým faktom a fikciou: interdiskurzívne konštruovanie fikčných svetov v súčasnej slovenskej próze s historickou tematikou.“ *World Literature Studies* 13, 4: 5 – 15.
- Jauss, Hans Robert. 1978. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.
- Jouve, Vincent. 1992. „Pour une analyse de l'effet-personnage.“ *Littérature* 85: 103 – 111.
- Jouve, Vincent. 1993. *La Lecture*. Paris: Hachette.
- Jouve, Vincent. 1998. *L'effet-personnage dans le roman*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Jouve, Vincent. 2019. *Pouvoirs de la fiction. Pourquoi aime-t-on les histoires?* Malakoff: Armand Colin.
- Kertész, Imre. 2002. *Vybnaný jazyk*. Prel. Juliana Szolnokiová. Bratislava: Kalligram.
- Koopman-Thurlings, Mariska. 2006. „Dire l'indicible: Sylvie Germain et la question juive.“ In *Sylvie Germain et son œuvre*, eds. Isabelle Dotan – Jacqueline Michel, 101 – 109. Bukurešť: EST Samuel Tas-tet Éditeur.
- Koopman-Thurlings, Mariska. 2007. *Sylvie Germain, la bantise du mal*. Paris: L'Harmattan.
- Koopman-Thurlings, Mariska. 2008. „Pour une poétique de la mémoire.“ In *L'Univers de Sylvie Germain*, ed. Alain Goulet, 223 – 240. Caen: PUC.
- Kubíček, Tomáš. 2010. „Příspěvek k návrhu definice historického žánru (René Bílik: Historický žánr v slovenskej próze).“ *Slovenská literatúra* 57, 1: 85 – 95.
- Kuon, Peter. 2010. „La ,peste'/le ,concentrationnaire': poétiques de l'oblique (Cayrol, Camus, Rousset, Perec).“ In „*Les mots sont aussi des demeures*.“ *Poétiques de Jean Cayrol*, ed. Peter Kuon, 145 – 159. Pessac: Presses universitaires de Bordeaux.
- Lacoste, Charlotte. 2011. *Le témoignage comme genre littéraire en France de 1914 à nos jours*. Dizertačná práca, Univerzita Paris Ouest Nanterre La Défense/Univerzita Paris VII Vincennes Saint-Dennis.

- Lanot, Bénédicte. 2007. „Écriture des Écritures. Les motifs bibliques dans l'œuvre de Sylvie Germain.“ *Esprit et Vie* 181: 1 – 9.
- Lanzmann, Claude. [1985] 2011. *Šoa*. Prel. Toman Brod. Praha: Prostor.
- Laub, Dori. [1986] 2015. „Může psychoanalýza přispět k lepšímu historickému pochopení masového vraždění obyvatelstva?“ Prel. Lucie Antošíková. In *Paměť a trauma pohlédem humanitních věd: komentovaná antologie teoretických textů*, ed. Alexander Kratochvíl, 153 – 171. Praha: Akropolis.
- Le Goff, Jacques. 1999. „Les ‚retours‘ dans l'historiographie française actuelle.“ *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* 22, 17. január.
- Le Goff, Jacques. [1986] 2007. *Paměť a dějiny*. Prel. Irena Kozelská. Praha: Argo.
- Ledoux, Sébastien. 2012. „Écrire une histoire du ‚devoir de mémoire‘.“ *Le Débat. Historique, politique, société* 170: 175 – 185.
- Lee, Domitille. 2008. „Comment écrire cette histoire? Enjeux et apories de l'utilisation de la fiction dans les récits concentrationnaires de Jorge Semprun.“ *Postures* 10: 82 – 93. Dostupné na: <http://revue-postures.com/sites/postures.aegir.nt2.uqam.ca/files/lee-10.pdf> [cit. 15. marca 2023].
- Lejeune, Philippe. 1996. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Lejeune, Philippe. 2004. *L'autobiographie en France*. Paris: Armand Colin.
- Lémenager, Grégoire. 2016. „Elie Wiesel: ‚Pourquoi le monde n'a-t-il rien appris?‘“ *Le Nouvel Obs*, 2. júl. Dostupné na: <https://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20081023.BIB2258/elie-wiesel-pourquoi-le-monde-n-a-t-il-rien-appris.html> [cit. 20. mája 2022].
- Le Page, Dominique. 2020. „Historiens et romanciers. Introduction.“ *Territoires contemporains* 12, 18. jún. Dostupné na: http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/historiens-et-romanciers/Dominique-Le-Page.html#_ftn9 [cit. 20. augusta 2022].
- Lepape, Pierre. 2003. *Le pays de la littérature: Des Serments de Strasbourg à l'enterrement de Sartre*. Paris: Éditions du Seuil.
- Levi, Primo. [1986, 1991] 2003. *Potopení a zachránění. Štyridsať rokov po Osviečime*. Prel. František Hruška. Bratislava: Agora.
- Lew, Ilan. 2017. „La déformation intergénérationnelle de la mémoire: autour de l'ouvrage sociologique Grand-père n'était pas un nazi.“ *Memories at stake / Mémoires en jeu*, 8. júl. Dostupné na: <https://www.memoires-en-jeu.com/varia/la-deformation-intergenerationale-de-la-memoire-autour-de-louvrage-sociologique-grand-pere-netait-pas-un-nazi/> [cit. 10. októbra 2022].

