

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav románských studií

Bakalářská práce

Annemarie Hujová

Narativní strategie v románové tvorbě Anne Hébertové

Narrative Strategies in Anne Hébert's Novels

Vedoucí práce: doc. PhDr. Eva Voldřichová Beránková, Ph.D.

Studijní obor: Francouzská filologie

Praha 2021

Poděkování

Děkuji vedoucí své bakalářské práce doc. Evě Voldřichové Beránkové za cenné připomínky a čas, který mi věnovala.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze,

.....
Annemarie Hujová

Klíčová slova (česky):

Anne Hébertová, román, narativní analýza, kanadská frankofonní literatura

Klíčová slova (anglicky):

Anne Hébert, novel, narrativity, French Canadian literature

Abstrakt (česky)

Bakalářská práce *Narativní strategie v románovém díle Anne Hébertové* se zabývá narativními technikami této quebecké autorky v jejím prozaickém díle. Na základě románů *Kamouraska* a *Děti sabatu* se pokusíme popsat narativní strategie, které autorka používá k výstavbě fikčního světa. V práci metodologicky vycházíme z *Poetiky vyprávění* Shlomith Rimmon-Kenanové a zaměříme se na uspořádání událostí příběhu v čase vyprávění v románu *Kamouraska*. V románu *Děti sabatu* se pak zabýváme narativními kategoriemi čas a prostor. Cílem práce je poukázat na specifické narativní techniky, které autorka používá při kompoziční výstavbě románu a ověřit existenci jejich souvislosti s významovou složkou příběhu.

Abstrakt (anglicky)

The bachelor thesis *Narrative Strategies in Anne Hébert's Novels* focuses on the narrative techniques of this Quebec author in her works of prose. Based on two of her novels, namely *Kamouraska* and *Children of the Black Sabbath*, we will try to describe the narrative strategies that she uses to create the fictional world of her books. With a theoretical basis in Shlomith Rimmon-Kenan's *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* the thesis will focus on analysing the distribution of events in time in *Kamouraska* as well as the nature of Hébert's narrative categories time and space in *Children of the Black Sabbath*. The aim of the work is to draw attention to specific narrative techniques used by the author when constructing the narrative of her novels and to reveal their link to the semantic aspect of the story.

Obsah

1	ÚVOD	8
1.1	NARATIVNÍ STRATEGIE	8
1.2	VÝBĚR KORPUSU	9
1.3	METODOLOGICKÁ VÝCHODISKA	10
1.3.1	<i>Časové uspořádání děje</i>	11
1.3.2	<i>Povaha času a prostoru</i>	11
1.3.3	<i>Vypravěč</i>	12
1.3.4	<i>Mise en abyme – zrcadlení</i>	12
2	ANNE HÉBERTOVÁ A ZKOUMANÉ TEXTY	14
2.1	JAKÉ JE DÍLO ANNE HÉBERTOVÉ?	14
2.2	ZKOUMANÉ TEXTY	17
2.2.1	<i>KAMOURASKA</i>	17
2.2.2	<i>LES ENFANTS DU SABBAT</i>	20
2.3	POZNÁMKA K FORMĚ	22
3	KOMPOZICE A ČAS V KAMOURASCE	23
3.1	ČASOVÁ POSLOUPNOST	23
3.1.1	<i>Rámcové vyprávění</i>	23
3.1.2	<i>Analeptické vyprávění</i>	24
3.2	FREKVENCE: REPETITIVNÍ VYPRÁVĚNÍ	27
3.3	TRVÁNÍ: MANIPULACE S ČASEM	29
3.4	LEITMOTIV VRAŽDY	31
4	KOMPOZICE, ČAS A PROSTOR V DĚTECH SABATU	32
4.1	ALTERNACE DVOU ČASOPROSTORŮ	32
4.2	PROSTŘEDÍ <i>CHÝŠE</i> A <i>KLÁŠTERA</i>	32
4.3	ZVLÁŠTNÍ PROPUSTNOST ČASU (A PROSTORU)	35
4.4	PŘECHODY MEZI ČASOPROSTORY	36
4.5	ZRCADLENÍ	39
5	ZÁVĚR	43
5.1	PŘÍBĚH V PŘÍBĚHU	43
5.2	DVA ANTAGONICKÉ ČASOPROSTORY: AUTENTICITA VS. PŘETVÁŘKA	43
5.3	NESPOLEHLIVÉ VYPRÁVĚČKY	45
	<i>Alžbětina vina</i>	45
	<i>Juliino fantastické vyprávění</i>	45
5.4	ZRCADLENÍ	47
6	RÉSUMÉ	48
7	POUŽITÁ LITERATURA	50

Seznam zkratk:

K – Hébert, Anne. *Kamouraska*. Překlad: Eva Janovcová. Praha: Odeon, 1977.

ES – Hébert, Anne. *Les Enfants du Sabbat*. Montréal: Ed. Du Boréal, 1995.

1 Úvod

Frankofonní kanadská literatura dlouho hledala své klasiky, kteří by potvrdili její jedinečnost a uměleckou nezávislost na literatuře francouzské. Jednoho takového našla v Anne Hébertové, která ač většinu svého díla vydala ve Francii, je jednou z nejznámějších a kritikou nejméně oceňovaných autorek Quebecu. Její poetické, románové a dramatické dílo ověřené mnoha oceněními patří k mezinárodnímu literárnímu kánonu.

Není tedy žádným překvapením, že především jejím básním a románům bylo věnováno velké množství různě zaměřených analýz od tematických, přes psychoanalytické a intertextuální až po naratologické. Na univerzitě v Sherbrooku dokonce existuje centrum Anne Hébertové, jež každoročně vydává tzv. *Sešity Anne Hébertové (Les Cahiers Anne Hébert)*, které se až do roku 2017 specializovaly výhradně na tvorbu této spisovatelky a nyní se věnují ženskému psaní v Quebecu a Kanadě obecně.

Na druhou stranu v českém prostředí bylo této autorce věnováno méně pozornosti, než by podle našeho soudu zasluhovala. Přeložen byl jediný její román – *Kamouraska* (Evou Janovcovou) a na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy se výhradně jejím dílem nezabývala dosud žádná závěrečná práce. Z tohoto důvodu se také na začátku této bakalářské práce pokusíme na několika stránkách nastínit autorčinu tvorbu, která českému čtenáři nemusí být známa, a teprve poté se budeme věnovat samotné analýze.