- Lipovetsky, Gilles. [1983] 1998. *Éra prázdnoty*. Prel. Helena Beguivinová. Praha: Prostor.
- Lipovetsky, Gilles. [2004] 2013. *Hypermoderní doba. Od požitku k úzkosti*. Prel. Barbora Holá. Praha: Prostor.
- Littell, Jonathan. [2006] 2008. *Laskavé bohyně*. Prel. Michala Marková. Praha: Odeon.
- Littell, Jonathan. [2006] 2023. *Láskavé bohyně*. Prel. Alexander Halvoník. Bratislava: N Press.
- Lytard, Jean-François. [1983] 1998. *Rozepře*. Prel. Jiří Pechar a kol. Praha: Filosofia.
- Michelet-Jacquod, Valérie. 2008. „Les mots dans les romans de Sylvie Germain.“ In *L'Univers de Sylvie Germain*, ed. Alain Goulet, 121 – 136. Caen: PUC.
- Mikuláš, Roman. „Zabúdanie.“ *Hyperlexikón*. Dostupné na: <http://hyperlexikon.sav.sk/sk/pojem/zobrazit/autor/1/zabudanie> [cit. 4. apríla 2023]
- Mikuláš, Roman. „Recepčná estetika.“ *Hyperlexikón*. Dostupné na: <http://hyperlexikon.sav.sk/sk/pojem/zobrazit/autor/1/recepcna-estetika-1> [cit. 29. júla 2022].
- Montalbeti, Christine. 2001. *La fiction*. Paris: Flammarion.
- Moris-Stefkovic, Milène. 2008. „L'Écriture de l'effacement dans les romans de Sylvie Germain.“ In *L'Univers de Sylvie Germain*, ed. Alain Goulet, 167 – 182. Caen: PUC.
- Moris-Stefkovic, Milène. 2014. *Vision et poésie dans l'œuvre romanesque de Sylvie Germain*. Paris: Honoré Champion.
- Muray, Philippe. 2000. *Après l'Histoire*. Paris: Gallimard.
- Nora, Pierre. 1998. „Mezi paměti a historií: problematika míst.“ Prel. Karel Thein. In *Cahiers du CEFRES*, 13. *Antologie francouzských společenských věd: Politika paměti*, ed. Françoise Mayer, 7 – 31. Dostupné na: https://www.cefres.cz/IMG/pdf/nora_1998_mezi_pameti_historii.pdf [cit. 7. septembra 2022].
- Nora, Pierre. 2011. „Histoire et roman: où passent les frontières?“ *Le Débat. Historique, politique, société* 165: 6 – 12.
- Nora, Pierre. [2002] 2015. „Světový nástup paměti.“ Prel. Zdeněk Hrbata. In *Paměť a trauma pohledem humanitních věd: komentovaná antologie teoretických textů*, ed. Alexander Kratochvil, 62 – 72. Praha: Akropolis.
- Ozouf, Mona. 2011. „Récit des romanciers, récit des historiens.“ *Le Débat. Historique, politique, société* 165: 13 – 25.
- Parrau, Alain. 1995. *Écrire les camps*. Paris: Belin.

- Parry, Margaret. 2003. „Étrangers à nous-mêmes: Le Défi du regard dans *Le Livre des Nuits*.“ In *Sylvie Germain. Rose des vents et de l'ailleurs*, ed. Toby Garfitt, 13 – 22. Paris, L'Harmattan.
- Pavel, Thomas. [1986] 2012. *Fikční světy*. Prel. Hynek Zykmund. Praha: Academia.
- Perec, Georges. [1963] 1996. „Robert Antelme ou la vérité de la littérature.“ In *Robert Antelme. Textes inédits sur L'espèce humaine. Essais et témoignages*, ed. Daniel Dobbels, 173 – 190. Paris: Gallimard.
- Picard, Michel. 1986. *La lecture comme jeu*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Piégay-Gros, Nathalie. 2002. *Le lecteur*. Paris: Flammarion.
- Piguet, Patrick. 2003. „Lyrisme et expérience du dépouillement.“ In *Sylvie Germain. Rose des vents et de l'ailleurs*, ed. Toby Garfitt, 133 – 145. Paris: L'Harmattan.
- Platón. 2009. *Štát*. Prel. Július Špaňár. Bratislava: Kalligram.
- Pomian, Krzysztof. 2010. „Patrimoine et identité nationale.“ *Le Débat. Historique, politique, société* 159: 45 – 56.
- Prstojevic, Alexandre. n. d. „Pourquoi la fiction?“ Rozhovor so Jeanom-Marie Schaefferom. *Vox poetica*. Dostupné na: <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intSchaeffer.html> [cit. 20. júla 2022].
- Prstojevic, Alexandre. 2012. *Le Témoin et la bibliothèque. Comment la Shoah est devenue un sujet romanesque*. Nantes: Éditions Cécile De-faut.
- Pucherová, Dobrota. 2014. „Trauma a pamäť augusta 1968 v súčasnom slovenskom románe.“ *World Literature Studies* 6, 2: 64 – 77.
- Rastier, François. 2010. „Témoignages inadmissibles.“ *Littérature* 159: 108 – 129.
- Rastier, François. 2019. *Exterminations et littérature. Les témoignages inconcevables*. Paris: Presses universitaires de France.
- Ricoeur, Paul. 1969. *Le Conflit des interprétations*. Paris: Éditions du Seuil.
- Ricoeur, Paul. [1984] 1997. *Čas a literárne rozprávanie*. Prel. Jozef Sivák. Bratislava: Iris.
- Ricoeur, Paul. 2000a. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éditions du Seuil.
- Ricoeur, Paul. [1983] 2000b. *Čas a vyprávění I. Zápletky a historické vyprávění*. Prel. Věra Dvořáková. Praha: Oikymenh.
- Ricoeur, Paul. [1985] 2007. *Čas a vyprávění III. Vyprávěný čas*. Prel. Miroslav Petříček, jr. Praha: Oikymenh.
- Robin, Régine. 1993. „Georges Perec, Je ne parle pas la langue que mes parents parlèrent.“ In *Le Deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*, Régine Robin, 173 – 259. Vincennes: PUV.