1.1 Narativní strategie

Smyslem analytické části naší práce pak bude rozbor narativních strategií v románech *Kamouraska*¹ a *Děti sabatu*². Půjde nám přitom o porozumění tomu, jakým způsobem Anne Hébertová využívá narativních prostředků, aby vytvořila fikční svět svých románů. Tento druh analýzy jsme zvolili, protože se domníváme, že autorka s touto formální stránkou psaní úmyslně pracuje, a to zdaleka ne samoučelně, ale právě aby svým příběhům a postavám dodala sémantický rozměr, který by jim tradiční lineární vyprávění nemohlo poskytnout. Budeme se tedy snažit ukázat provázanost formální a obsahové stránky jejího psaní.

Vzhledem k omezenému prostoru, který zde máme, se nebudeme zabývat narativními strategiemi v celé jejich šíři, ale zaměříme se na ty, které se nám v každém

¹ Budeme vycházet z českého překladu Evy Janovcové z roku 1977. (Hébert, Anne. *Kamouraska*. Překlad: Eva Janovcová. Praha: Odeon, 1977.)

² Vycházíme z francouzského originálu vydaného v roce 1995 v nakladatelství Édition Du Boréal (Hébert, Anne. *Les Enfants du sabbat*. Montréal : Éd. Du Boréal, 1995), citace uvádíme ve vlastním překladu.

z románů zdají významotvorné a zajímavé. V obou případech budeme sledovat kompoziční výstavbu díla. V *Kamourasce* je kompozice do značné míry tvořena časovým rozvrstvením děje, a proto se v tomto případě zaměříme na analýzu času; v *Dětech sabatu* nás bude zajímat spíše rozdělení děje mezi dva časoprostory a přechody mezi nimi.

1.2 Výběr korpusu

Pro naši analýzu jsme vybrali dva romány Anne Hébertové, které spadají do její rané románové tvorby a v quebeckém prostoru patří k těm známějším (ačkoli *Kamouraska Děti sabatu* svou slávou přece jen zastihuje, a to zejména mezi evropskými čtenáři). *Kamouraska*, která vychází v roce 1970, je druhým autorčiným románem a pět let po ní následují *Děti sabatu*. Mezi oběma díly došlo k výraznému posunu od snového vyprávění k vyprávění fantastickému a prostředí, ve kterém se příběhy odehrávají, se velmi liší, stejně jako příběhy samotné. Oba romány ale vykazují také mnoho podobností a domníváme se, že jejich hrdinky v zásadě čelí stejným životním dilematům. Někteří kritici jdou tak daleko, že *Děti sabatu* označují za nové zpracování *Kamourasky*.³ Hlavní podobnost spočívá v tom, že oba texty se vypořádávají s jakýmsi roztržením světa do dvou nesmiřitelných protikladů, mezi nimiž váhá hrdinka – mladá žena hledající své místo ve světě.

Protiklady duše a těla, morálky a sexuality, božského a ďábelského jsou, pokud můžeme soudit, přítomny v celém díle Hébertové a jsou pro ně velmi charakteristické. Vycházejí z dobového jansenistického diskurzu⁴, v němž autorka vyrostla a který až do šedesátých let dvacátého století ovládal quebecký prostor. Quebecký katolicismus, jímž byly životy lidí na tomto území prochnuty, se vyznačuje důrazem na puritánskou morálku a přesvědčením o animální, zvrácené přirozenosti člověka, kterou je třeba vymýtit.⁵

Jestliže vliv této morálky je více méně zřejmý ve většině děl Anne Hébertové, *Kamouraska* a *Děti sabatu* představují zcela otevřenou kritiku a snad i autorčinu

³ Viz např. Major, Ruth. *Kamouraska et Les Enfants du sabbat : faire jouer la transparence. Voix et Images* [online]. Printemps 1982, vol. VII, n° 3, s. 459–470. [cit. 5.1.2021]. Dostupné z: <https://id.erudit.org/iderudit/200341ar>

⁴ Quebecká forma jansenismu je velmi vzdálená té, kterou si spojujeme s klášterem Port-Royal a s myšlenkami Blaise Pascala. Jedná se o skutečný puritanismus, který klade důraz na strach z hříchu a pekla doprovázený neustálými pocity provinilosti. V některých historických studiích označení jansenismus ve spojitosti s quebeckou katolickou ideologií najdeme, v jiných ne. V každém případě je francouzská Kanada od čtyřicátých let devatenáctého století až do šedesátých let století dvacátého pod nadvládou katolické církve, jakožto její hlavní instituce.

⁵ Smutnou karikaturu této morálky představuje už Claudine, matka hlavního hrdiny z novely *Bystřina (Le Torrent)*, 1950), která se rozhodne, že ze svého syna udělá kněze, aby se tak v očích veřejnosti očistila od dávného hříchu, jehož plodem byl právě její nemanželský syn. Způsob, jakým se snaží dosáhnout svých cílů, je založen na absolutním potlačení svobodné vůle jejího syna, jeho úplné poslušnosti a absenci jakýchkoli projevů mateřské lásky.

potřebu „vypsat se“ ze svého quebeckého dětství. Oba romány nejen určitým způsobem tematizují hřích a sexualitu i jinou tělesnost spojují s temnotou, zvráceností a nepřístupností, ale dichotomie dobra a zla, morálního a tělesného se přímo promítá do jejich struktury. Jejich kompozice je založená na opozici dvou časoprostorů, z nichž každý představuje jiné hodnoty. Hrdinky obou románů mezi nimi oscilují a každá se po svém potýká se stejnou potřebou nalezení vnitřního souladu mezi jednotlivými složkami vlastní osobnosti, jež ji společnost naučila chápat jako neslučitelné.

Důvodem, proč jsme si k analýze vybrali právě *Kamourasku* a *Děti sabatu*, je tedy významová i formální příbuznost těchto románů. Domníváme se, že nám poskytnou vhodný materiál pro analýzu toho, zda (a jak) je kompozice obou děl provázána s významovou dichotomií světa Anne Hébertové.

1.3 Metodologická východiska

Při naratologické analýze obou románů budeme vycházet především z *Poetiky vyprávění*⁶ izraelské literární vědkyně Shlomith Rimmon-Kenanové a nahlížet budeme i do *Naratologie*⁷, kolektivního díla Tomáše Kubíčka, Jiřího Hrabala a Petra A. Bílka. Co se týče kompozice a času, obě tato díla vycházejí z naratologického systému Gérarda Genetta představeného v díle *Figures III* z roku 1972 a přebírají jeho terminologii.

V souladu s touto terminologií tedy budeme rozlišovat *příběh (histoire)*, *text (récit)* a *vyprávění (discours)*: *příběh* představuje sled událostí abstrahovaných od jejich rozložení v textu a chronologicky uspořádaných; *text* je jazykovým vyjádřením tohoto *příběhu*, jak si ho můžeme přečíst (ovšem z určité perspektivy kterou určuje fokalizátor); a konečně *vyprávění* je komunikační proces, během kterého fiktivní vypravěč předává *příběh* fiktivnímu adresátovi.

Ačkoli jsou tyto tři aspekty narativní fikce vždy provázány, takže se dotkneme i aspektu *vyprávění*, budeme se v této práci soustřeďovat především na:

- a) čas jako *textové* uspořádání *příběhu* a jeho událostí v *Kamourasce*
- b) povahu času a prostoru jako na významotvorné komponenty vyprávěného světa v *Dětech sabatu*

V každém z románů budeme tedy analyzovat jinou narativní kategorii podle toho, která je v daném románu výraznější a více vypovídající o fikčním světě a postavách, které ho obývají. Domníváme se, že Alžbětina osobnost a její rozervanost mezi dvěma narativními rovinami

⁶ Rimmon-Kenanová, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001.

⁷ Kubíček, Tomáš, Jiří Hrabal a Petr A. Bílek. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013.

nejlépe vyniká ve způsobu, jakým manipuluje s časem vyprávění, zatímco Juliino dilema je lépe vidět na jejím rozkročení mezi dvěma antagonistickými časoprostory. Doufáme, že se nám takto podaří nastínit poetiku Anne Hébertové ve větší šíři.

1.3.1 Časové uspořádání děje

Řekli jsme, že v románu *Kamouraska* budeme zkoumat čas jako uspořádání událostí v textu. Genette rozlišuje tři aspekty, ve kterých může být čas nahlížen. Jsou jimi: **pořádek**, **frekvence** a **trvání**. Nejprve se tedy zaměříme na aspekt pořádku, abychom zjistili, do jaké míry je vyprávění lineární, nebo naopak anachronické. Abychom mohli anachronie definovat, musíme nejprve určit „prvotní“ narativ textu (nebo také v *Naratologii* „výchozí“ narativ), tj. „časovou rovinu narativu, vůči níž se anachronie definuje jako taková“.⁸ Poté se zaměříme na jednotlivé typy anachronií, jimiž jsou **analepse** („ohlédnutí nazpět“, někdy také retrospekce, nebo *flashback*) a **prolepse** („anticipace“, jakási předpověď budoucích událostí). Poté, co popíšeme aspekt pořádku, se zaměříme na **frekvenci** výskytu určité události v příběhu a nakonec zjistíme, jakým způsobem autorka v *Kamourasce* pracuje s **trváním** času (v *Naratologii* mluví Hrabal o „tempu“ vyprávění).⁹

1.3.2 Povaha času a prostoru

Také v *Dětech sabatu* se pokusíme popsat, jakým způsobem je vůči „prvotnímu“ narativu vytvářeno anachronické vyprávění, následně se ale více zaměříme na popis zvláštního charakteru času a prostoru a významů, které tyto narativní kategorie nesou. Vycházet budeme nejvíce z *Naratologie* (s. 78–100). Kategorie času a prostoru nás zajímají proto, že se domníváme, že poskytují „interpretační klíč“¹⁰ k fikčnímu světu Anne Hébertové. Jiří Hrabal o narativním prostoru píše:

Narativní prostor proto není východiskem cesty ke konkretizaci prostoru ve vztahu k aktuálnímu světu, ale upevňuje významovou identitu textu, neboť je východiskem cesty k narativnímu světu, k jeho organizaci a strukturaci. Výstavba narativního světa je tak výsledkem výstavby významu a v tomto smyslu se stává interpretačním klíčem. Textem aktualizované předměty, jevy, vzdálenosti, perspektivy atd., které konstruují narativní prostor, jsou tedy stejně plnovýznamové jako mezery či prázdná místa tohoto prostoru.¹¹

⁸ Rimmon-Kenanová, S. Cit. d., s. 55.

⁹ Vycházíme především z Rimmon-Kenanové, s. 51–65.

¹⁰ Kubíček, Tomáš, Jiří Hrabal a Petr A. Bílek. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, s. 79.

¹¹ Tamtéž, s. 79.

1.3.3 Vypravěč

Při analýze času a prostoru obou románů se budeme dotýkat také kategorie vypravěče, protože rozložení událostí na časové ose, stejně jako způsob popisu času a prostoru, je nakonec pod jeho kontrolou, a nelze se mu tedy úplně vyhnout. Zvláště se k němu vrátíme v závěru, kde se budeme zabývat jeho nespolehlivostí, která je zcela určující pro interpretaci celého románu. Nebudeme však vypravěče analyzovat v jeho komplexnosti, a mluvíme-li tedy o Alžbětě/Julii-vypravěčce, opomíjíme skutečnost, že podle některých interpretací se v obou románech mohou vyskytovat i další vypravěči. Společně s Josette Féralovou¹² a Anthonym Purdym¹³ se domníváme, že v *Kamourasce* se objevuje jen jedna vypravěčka, Alžběta, která často promítá své představy a obavy do předstíraných hlasů jiných osob, což vytváří dojem plurality vypravěčů, za kterými je ovšem jediné narativní vědomí – to Alžbětino. V *Dětech sabatu* je naopak kromě Julie skutečně přítomno několik dalších vypravěčů, kterým je ovšem věnován velmi malý prostor, a proto budeme i tak mluvit o Julii-vypravěčce, neboť její vyprávění výrazně převažuje.