- Roger-Lacan, Baptiste – Mathieu Roger-Lacan. 2022. „La vertu de l'œuvre d'art est d'être une porte d'entrée vers la découverte des témoignages et des travaux des historiens.“ Rozhovor s Anne Berest, *Le Grand Continent*, 27. január. Dostupné na: <https://legrandcontinent.eu/fr/2022/01/27/la-vertu-de-loeuvre-d-art-est-detre-une-porte-dentree-vers-la-decouverte-des-temoignages-et-des-travaux-des-historiens-une-conversation-avec-anne-berest/>.
- Rosellini, Michèle. 2006. „Entre fiction et expérience: le lecteur de l'Espece humaine.“ In *Les camps et la littérature. Une littérature du XX^e siècle*, eds. Daniel Dobbels – Dominique Moncond'huy, 175 – 200. Rennes: PU de Rennes – La Licorne.
- Ryanová, Marie-Laure. [2001] 2015. *Narativ jako virtuální realita*. Prel. Eva Krášová. Praha: Academia.
- Ryan-Sautour, Michelle. 2003. „La métfiction postmoderne.“ In *Métextualité et métfiction*, ed. Lauranet Lepaludier, 69 – 78. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Saffy, Chloé. „Laurent Binet entre dans l'H(h)istoire.“ Rozhovor s Laurentom Binetom. *Discordance*. Dostupné na: <http://www.discordance.fr/laurent-binet-entre-dans-lhistoire-10767> [cit. 5. októbra 2013].
- Salner, Peter. „Spomíname. Ale kto, ako a kedy?“ In *Holokaust okolo nás*, eds. Peter Salner – Monika Vrzgulová, 99 – 173. Bratislava: Marenčin PT.
- Searle, John R. [1975] 2007. „Logický status fikčného diskurzu.“ Prel. Josef Líněk. *Aluze – Revue pro literaturu, filozofii a jiné* 1: 61 – 69. Dostupné na: <https://adoc.pub/logicky-status-fikniho-diskurzu.html> [cit. 24. II. 2021].
- Serveise, Sylvie. 2011. *Le roman face à l'Histoire. La littérature engagée en France et en Italie dans la seconde moitié du XX^e siècle*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Shafto, Sally. 2004. „Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*.“ 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* 44: 130 – 134.
- Schaeffer, Jean-Marie. 1999. *Pourquoi la fiction?* Paris: Éditions du Seuil.
- Schaeffer, Jean-Marie. n. d. „De l'imagination à la fiction.“ *Vox poetica*. Dostupné na: <https://vox-poetica.com/t/articles/schaeffer.html> [cit. 22. júla 2022].
- Schwartz, Matthias – Nina Weller – Heike Winkel, eds. 2021. *After Memory. World War II in Contemporary Eastern European Literatures*. Berlin – Boston: De Gruyter.
- Sládek, Ondřej. 2007. „O historiografii a fikci: Událost, vyprávění a alternativní historie.“ In *O psaní dějin. Teoretické a metodologické*

- problémy literárnej historiografie*, eds. Kateřina Bláhová – Ondřej Sládek, 134 – 155. Praha: Academia.
- Sonnleitner, Johann. 2014. „Poésie après Auschwitz. Le cas Ilse Aichinger.“ Prel. Olivier Mannoni. *Revue d'histoire de la Shoah* 201, 2: 571 – 582.
- Stalloni, Yves. 2012. „Chronique.“ In *Dictionnaire du roman*, Yves Stalloni, 68 – 73. Paris: Armand Colin.
- Šuša, Ivan. 2009. *Talianska a slovenská memoárová literatúra s témou boholokaustu*. Dizertačná práca, Masarykova univerzita v Brne. Dostupné na: https://is.muni.cz/th/t2v6n/disertace_2008.doc.pdf [cit. 28. marca 2023].
- Tadié, Jean-Yves. 2011. „Les écrivains et le roman historique au XX^e siècle. Esthétique et psychologie.“ *Le Débat. Historique, politique, société* 165: 136 – 145.
- Taranenková, Ivana. 2018. „Rivers of Babylon – postmoderný Bildungsroman, román konca dejín.“ *Slovenská literatúra* 65, 3: 183 – 197.
- Vajdová, Libuša. 2014. „Dejiny literatúry ako konštrukcia možných svetov.“ *World Literature Studies* 6, 2: 24 – 35.
- Veselská, Natália. 2008. „Využitie ústnych prameňov v historickom výskume.“ *Forum historiae* 2, 1: 121 – 126. Dostupné na: <http://forumhistoriae.sk/documents/10180/39392/Veselska.pdf> [cit. 11. marca 2023].
- Veyne, Paul. [1971] 1998. *Ako písať o dejinách*. Prel. Martin Kanovský. Bratislava: Chronos.
- Viart, Dominique. 2011. *Le Roman français au XX^e siècle*. Paris: Armand Colin.
- Viart, Dominique. 2018. „Les littératures de terrain. Enquêtes et investigations en littérature française contemporaine.“ *Repenser le réalisme. Cahier ReMix* 7. Montréal: Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. Dostupné na: <https://oic.uqam.ca/fr/remix/les-litteratures-de-terrain-enquetes-et-investigations-en-litterature-francaise-contemporaine> [cit. 4. apríla 2023].
- Viart, Dominique – Bruno Vercier. [2005] 2008. *Současná francouzská literatura*. Prel. Jovanka Šotolová – Petr Dytrt – Ladislav Václavík. Praha: Garamond.
- Vrzgulová, Monika. „Stále ťažké spomínanie? Roky 1938 – 1945 v kultúrach spomínania na súčasnom Slovensku.“ In *Holokaust okolo nás*, eds. Peter Salner – Monika Vrzgulová, 15 – 98. Bratislava: Marenčin PT.
- Weilová, Simone. [1988] 2009. *Tiaž a milosť*. Prel. Andrej Záthurecký. Bratislava: Kalligram.