Mluvíme-li v závěru o nespolehlivém vypravěči, vycházíme z Kubičkovy definice: „Nespolehlivost označujeme jako funkční vědomé, účelové a záměrné překroucení či nedostatečné informování o příběhu, jeho událostech a postavách.“¹⁴

1.3.4 *Mise en abyme* – zrcadlení

Kompozice *Kamourasky* i *Děti sabatu* je zajímavá tím, že se jedná o jakési vyprávění příběhu v příběhu. Jak uvádí Rimmon-Kenanová, postava, o níž je vyprávěn příběh, může sama začít vyprávět jiný příběh. Mluvíme pak o extradiegetické rovině vyprávění, která je nadřazená tzv. diegetické nebo hypodiegetické rovině vyprávění (hypodiegetická rovina vyprávění má svého extradiegetického vypravěče, jímž je postava z extradiegetické narativní roviny). Hypodiegetické roviny vyprávění mohou plnit různé funkce ve vztahu k narativům, do nichž jsou zasazeny. Pro *Kamourasku* a *Děti sabatu* je relevantní především funkce tematická, která definuje vztah mezi oběma rovinami jako analogický, tj. vztah podobnosti a kontrastu.

¹² Viz Féral, Josette. « Clôture du moi, clôture du texte dans l'œuvre d'Anne Hébert ». *Littérature* [online]. 1975, vol. I, n° 2, s. 102-116. [cit. 5.1.2021]. Dostupné z: <https://www.erudit.org/en/journals/vi/1975-v1-n2-vi1494/290079ar/>

¹³ Viz Purdy, Anthony. An Archeology of the Self: Narrative Ventriloquism in Anne Hébert's *Kamouraska*. In: Purdy, Anthony. *Certain Difficulty of Being: Essays on the Quebec Novel*. Montréal: Queen's School of Policy Studies, 1990, s. 109-133.

¹⁴ Kubiček, T. Cit. d., s. 172.

Analogie, jež hraničí s identitou, a činí tak z hypodiegetické roviny zrcadlo a zdvojení roviny diegetické, je známá ve francouzštině jako *mise en abyme*. Lze ji popsat jako literární ekvivalent něčeho, jako je Matissův slavný obraz pokoje, kde na zdi visí miniaturní verze téhož obrazu.¹⁵

O *mise en abyme* budeme mluvit také v souvislosti s *Děťmi sabatu* a v celé práci si tuto techniku dovolujeme překládat jako „zrcadlení“.

¹⁵ Rimmon-Kenanová, S. Cit. d., s. 100

2 Anne Hébertová a zkoumané texty

2.1 Jaké je dílo Anne Hébertové?

Dílo Anne Hébertové, podobně jako dílo Gabrielle Royové nebo Riny Lasnierové, zasahuje do více než půlstoletí dějin quebecké literatury,¹⁶ během kterého se rodí moderní umělecké proudy a odehrávají se zásadní změny politického a společenského charakteru, především během tzv. Klidné revoluce v 60. letech. Přesto je velmi obtížné toto dílo zařadit, neboť Anne Hébertová nebyla členkou žádné literární skupiny ani proudu. Tvorbu, která během autorčina mládí vznikala v poválečném Quebecu, popisuje Anne Hébertová, jako „literaturu psanou po francouzském vzoru; literaturu, která dosud nenašla svůj hlas“¹⁷ a nezajímá se o dění v těchto kruzích. Na druhou stranu je autorka dcerou významného literárního kritika Maurice Héberta a jejím bratrancem a blízkým přítelem je básník Hector de Saint-Denys Garneau, jehož velmi intimní poetické dílo ovlivněné personalismem představuje mezník v dějinách quebecké literární historie, mimo jiné užitím volného verše. Anne Hébertová jej vnímá jako „prvního, který se odvážil [poezií] sdělovat svou vlastní pravdu“.¹⁸ S jeho pomocí poznává moderní francouzské básníky, jakými byli Arthur Rimbaud, Paul Claudel, nebo Paul Éluard. Také sám Garneau svou poezií inspiruje její psaní.

Anne Hébertová byla zpočátku básničkou. Vydala sbírku *Sny v rovnováze (Les Songes en équilibre, 1942)*, která se ještě vyznačuje určitou mladistvostí a vyumělkovaností výrazu.¹⁹ Během několika let se nicméně její psaní zásadně proměňuje – zlom v její tvorbě se časově překrývá s náhlou Garneauovou smrtí roku 1943. Vydává novelu *Bystřina* a básnické sbírky *Hrobka králů (Le Tombeau des rois, 1953)*²⁰ a *Tajemství slova (Mystère de la parole, 1960)*. Témata těchto sbírek jsou hluboce existenciální.

¹⁶ Označení „quebecká literatura“ bylo pro kanadskou frankofonní literaturu poprvé užito až v roce 1965, v politickém kontextu souvisejícím s kulturní a politickou emancipací quebecké provincie.

¹⁷ Anne HÉBERT – Poésie solitude rompue (France Culture, 1995). In : YouTube [online]. 28.12.2018 [cit. 2021-01-05]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=7MW7dRjyE0E&t=815s>.

¹⁸ Tamtéž.

¹⁹ Viz Biron, Michel – Dumont, François et Élisabeth Nardout-Lafarge. *Histoire de la Littérature Québécoise*. Montréal: Les Éditions du Boréal, 2007, s. 310.

²⁰ Její druhá básnická sbírka *Hrobka králů (Le Tombeau des rois, 1953)* jako by tematicky předznamenala celou další tvorbu autorky, při jejíž četbě budeme vždycky sestupovat do tajuplných podzemních prostor lidské duše.

Střídmý výraz a volný verš jsou zaměřeny nejen k noetické exploraci světa, ale především vlastního nitra. Je to iniciační hledání sebe sama, či spíše jungovský ponor do odvrácené strany sebe sama, ponor do nevědomí prostřednictvím obrazů.²¹

Domníváme se, že jako „ponor do odvrácené strany sebe sama“ bychom mohli vystihnout podstatu celé další tvorby Anne Hébertové, ať už se jedná o dílo dramatické, poetické nebo románové, které nás bude zajímat v této práci. Forma jejích prozaických děl se v průběhu let mění, pro celé dílo je ale charakteristická obraznost a fascinace odvrácenou stranou duše. V novele *Bystřina*, (*Le Torrent*, 1950), prvním (psychologickém) románu *Dřevěné pokoje* (*Les Chambres de bois*, 1958) a v románu *Kamouraska* (1970) nacházíme realistické prvky, které se snoubí se snovým vyprávěním, zatímco *Děti sabatu* (*Les Enfants du sabbat*, 1975) a *Heloisa* (*Héloïse*, 1980) jsou již romány plně fantastickými. Všem je ale společný zájem o to, co člověka činí nikoli celistvým, ale co jej rozkládá a odcizuje. Díváme-li se na svět očima postav Anne Hébertové, nezbyvá nám, než se v průběhu čtení vzdát všech morálních soudů, neboť tato autorka vždy zkoumá právě onu odvrácenou, násilnou a nemorální tvář, kterou bychom snad mohli přirovnat k Jungovu archetypu stínu – to nepřijatelné, temné a zvrácené, co je přesto součástí lidského nitra.