- Welzer, Harald. [2007] 2015. „Co je to komunikativní paměť a z čeho se skládá.“ Prel. Václav Smyčka. In *Paměť a trauma pobytem humanitních věd: komentovaná antologie teoretických textů*, ed. Alexander Kratochvíl, 73 – 89. Praha: Akropolis.
- White, Hayden. [1976] 1998. „Fikcia faktickej reprezentácie.“ Prel. Tomáš Horváth. *Slovenská literatúra* 45, 3: 186 – 196.
- Wieviorka, Annette. 1998. *L'ère du témoin*. Paris: Plon.
- Wieviorka, Annette. 2010. „Faux témoignage.“ *L'Histoire* 349: 30 – 31.
- Wieviorka, Annette. 2022. *Tombeaux. Autobiographie de ma famille*. Paris: Seuil.
- Würzburg, Laurenz Volkmann. 2006. „Hayden V. White.“ In *Lexikon teorie literatury a kultury. Koncepce / osobnosti / základní pojmy*, eds. Ansgar Nünning – Jiří Trávníček – Jiří Holý, 866 – 867. Brno: Host.
- Zajac, Peter. 2014. „Tri typy historicity.“ *World Literature Studies* 6, 2: 17 – 23.
- Žiak, Peter. 2021. *Estetika naratívnych textov*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa.

Menný register

A

Abraham, N. 253, 263,
434
Adorno, T. W. 99, 107
Alluin, B. 157, 442
Amigorena, S. H. 170 –
172, 213, 442
Antelme, R. 104, 106,
108 – 110, 122, 275,
451
Apollinaire, G. 285
Appelfeld, A. 305
Aragon, L. 130
Arendt(ová), H. 332
Aristoteles 52, 54, 58,
59, 69, 70, 382,
442
Armel, A. 228, 262, 442
Assmann(ová), A. 397
Assmann, J. 165 – 167,
169, 419, 425, 442
Aurell, J. 79, 442
Avenas, P. 36, 442
Axelrad, É. 106

B

Bahna, V. 147, 442
Bachnár, A. 29
Baillargeon, S. 82, 442
Baláž, A. 22, 29
Banáš, J. 24
Barborík, V. 23, 26, 27,
442
Barral, C. 346, 347
Barša, P. 101, 103, 442
Barthes, R. 52, 60, 79,
151, 155, 432, 443,
444
Baudelaire, Ch. 89, 133,
134

Beauvoir, S. de 81
Bednárová, K. 78, 443
Bem, J. 188, 443
Benestroff, C. 132, 133,
443
Benjamin, W. 117, 443
Berest, A. 399, 400, 406,
443, 452
Bergounioux, P. 92, 175,
177
Bernanos, G. 174
Bertho, E. 85, 443
Besnard, A. 359, 443
Bestie, A. 29
Bílik, R. 19, 25, 443,
445, 448
Binet, L. 16, 26, 83, 88,
136, 163, 181, 182,
198 – 207, 217 –
222, 348, 349, 363,
388, 395, 398, 399,
406, 408, 415, 416,
420, 426, 441, 452,
469
Blanchot, M. 99, 443
Blanckeman, B. 11, 120,
285, 390, 391, 432,
443
Blum, L. 133, 346
Bober, R. 114
Boblet, M.-H. 245, 328,
332, 361, 443
Bon, F. 76
Bonhoeffer, D. 301, 359
Booth, W. 338
Boucheron, P. 76 – 78,
89 – 91, 443
Bouju, E. 11, 67, 93, 114,
131, 194, 337, 340,
383 – 385, 436,
443, 444

Bradú, F. 361
 Branko, P. 29
 Brayard, F. 80, 444
 Breton, A. 74
 Brežná, I. 24, 444
 Brunel, M. 109, 444
 Burgess, A. 201
 Butor, M. 74

C

Calvino, I. 149
 Camus, A. 16, 105, 121,
 151 – 163, 220 –
 222, 343, 368, 386,
 395, 399, 411, 414,
 420, 426, 441, 442,
 444, 447, 448
 Canault, N. 263, 264,
 444
 Caruth, C. 168, 444
 Celan, P. 303, 359
 Cerquiglini, B. 114,
 181, 182, 444
 Cervantes, M. de 68, 69
 Coatalem, J.-L. 171 –
 173, 444
 Cohn(ová), D. 14, 54, 55,
 58, 61, 64, 65, 364,
 431, 435, 437, 444
 Coleridge, S. T. 67, 431
 Compagnon, A. 341,
 350, 382, 444
 Copfermann, E. 114
 Coquio, C. 108, 113, 438,
 444
 Corbin, A. 77, 444
 Cru, J. N. 108
 Csiba, K. 25, 26
 Cviková, J. 24, 444