Z dalších děl, která následovala po *Heloise*, nesmíme opomenout román *Střemhlaví terejové* (*Les Fous de Bassan*, 1982), za který autorka obdržela cenu Fémina. Vypráví příběh o smyšlené, ale skutečným místem inspirované vesničce Griffin Creek, kde se na pobřeží ztratí dvě dospívající dívky. Zajímavý je především pluralitou vypravěčů, z nichž každý se ze své perspektivy vrací k této události. Autorka již opouští fantastický žánr, ale v jejím vyprávění zůstávají snové prvky a přírodní živly mají, tak jako již v novele *Bystřina*, fantastickou pohlcující sílu, která mimeticky souzní s emocemi hlavních hrdinů.

Z autorčiny další tvorby zmíníme ještě román *První zahrada* (*Le Premier jardin*, 1988), divadelní hru *Klec* (*La Cage*, 1990), román *Dítě plné snů* (*L'Enfant chargé de songes*, 1992), sbírku básní *Dni se vyrovná jen noc* (*Le Jour n'a d'égal que la nuit*, 1992), text oscilující mezi prózou a poezií *Aurelián, Klára, slečna a anglický poručík* (*Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, 1995) a poslední dva romány *Ruším tě?* (*Est-ce que je te dérange?* 1998) a *Kostým světél* (*Un habit de lumière*, 1999).

Anne Hébertová žila velkou část svého dospělého života v Paříži. Přesto se ve své tvorbě neustále vrací k rodnému Quebecu, k jeho historii a přírodě. Jak říká, citujíc částečně

²¹ Kysloušek, Petr. *Dějiny francouzsko-kanadské a quebecké literatury*. Brno: Host, 2005, s. 250.

Colette: „Patřím zemi, kterou jsem opustila. A když píšu, vytane mi nevyhnutelně má vlast.“²² Většina jejích románů se odehrává na různých místech Quebecu, některé v Paříži. Prostředí děje de facto plní funkci samostatné postavy. Nekonečná, nádherná, ale děsivá zasněžená pláň v *Kamourasce* přímo ovlivňuje jednání postav, právě tak jako moře ve *Střemhlavých terejích* nebo uzavřený pokoj plný nábytku v *Dřevěných pokojích*. V dilematech postav Anne Hébertové také objevujeme vliv psychoanalýzy.

Autorka hojně užívá biblických odkazů, které jí slouží jako nekonečný zdroj mýtů a symbolů. *Kamouraska* i *Děti sabatu* jsou plné obrazů parafrázujících křesťanské motivy a jazyk těchto románů se vyznačuje slovy, jako „prokletí“, „zlo“, nebo „d’ábel“. Hlavní postavě *Kamourasky* dokonce slova Otčenáše „zbav nás od zlého“ vnuknou myšlenku na zavraždění jejího manžela. Román *Děti sabatu* je přímo zasazen do církevního prostředí, konkrétně do kláštera Sester od Kristovy vzácné krve (*Sœurs du Précieux-Sang*), což je malý řád, který vznikl v polovině devatenáctého století přímo na území Quebecu. Vztah Hébertové k církvi je přinejmenším ambivalentní. Její psaní je prodchnuto biblickými tématy a zároveň *Kamouraska* i *Děti sabatu* představují neúprosnou kritiku katolické morálky.

V rozhovoru z roku 1983 Anne Hébertová k tématu náboženství ve svém životě uvedla: „Velmi mě poznamenalo náboženství mého dětství. Určitým způsobem ho odmítám, ale je mou součástí a nemohu i s ním odmítnout celou jednu kulturu.“²³

Jazyk románů Anne Hébertové je poetický, plný metafor a jaksí kontrolovaný a čistý, a to navzdory tendencím 60. let obohatit quebeckou prózu hovorovými prvky a *joualem*²⁴, aby získala „lokální zabarvení“²⁵ a byla „quebecktější“. Michel Biron uvádí, že Hébertová píše, „jako by její slova byla vyrvána tichu rozlehlých ploch a umlčených hlasů jejího společenství.“²⁶

²² Hébert, Anne. Poésie solitude rompue (France Culture, 1995). In : YouTube [online]. 28.12.2018 [cit. 2020-01-05]. Dostupné z : <https://www.youtube.com/watch?v=7MW7dRjyE0E&t=815s>.

²³ « J’ai été très marquée par la religion de mon enfance. Je la rejette d’une certaine façon, mais elle est en moi et en la rejetant, je ne peux pas rejeter toute une culture. » (Faucher, Françoise. „Anne Hébert“. *L’Actualité*. Février 1983, vol. 8, no. 2, s. 13. Dostupné z: <https://lactualite.com/culture/anne-hebert-la-mystique-paienne/>)

²⁴Hovorová varianta francouzštiny používaná v Quebecu

²⁵ Viz Biron, Michel – Dumont, François et Élisabeth Nardout-Lafarge. *Histoire de la Littérature Québécoise*. Montréal: Les Éditions du Boréal, 2007, s. 312.

²⁶ Tamtéž, s. 312.

2.2 Zkoumané texty

2.2.1 KAMOURASKA

2.2.1.1 Romantické téma, moderní forma

Alžběta d'Aulnièrová se vdává za mladého pána na Kamourasce, Antoina Tassyho, který ji podvádí, bije a jinak ponižuje. Později jí projeví lásku doktor Nelson, Tassyho přítel z mládí. Jejich milostná aféra vyústí v plán Tassyho vraždy. Když je vražda Nelsonovou rukou vykonána v Kamourasské zátocě a on se vrací domů, je rozpoznán a prchá do Spojených států. Obviněná Alžběta je brzy propuštěna a znovu se vdává, aby získala zpět ztracenou důstojnost a váženost. Uplynulo osmnáct let, její druhý manžel Jérôme Rolland umírá, Alžběta bdí u jeho lůžka a znovu prožívá příběh své minulosti ve vzpomínkách.

Román *Kamouraska* se ve své době dočkal jak kritického uznání, tak obliby mezi čtenáři a stal se předlohou pro film z roku 1973 režiséra Clauda Jutry. To, že je dílem básnířky, poznáme podle toho, že jeho hutný poetický jazyk je tu přinejmenším stejně výrazný a důležitý jako příběh a najdeme v něm i mnoho divadelních prvků.