Č

Čornej, P. 35, 445

D

Dagerman, S. 313, 407
 Daladier, E. 408
 Daumal, R. 260
 Debord, G. 117, 445
 Defoe, D. 156, 222
 Delbo, Ch. 105, 107
 Delimal, J. 193
 Demanze, L. 176 – 178,
 240, 259, 261, 284,
 329, 438, 445
 Derrida, J. 113
 Detue, F. 108, 112, 113,
 445
 Devarrieux, C. 80, 445
 Didi-Huberman, G. 101,
 107, 113, 445, 452
 Dobbels, D. 104, 106,
 445, 447, 451, 452
 Doležel, L. 20, 22, 62 –
 64, 76, 79, 97, 98,
 439, 445
 Dolto, F. 149, 263
 Dosse, F. 11, 12, 47, 73,
 75, 81, 184, 190,
 445
 Dotan, I. 17, 448
 Doubrovsky, S. 76
 Dragulová, Z. 19, 445
 Drengubjak, J. 467
 Drogland, J. 84, 445
 Drouet, I. 76, 446
 Duby, G. 79
 Dumas, A. 15
 Dumas, D. 263, 264,
 435
 Dupouy, S. 76, 446

Duras, M. 275
Dvořáková, V. 280, 441,
451

E

Eckermann, J. P. 302,
346
Eco, U. 61, 76, 118, 342,
350, 355, 434, 435,
446
Eichmann, A. 102, 103,
332, 333
Erll, A. 397
Ernaux, A. 76, 177

F

Flaubert, G. 68, 69
Fléchet, A. 79, 446
Forest, P. 111, 446
Franková, A. 30, 109
Frege, G. 55, 446
Freud, S. 47, 97, 353, 372
Friedländer, S. 112, 433,
446
Fulmeková, D. 30

G

Gabčík, J. 30, 198 – 201,
408
Gadamer, H.-G. 19, 338
Gál, E. 29
Garfitt, T. 17, 451
Gaspari, S. 263, 446
Gauchet, M. 49, 446
Genette, G. 13, 14, 20,
54, 58, 59, 61, 62,
98, 180, 342, 415,
419, 425, 435, 436,
446

Gengembre, G. 15, 73,
76, 77, 91, 116, 446
Germain(ová), S. 16,
17, 55, 56, 60, 63,
65, 92, 145, 177,
182, 223, 224, 226
– 233, 235, 237 –
240, 242 – 246,
250 – 253, 255
– 259, 261 – 263,
265, 269, 271, 273
– 275, 278, 281 –
286, 289, 290, 292,
294 – 296, 299,
302, 304 – 307,
314 – 317, 319 –
321, 324 – 329, 332,
333, 337, 340, 347,
349 – 351, 354, 356
– 360, 362, 363,
365, 367 – 370, 373
– 376, 378, 380,
389 – 393, 395,
396, 403 – 407,
410 – 413, 416, 417,
420, 421, 426, 427,
441 – 443, 445,
447 – 451, 469
Gide, A. 133
Gil, L. (Goldner, F.) 29
Gilbert-Lecomte, R.
193
Giro, G. 136, 187, 197,
218, 446
Goethe, J. W. von 302,
346
Golsan, R. 82, 446
Goulet, A. 17, 236, 250,
253, 254, 259, 263,
271, 274, 276, 282,

302, 303, 315, 318,
319, 328, 332, 442,
443, 445, 447, 448,
450

Görözdí, J. 20, 21, 447

Grégoire, V. 160, 447

Grendel, L. 22

Grierson, K. 101, 447

Grossman, V. 109

Grouix, P. 156, 447

Grusková, A. 30

Grünfeld, N. F. 30

Guibet Lafaye, C. 119,

120, 447

Gyarfášová, O. 28

H

Haddad, É. 79, 86, 446,

447

Haenel, Y. 81, 82, 88, 91,

115, 181, 398, 413,

434, 442, 447

Halbwachs, M. 42, 129,

130, 133, 147, 164,

165, 167, 400, 419,

425, 447

Hamburger, K. 61

Hamel, J.-F. 113

Hamon, Ph. 341, 342

Hardy, T. 359

Hartog, F. 43 – 46, 48

– 51, 103, 161, 178,

179, 419, 425, 435,

437, 447

Heck, M. 193, 196, 447

Heydrich, R. 27, 83, 198,

199, 202, 205, 218,

388, 408

Hildesheimer, W. 76

Hillesum, E. 276

Himmeler, H. 199, 202,

208

Hirsch, M. 169, 170,

436, 447

Hitler 131, 408

Hlavinka, J. 28

Homolová-Tóthová, V.

29, 30

Horváth, T. 13, 20, 447,

454

Hudec, M. 30

Hugo, V. 189

Humbert, F. 211, 447

Husson, E. 80, 447

Huston(ová), N. 16, 177,

182, 207 – 217, 219,

220, 221, 223, 258,

349, 363, 378, 389,

395, 405, 408, 410,

416, 420, 426, 441

Hutcheon(ová), L. 76,

447

Hübschmannová, M. 30

CH

Chamberlain, N. 408

Char, R. 133

Chareyron, H. 257, 376,

377, 448

Chawaf, Ch. 174

Churchill, W. 408

I

Iser, W. 339, 341, 350,

355, 434, 437

J

Jabès, E. 255

Jablonka, I. 83 – 86, 90,
213, 398, 402, 406,
434, 445, 448
Jakobson, R. 71, 343
Jančovič, I. 24, 25, 413,
448
Jauss, H. R. 339, 341, 350,
381, 393, 433, 448
Jeanpierre, L. 76, 446
Jeanson, F. 151
Jesenská, M. 130, 347
Joffre, J. 356
Johanides, J. 21
Jouve, V. 13, 65 – 68, 71,
340, 342, 343, 348,
350 – 356, 363 –
367, 369, 371 – 373,
380, 391, 414, 416,
419, 421, 425, 427,
432, 433, 435 – 437,
448
Jungert, M. 97
Juránová, J. 29