Při psaní se Anne Hébertová inspirovala skutečnými událostmi z roku 1839, provázejícími vraždu pána na Kamourasce – v románu přejmenovaného na Antoina Tassyho – milencem jeho ženy – románové Alžběty. Při čtení se nám vybaví Flaubertova *Paní Bovaryová*. Obě díla jsou příběhem nevěry, obě vycházejí ze skutečnosti. Alžběta je, podobně jako Emma, ne tak docela kladnou hrdinkou, kterou žene touha po lásce a svobodném, autentickém životě, jemuž v cestě stojí manželství, společenské konvence a katolická církev. *Kamouraska* je ale mnohem násilnější, poetičtější a stírají se v ní hranice mezi snem a realitou. Patří-li svým námětem do 19. století, po stylové stránce představuje vrchol kanadského modernismu. Je v ní znát vliv kanadské narativní prózy, která od přelomu 60. let uplatňovala postupy analogické experimentům Nového románu, jako např. prolínání časových rovin, subjektivizaci, pluralitu interpretačních linií aj.²⁷, z nichž se některými budeme v této práci dále zabývat. Na rozdíl od nového románu však *Kamouraska* představuje ucelený příběh v tradičním slova smyslu, byť je vyprávěn fragmentárně.

²⁷ Viz Kyloušek, Petr. *Dějiny francouzsko-kanadské a quebecké literatury*. Brno: Host, 2005, s. 333.

2.2.1.2 Inspirace skutečností, detektivní prvky a předzvěst fantastična

Určitý problém představuje žánrové zařazení tohoto díla. Nejedná se o historický romantický román. Příběh o osobě a zločinu skutečné Joséphine-Éléonore d'Estimauville slýchala Anne Hébertová v dětství téměř jako pohádku. Natolik se jí vryl do paměti, že se rozhodla udělat z něj kulisy pro svůj román. Nesnaží se o rekonstrukci historických událostí, vypůjčuje si však některé souvislosti, aby je naplnila fikčním obsahem. Tento postup volí i v novele *Bystřina*, v románu *Děti sabatu* a částečně i v románu *Střemhlaví terejové*. Historická skutečnost umožňuje zasadit příběh do zcela konkrétního času a prostoru, což bude pro celou tvorbu Anne Hébertové důležité, protože se v ní dotýká společensko-politických témat a protože její postavy jsou ovlivněny specifickým prostředím neutěšené quebecké přírody.

[Postavy z *Kamourasky*] jsou rozhodně velmi kanadské, hluboce kanadské, z té doby [romantismu] (...) Mohly by žít i jinde, jejich příběh by byl zřejmě jiný, protože, jak se domnívám, samotná země, krajina, atmosféra, řídké osídlená města – jsou to malinká městečka, spíše vesničky a oddělené jedna od druhé nezměrnými lesy, poli, pustinami – velmi mění způsob, jakým se lidé vypořádávají s některými dramaty. Jako například Alžběta.²⁸

Alžběta a její mileneček George Nelson se ze svého dramatu pokusí dostat pomocí zločinu – vraždy, která tvoří jakési jádro příběhu. To u některých čtenářů vede k přesvědčení, že se jedná o detektivní román. Schematickou kompozici detektivky – „whodunnitky“ však *Kamouraska* nenaplnjuje, stejně jako se nevejde do kategorie historického románu. Naléhavost příběhu netkví v hledání vraha a jeho motivů. Vrah je od počátku znám, stejně jako jeho osud a nevyhnutelné osudy všech ostatních postav. „Ačkoli románová látka [*Kamourasky*] některými svými rysy připomíná detektivku, postupně se proměňuje v poetické a metafyzické

²⁸ « Ils [les personnages de *Kamouraska*] sont certainement très canadiens, très profondément canadiens, de cette époque-là [du romantisme] (...) Ils auraient pu vivre ailleurs, leur histoire aurait été probablement différente, parce-que, je crois que le pays même, le paysage, l'atmosphère, le peu d'habitants dans les villes – c'est des toutes petites villes, des petits villages et séparés les uns des autres par des étendues immenses de forêts, de champs, de lieux déserts – change beaucoup la façon dont les gens peuvent se sortir des certains drames, comme Élisabeth par exemple. »

(*Femme d'aujourd'hui* [archivní záznam online]. Autor rozhovoru Marie-Josée Beaudoin, 2 décembre 1970. Radio-canada – ARTS [cit. 2020-01-05]. Dostupné z: <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1478545/anne-hebert-litterature-quebec-histoire-archives?depuisRecherche=true>.)

dobrodružství.²⁹ Od první strany románu je text zaplaven „snovým vyprávěním“³⁰, ve kterém čtenář ztrácí přehled o tom, co je realita a co sen nebo halucinace.

Anne Hébertová v *Kamourasce* navazuje na tradici gotického románu a fantastickými motivy, které se v díle vyskytují (například v postavě služebné – „čarodějnice“ Aurélie Caron), tak předznamenává své dva další romány *Děti sabatu* a *Heloisu*, kde bude tento žánr již převažovat.

²⁹ « La matière romanesque, tout en mimant certains gestes du roman policier, se métamorphose en aventure poétique et métaphysique. » (Le Grand, Albert. « Kamouraska » ou l'Ange et la Bête. *Études françaises* [online]. Mai 1971, vol. VII, n° 2, s. 119. [cit. 5. 1. 2021]. Dostupné z: <https://doi.org/10.7202/036483ar>.)

³⁰ « L'onirique » (Viz Paterson, Janet M. *Anne Hébert. Architecture romanesque*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 1985, s. 142.)

2.2.2 LES ENFANTS DU SABBAT

2.2.2.1 Fantastický román

Píše se rok 1944 a Julie de la Trinité je spolu s ostatními řádovými sestrami za zdmi kláštera. Její klid je rušen vizemi z jejího dětství, do kterých se propadá, když jsou ostatní sestry pohrouženy v modlitbě. Obrazy dětství z chatrče na hoře B... jsou plné násilí, čarodějnických rituálů, mateřského zanedbávání, otcovského znásilňování, alkoholu a drog. Ona a její bratr Joseph nakonec tuto chatrč opouštějí a Julie, která předtím prošla čarodějnickým iniciačním rituálem, s ním touží žít v incestním vztahu. Zděšený Joseph ji přiměje, aby vstoupila do kláštera. Julie se snaží být jako ostatní sestry, ale je doslova posedlá svou minulostí a její čarodějná podstata se dere na povrch. Po zprávě o Josephově svatbě přestane skrývat své pravé já a celý klášter je náhle zaplaven tajemnými a d'ábelskými silami hory B... Všechno v klášteře je „naruby“ a pod Juliiným vlivem jako by k životu procitly největší slabosti a neřesti sester, zpovědníka, matky představené, doktora i exorcisty. Julie vzbuzuje strach a zároveň fascinaci. Je tělesně vyšetřována ve snaze nalézt na jejím těle *stigma diaboli*, je na ní proveden rituál exorcismu, ale klášter tím vykoupen není. Pak mladá žena začíná jevit známky těhotenství a tvrdit, že otěhotněla pomocí magie a že otcem dítěte je d'ábel. Skutečně porodí dítě, a to je následně tajně zabito matkou představenou a zpovědníkem. Julie prchne z kláštera s tajemným mužem, jehož identita není prozrazena.

Román *Děti sabatu* byl vydán v roce 1975 a následující rok jej Francouzská akademie ocenila cenou *Roland de Jouvenel*. Jestliže jsme v předchozích románech Anne Hébertové, jimiž jsou *Dřevěné pokoje* z roku 1958 a *Kamouraska* z roku 1970, mohli sledovat určité fantastické prvky, toto dílo, jehož ústřední postavou a často i vypravěčkou je čarodějnice – jeptiška Julie de la Trinité, je považováno za jeden ze dvou čistě fantastických románů autorky³¹. Žánr „fantastique“ je přitom ve frankofonní kanadské literatuře poměrně častý, a Anne Hébertová tak navazuje na mnohaletou tradici, která sahá až k počátkům francouzské literatury na území Nové Francie.

³¹ Tím druhým je její následující román *Heloisa* z roku 1980, který tematizuje vampirismus. I další román *Střemhlaví terejové* vykazuje prvky tohoto žánru, když ke čtenáři ze záhrobí promlouvá zavražděná dívka Olivia de la Haute Mer.

Quebek, země od samého počátku ovládaná katolicismem, kde je lidské počínání řízeno církevními obřady, stejně jako střídáním ročních období, se ukázal, jako úrodná půda pro vznik čarodějnic a alchymistů, přízraků a démonů, jak to dokládá jeho bohatý folklor.³²

Specifickým rysem quebeckých příběhů a legend je přitom obzvlášť ponuré vyprávění, ve kterém se to hemží bytostmi noci a obrazy podzemí. Autorka tedy čerpá z tohoto plodného podhoubí fantastických příběhů, právě tak jako z příběhů Bible, jež je pro ni zdrojem mýtů a symbolů, neboť obojím byla v dětství obklopena. V *Dětech sabbatu* je, více než v *Kamourasce*, navíc znát vliv psychoanalýzy, a to zcela zjevně. Juliiny vize jsou provázeny tělesnými příznaky, které by z ní snadno učinily hysterickou pacientku Jeana-Martina Charcota a v románu najdeme i pasáž, kde malá Julie obdivným pohledem sleduje, jak její bratr vysokým obloukem močí do jehličí.

Vícero kritiků se věnovalo tématu fantastična v románové tvorbě Anne Hébertové. Jeho funkcí podle Neila B. Bishopa, který věnoval rozsáhlou studii tématu exilu a osvobození v románech Hébertové, je boj s pocitů odcizení, který zažívají postavy i sama autorka v „reálném“ světě.³³ Maurice Émond píše, že svět Anne Hébertové je přitahován fantastičnem a je jím tak prostoupený, jako by byl tento způsob psaní blízký jejímu myšlení. Toto tajemné a znepokojující vyprávění plné „andělských tváří, které skrývají krvelačné nestvůry“³⁴, nechává mnoho prostoru pro čtenářovu imaginaci. A jestliže Hébertovské vyprávění probouzí k životu monstra a nestvůry, jsou tyto příšery o to hrozivější, že jsou naše.³⁵

³² « Pays dominé par le catholicisme depuis ses origines, où les rites de l'Église, de même que les saisons, ordonnaient les activités des gens, le Québec se révélait un terrain propice à l'émergence de sorciers et d'alchimistes, de fantômes et de démons comme en témoigne son riche folklore. » (Côté, Paul Raymond. *Kamouraska* ou l'influence d'une tradition. *The French Review* [online]. Oct., 1989, vol. 63, No. 1, s. 99. [cit. 5.1.2021]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/394690>.)

³³ Bishop, Neil B. *Anne Hébert, son œuvre, leurs exils*. Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, 1993, s. 177.

³⁴ Émond, Maurice. « L'imaginaire fantastique d'Anne Hébert ». *Le Risque de lire*. Québec: Université Laval (Département des littératures)/ Nuit blanche éditeur, 1988, s. 70.

³⁵ « Le monstre c'est nous » (Tamtéž, s. 74.)

2.3 Poznámka k formě

Oba romány, které nás v této práci zajímají, jsou kompozičně rozděleny do množství menších útvarů o jedné až deseti stranách, oddělených mezerou a nečíslovaných. V *Kamourasce* je vnitřní monolog vypravěčky Alžběty, který tvoří většinu románu, rozdělen do šestašedesáti jednotek textu oddělených mezerou. Tento prostor poskytuje vypravěčce (a čtenáři) čas na pomyslný nádech a činí vyprávění méně jednotvárným. Vzhledem k metaforickému a symbolickému jazyku a básnickému znění celého textu navíc některé „kapitoly“ působí jako básně v próze. V *Dětech sabatu* má toto rozdělení – tentokrát na čtyřiapadesát částí textu – podobné funkce. Ve druhé polovině knihy jsou takto izolovány krátké obrazy Juliina čarování, které tak působí jako humorné epizody (např. na s. 138 lehkomyšlné počínání sestry hospodářky pod Juliiným čarovným vlivem).