K

Kafka, F. 347, 387
Kalinová, A. 29
Kamenec, I. 28
Karski, J. 81, 82, 91, 181,
446, 447
Karul, R. 467
Kertész, I. 30, 101, 167,
411, 413, 448
Kiš, D. 76, 101
Klarsfeld, S. 193
Klimáček, V. 22,
Kofman, S. 174
Kohút, L. 29
Koopman-Thurlings, M.
17, 235, 253, 259,
269, 278, 392, 448

Koselleck, R. 43
Kristof, A. 114
Krištúfek, P. 22, 23
Kroupová, E. 22
Kubiš, J. 198, 408
Kubíček, T. 19, 448
Kundera, L. 303
Kuon, P. 159, 448

L

Lacková, E. 30
Lacoste, Ch. 108, 109,
445, 448
Lahola, L. 106
Lachaud, D. 174
Langfus, A. 106
Lanot, B. 257, 449
Lanzmann, C. 81, 82,
101, 102, 181, 449
Laub, D. 168, 449
Lavřík, S. 24, 25
Le Clézio, J.-M. G. 408
Ledoux, S. 47, 48, 50,
449
Lee, D. 126, 449
Le Goff, J. 13, 20, 35, 36,
38, 41, 42, 51, 75,
419, 425, 449
Lejeune, P. 109, 151, 449
Lémenager, G. 100, 115,
449
Le Page, D. 85, 449
Lepape, P. 208, 449
Levi, P. 29, 30, 104 –
106, 108, 109, 111
– 113, 123, 128, 133,
150, 449
Levinas, E. 227, 245
Lévi-Strauss, C. 43
Lew, I. 166, 449

Lipovetsky, G. 118, 119,
433, 450
Littell, J. 80, 81, 90, 109,
181, 444, 450
Lyotard, J.-F. 100, 450

M

Malinovská, Z. 175
Malraux, A. 133
Marin, L. 78
Maspero, H. 130
McHale, B. 119
Merle, R. 80, 105
Mesnard, P. 108
Meyzie, V. 86, 447
Michel, J. 17, 448
Michelet-Jacquod, V.
252, 450
Michon, P. 177
Mikuláš, R. 97, 339, 450,
467
Mikulášová, A. 467
Modiano, P. 16, 36, 76,
105, 136, 163, 169,
181 – 197, 198, 205,
206, 217, 218 –
222, 324, 345, 346,
363, 368, 383 –
385, 388, 395, 399,
406, 407, 416, 420,
426, 441, 443, 446,
447, 469
Moncond'huy, D. 104,
106, 445, 447, 452
Montalbetti, Ch. 55,
56, 58, 62, 67, 437,
450
Moris-Stefkovic, M. 17,
318, 319, 450
Mozolová, D. 29

Muray, Ph. 117, 450
Müller, F. 29

N

Nicodème, F. 76, 446
Nora, P. 45, 46, 73, 76
– 81, 83, 90, 166,
186, 194, 419, 425,
431, 450, 451
Nünning, A. 397, 454

O

Orner, E. 114
Ozouf, M. 14, 40, 52,
73 – 75, 77, 87 – 89,
190, 450

P

Parrau, A. 104, 111, 116,
133, 450
Parry, M. 245, 451
Pavel, T. 57, 62, 68, 341,
363, 451
Perec, G. 16, 101, 102,
105, 110, 111, 114,
121, 137 – 150, 162,
163, 169, 193, 220 –
223, 344, 383, 384,
395, 403, 404, 406,
410, 411, 417, 420,
426, 441, 448, 451
Picard, M. 341, 342, 351,
352, 371, 372, 380,
437, 439, 451
Piégay-Gros, N. 355,
451
Piguet, P. 242, 451
Pišťanek, P. 26
Platón 68 – 70, 451

Pomian, K. 35, 49, 451
 Pozner, V. 200
 Prévert, J. 296
 Prince, G. 342
 Princip, G. 299
 Proust, M. 76, 133, 382
 Prstojevic, A. 65, 101,
 104, 106, 107, 112,
 138, 149, 222, 431,
 434, 451
 Pucherová, D. 22, 23,
 31, 451
 Púchovská, Z. 467

Q

Queneau, R. 140, 149

R

Rankov, P. 22 – 25
 Rastier, F. 108 – 110, 451
 Rawicz, P. 101, 111, 112
 Ricœur, P. 14, 19, 20, 38,
 40, 41, 43, 47, 49,
 55, 57, 60, 64, 70,
 75, 87 – 89, 91, 93,
 94, 97, 127, 128,
 146, 148, 164, 165,
 210, 308, 315, 327,
 328, 337 – 340,
 379, 381, 382, 401,
 403, 419, 425, 436,
 451
 Rihák, J. 24, 25
 Richter, M. 29
 Rimbaud, A. 89
 Robbe-Grillet, A. 74
 Robin, R. 145, 451
 Roger-Lacan, B. 400,
 452

Roger-Lacan, M. 400,
 452
 Roche, S. 114
 Rosellini, M. 130, 452
 Rouaud, J. 92, 175
 Rousset, D. 104, 142,
 144, 150, 203, 204,
 448
 Rulfo, J. 310, 311, 359 –
 362, 368
 Ryan, M.-L. 13, 452
 Ryan-Sautour, M. 76,
 452

S

Saffy, Ch. 204, 452
 Sahlins, M. 43
 Salner, P. 28, 29, 452,
 453
 Salvayre, L. 173, 174
 Sarraute, N. 74
 Sartre, J.-P. 105, 151,
 208, 449
 Searle, J. R. 57, 58, 62,
 63, 84, 452
 Sebald, W. G. 101, 313,
 359, 407
 Semprun, J. 16, 76, 97,
 105, 107, 114, 120
 – 137, 144, 149, 159,
 162, 163, 168, 181,
 195, 206, 207, 220,
 221, 223, 242, 302,
 344 – 348, 363,
 368, 386 – 388,
 395, 399, 401, 404,
 411, 414, 416, 420,
 426, 441, 442, 446,
 449

Servoise, S. 46, 146, 151,
154, 161, 178, 343,
345, 452
Shafto, S. 101, 452
Schaeffer, J.-M. 13, 56,
57, 65, 67 – 71,
380, 416, 419, 425,
432, 433, 435, 446,
451, 452
Scheler, M. 364
Schörkhuber, F. 467
Schulz, B. 230
Schützenberger, A. A.
263, 264, 437, 444
Schwalbová, M. 29
Schwartz, M. 397, 452
Schwarz-Bart, A. 107
Schweblin, J. 193
Simon, C. 92, 105,
Sládek, O. 76, 445, 452,
453
Solchany, J. 81
Sonnleitner, J. 99, 453
Součková, M. 25
Stalloni, Y. 152, 453
Steiner, J.-F. 113
Stern, M. 29
Stern Fischerová, V. 29
Stone, L. 75
Supervielle, J. 359

Š

Šalamov, V. 109, 133
Šimečka, M. 29
Špitzer, J. 29
Štofková, S. 467
Šuša, I. 29, 106, 453
Švantner, F. 22

T

Tadié, J.-Y. 76, 203, 205,
444, 453
Taranenková, I. 26, 453
Taslitzky, B. 130
Tatarka, D. 22
Tournier, M. 80, 105
Török, M. 253, 263, 434
Tranströmer, T. 291

U

Umlauf, E. 29

V

Vadkerty, M. 29
Vajdová, L. 22, 453
Valéry, P. 74
Veselská, N. 39, 453
Veyne, P. 13, 20, 36, 38 –
41, 50 – 52, 75, 86,
99, 419, 425, 453
Viart, D. 11, 15, 75, 80,
81, 100, 104, 106,
107, 110, 113 – 116,
137, 175 – 179, 196,
392, 425, 431, 432,
435 – 438, 445,
446, 453
Vilikovský, J. 26, 442
Vrba, R. 29
Vrzgulová, M. 27, 28,
452, 453
Vuillard, É. 131

W

Wagner, F. 181
Wandall-Holm, I. 29
Weil(ová), S. 283, 453
Weinrich, H. 180

Weller, N. 397, 452
Welzer, H. 166, 167, 454
Wetzler, A. 29
Wiesel, E. 30, 100, 102,
104, 105, 107, 114,
115, 150, 332, 411,
449
Wieviorka, A. 39, 81,
102 – 104, 106,
213, 401, 402, 406,
448, 454
Wieviorka, W. 401
Wilkomirski, B. 109,
113, 413
Will, E. 111
Winkel, H. 397, 452
Winnicott, D. W. 380
Winter(ová), K. 29
White, H. 20, 75, 79,
454
Würzburg, L. V. 75, 454

Z

Zajac, P. 21, 454
Zelman, A. 193

Ž

Žiak, P. 381, 382, 454

Edičná poznámka

Niektoré časti publikácie vyšli pôvodne v cudzojazyčných prácach (napísaných v angličtine a vo francúzštine), ktoré boli publikované časopisecky aj knižne:

Štofková, Silvia. 2013. „De la mémoire défectueuse à la quête identitaire.“ In *L'individu et la famille*, eds. Ján Drengubjak – Róbert Karul, 84 – 91. Bratislava: Filozofický ústav SAV.

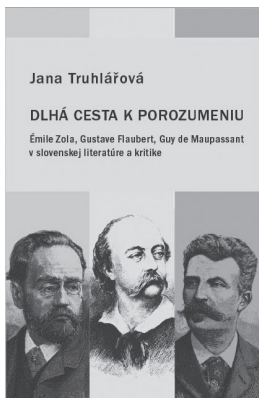
Štofková, Silvia. 2015. „Nouvelles perspectives de l'écriture de l'Histoire: P. Modiano, L. Binet, S. Germain.“ In *Quo Vadis, Romanistica 2?*, ed. Zuzana Púchovská, 96 – 100. Bratislava: Univerzita Komenského.

Rybárová, Silvia. 2020. „Dotyky nevýslovného v románovej tvorbe Sylvie Germain.“ *World Literature Studies* 12, 3: 54 – 69.

Rybárová, Silvia. 2022. „Memory and Trauma in Contemporary French Literature.“ In *Analysen zur Interdiskursivität: Studies in Foreign Language Education*, eds. Roman Mikuláš – Andrea Mikulášová, 11 – 22. Nümbrecht: KIRSCH-Verlag.

Rybárová, Silvia. 2023. „Reading History in the Novel Magnus by Sylvie Germain: Intertextual Strategies.“ In *Analysen zur Interdiskursivität und Intertextualität*, eds. Roman Mikuláš – Andrea Mikulášová – Franz Schörkhuber, 35 – 49. Nümbrecht: KIRSCH-Verlag.

**Knihy z Ústavu svetovej literatúry SAV, v. v. i.,
vo VEDA, vydavateľstvo SAV**



Jana Truhlářová:
DLhá cesta k porozumeniu.
Émile Zola, Gustave Flaubert,
Guy de Maupassant v slovenskej
literatúre a kritike

Bratislava: Ústav svetovej literatúry
SAV, VEDA, vydavateľstvo SAV, 2021.
296 s. ISBN: 978-80-224-1926-0.



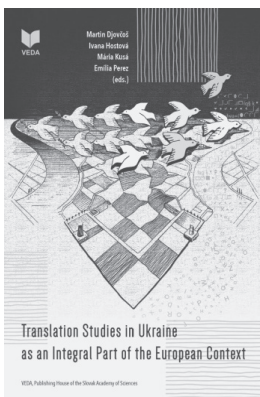
Bogumiła Suwara:
Literatúra na rozhraní technológií

Bratislava: Ústav svetovej literatúry
SAV, v. v. i., VEDA, vydavateľstvo SAV,
2022. 309 s. ISBN 978-80-224-1974-1.



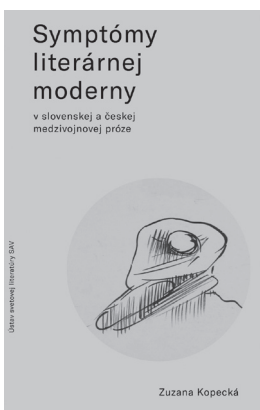
Upanišady
Zo sanskrtského originálu preložil,
poznámky a úvod napísal Róbert
Gáfrik

Bratislava: Ústav svetovej literatúry
SAV, v. v. i., VEDA, vydavateľstvo SAV,
2024. 496 s. ISBN 978-80-224-2062-4.



**Martin Djovčoš – Ivana Hostová –
Mária Kusá – Emília Perez (eds.):
Translation Studies in Ukraine as an
Integral Part of the European Context**

Bratislava: VEDA, vydavateľstvo SAV,
2023. 190 s. ISBN 978-80-224-2015-0.



**Zuzana Kopecká:
Symptómy literárnej moderny
v slovenskej a českej
medzivojnovnej próze**

Bratislava: Ústav svetovej literatúry
SAV, v. v. i., VEDA, vydavateľstvo SAV,
2022. 223 s. ISBN: 978-80-224-1969-7.



**Soňa Pašteková:
Reflexia ruského formalizmu
v diele Mikuláša Bakoša**

Bratislava: Ústav svetovej literatúry
SAV, v. v. i., VEDA, vydavateľstvo SAV,
2023. 126 s. ISBN: 978-80-224-2030-3.

www.usvl.sav.sk

Na webovej stránke Ústavu svetovej literatúry SAV, v. v. i., nájdete vybrané knižné tituly vedeckých pracovníčok a pracovníkov i medzinárodný časopis o výskume svetovej literatúry World Literature Studies v režime otvoreného prístupu, ako aj informácie o ďalších publikáciách, projektoch a o iných aktivitách.

**Dejiny, pamäť a osobný príbeh
v súčasnej francúzskej próze**
Silvia Rybárová

Vydanie tejto publikácie finančne podporila Slovenská akadémia vied na základe odporúčania Edičnej rady SAV.

Publikácia bola podporená Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe Zmluvy č. APVV-20-0179.

Jazyková redakcia: Natália Tyšš Rondziková

Sadzba: Peter Zlatoš

Prvé vydanie

Vydala a z tlačových podkladov Ústavu svetovej literatúry SAV, v. v. i., vytlačila VEDA, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, Centrum spoločných činností SAV, v. v. i., Dúbravská cesta 5820/9, 841 04 Bratislava, v roku 2024 ako svoju 4 746. publikáciu.

www.veda.sav.sk



Mgr. **Silvia Rybárová**, PhD., vyštudovala anglickú a francúzsku filológiu v odbore učiteľstvo na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave. V roku 2014 tu pod vedením profesorky Kataríny Bednárovej získala doktorát z literárnej vedy. Absolvovala študijné a výskumné pobyty v Clermont-Ferrand, v Bordeaux a v Paríži. Krátko pracovala ako odborná asistentka na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave, neskôr na Filozofickej fakulte Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre. Pedagogické skúsenosti nadobudla aj ako lektorka angličtiny a francúzštiny v jazykových školách. Od roku 2020 pôsobí v Ústave svetovej literatúry SAV, kde sa venuje výskumu translatologických aspektov a recepcie spoločenskovednej literatúry, literárnoteoretických otázok (najmä teórie fikcie) a súčasnej francúzskej literatúry. Príležitostne sa venuje prekladu esejí a literárnoteoretických prác z francúzštiny. Autorkin knižný debut, monografia *Dejiny, pamäť a osobný príbeh v súčasnej francúzskej próze*, je výsledkom niekoľkoročného systematického skúmania problematiky stvárnenia dejín vo francúzskej literatúre.

Přínos monografie spatřuji jak v oblasti francouzské literární historie, tak v komparatistice i v obecné reflexi o postavení literatury ve společenském diskurzu. Skýtá cenné podněty pro historiky a pro historiografii. Knihu ocení slovenská a česká odborná veřejnost, možná i širší okruh čtenářů, protože Silvie Rybárová umí psát čtivě. Není to jen otázka stylu, ale také umění zajímavě nasvětlit a vysvětlit prezentované autory a jejich díla. Právě tím jsou přínosné analýzy jednotlivých děl.

Prof. PhDr. Petr Kyloušek, CSc.

Závěry o historizujících tendencích v literatuře představují hlavní těžiště práce. Autorka připomíná, že její monografie „nemá ambici být vyčerpávajícím přehledem východisek, modalit a přesahů“. Prokazuje obeznámenost se sekundární literaturou a hlubokou znalost pramenů. Konstatuje „pronikání historického materiálu do románového prostoru“, jinak řečeno prostupování beletrie a kroniky. Práce prokazuje široký a zevrubně dokumentovaný vhled do problematiky. Rozlišuje rovinu referenční (historickou) tedy skutečnost a nerefereční (fikční) a sleduje jejich prolínání v literatuře.

Doc. PhDr. Aleš Pohorský, CSc.