3 Kompozice a čas v *Kamourasce*

V *Kamourasce* i *Dětech sabatu* najdeme duální časoprostorovou strukturu, která souvisí s rozdvojením hrdinky-vypravěčky. V obou románech jsou tedy vlastně vyprávění dvě, z nichž jedno náleží Alžbětě a Juliině přítomnosti a druhé – patřící do minulosti – je oběma hrdinkami znovuprožíváno formou vzpomínky, snu, vize, či napůl patologické halucinace. Přítomnost a minulost přitom nejsou úplně oddělené, ale prolínají se a prostupují. Událost z přítomnosti často v hrdince-vypravěčce vyvolává vzpomínku na podobnou událost z minulosti. Abychom mohli prozkoumat podrobněji, jakým způsobem tato kompozice funguje a jaké jsou její důsledky pro vytváření fikčních světů v tvorbě Anne Hébertové, pokusíme se nyní popsat, jak autorka v románu *Kamourasca* pracuje s kategorií času, s jeho posloupností, frekvencí a trváním. Lépe tak porozumíme tomu, jak je text vystavěn a jaké důsledky to má pro jeho fungování jakožto příběhu.

3.1 Časová posloupnost

3.1.1 Rámcové vyprávění

Vyjdeme-li z Genettova rozlišení na *příběh (histoire)*, *text (récit)* a *vyprávění (discours)*, většina událostí, které tvoří hlavní *příběh Kamourasky*, se týká vypravěččiny minulosti. V *textu* jsou realizovány formou homodiegetického retrospektivního *vyprávění*, které nám zprostředkovává hrdinka-vypravěčka Alžběta Rollandová, nacházející se od začátku do konce románu v ulici du Parloir, v Quebecu, přičemž většinu času leží v pokoji Leontiny Mélançonové, vychovatelky svých dětí.

Na této úrovni vyprávění uplyne pouze asi devatenáct hodin (přibližně od dvou hodin ráno jedné červencové soboty roku 1860 – do osmi nebo devíti hodin večer téhož dne). Pro účely naší práce ho označíme jako *výchozí narativ*. Ačkoli se jedná o vyprávění z přítomnosti, v textu je zastoupeno jen v několika prvních a posledních kapitolách. Jeho funkcí je především zasadit příběh Alžbětiny lásky, který se odehrál před dvaceti lety, do světa vzpomínek a snů.

Zaměříme-li se na první a poslední kapitolu, zjistíme, že si do značné míry odpovídají. Josette Feralová, píše, že „[v]yprávění začíná tím, co by mohl být jeho konec“,³⁶ a Paul

³⁶ « Le discours débutant ainsi par ce qui pourrait sembler sa propre fin. » (Féral, J. Cit. d., s. 109.)

Raymond Côté ukázal, že by bylo možné obě části zaměnit, a příběh by dál fungoval³⁷. V obou kapitolách (tak jako i jinde) se Alžběta uchyluje do bezpečí svého jména a zaštiťuje se svými sňatky: „Já, já, Alžběta d’Aulnières, vdova po Antonu Tassym, podruhé provdaná za Jeronýma Rollanda.“ (K, s. 6) a „Jsem Alžběta d’Aulnières, provdaná ponejprv za Antona Tassyho, zavražděného pána na Kamourasce, a podruhé za Jeronýma Rollanda, québeckého notáře z otce na syna po celé generace.“ (K, s. 259). Obě kapitoly také tematizují Nelsonův odjezd do Spojených států, stejně jako očekávání jeho dopisu. Najdeme v nich také týž výkřik: „Jsem nevinná!“ (K, s. 259) a tutéž snahu nasadit si „masku nevinnosti“ (K, s. 260). Vidíme tedy, že vnitřní monolog Alžběty Rollandové se na samém počátku a na úplném konci románu točí kolem stále stejných témat.

Tato cyklická struktura přispívá k pocitu bezvýchodnosti, který hlavní hrdinka zažívá, neboť navzdory svému cestování v představách napříč časoprostorem se nakonec stále nachází v tomtéž pokoji u téhož muže a na konci románu nedochází k žádnému posunu ani ve vnější realitě, ani ve vnitřním světě Alžběty Rollandové. Příběh její lásky a vášně, který je na úrovni textu charakteristický popisem barev, sluchových a čichových vjemů, je vměstnán do rámce bezbarvé „skutečnosti“. Čtenáři je touto strukturou zprostředkován pocit klaustrofobie a bezvýchodnosti, který Alžběta zažívá vzhledem ke společenským konvencím, od nichž se od počátku snaží osvobodit, aby se následně opět uchýlila pod jejich ochranu.

3.1.2 Analeptické vyprávění

Vůči *prvotnímu narativu*, který jsme právě představili, se brzy začíná odvíjet anachronické vyprávění. Nejprve má podobu ojedinelých vnějších analepsí, které nám poskytují útržkovitý a nepřehledný vhled do vypravěččiny minulosti, brzy se však spojí do jednolitého retrospektivního příběhu, který zahrnuje čtyřicet dlouhých let života.

Vyprávění popisuje události začínající v roce 1819 narozením Alžběty d’Auliérové (respektive jejím prenatálním stavem, kdy kopala matku, aby ji probrala z mdlob), její dětství, smrt otce a žal matky, výchovu zajišťovanou třemi tetami, setkání s Aurélií Caronovou, svatbu s Antonem Tassym a cestu na Kamourasku do nového domova, jejich manželství a Antonovo násilné a sebevražedné chování, Alžbětin návrat k tetám a milostnou aféru s Georgem Nelsonem, plánování Antonovy vraždy a Auréliin pokus ho otrávit. Následuje Nelsonova vražedná mise na Kamourasku, které je Alžběta zvláštním způsobem přítomna a dostává se až

³⁷ Côté, P. R. Cit. d., s. 108–109.

k soudnímu procesu v září 1839. Během prvních kapitol, kdy jsou ještě Alžbětiny vzpomínky útržkovité, se dozvídáme i o jejím osmnáctiletém manželství s Jeronýmem Rollandem, které následovalo.

Jestliže jsme řekli, že se jedná o jednolitě vyprávění, nebylo to úplně přesné. Ve srovnání s novým románem, jehož postupy se někdy podobají stylistickým postupům Anne Hébertové, se skutečně jedná o pečlivě vystavěný a ucelený příběh s vyvrcholením, který připomíná příběhy, jak je známe z dob autorů devatenáctého století. Čtenář jej však v jeho ucelenosti extrahuje a skládá z Alžbětina velmi úzkostného a nespolehlivého vyprávění. To je plné odboček, metafor, vtíravých myšlenek a biblických a psychoanalytických narážek. Alžběta často samu sebe přerušuje a obrací se k jakémusi imaginárnímu lidu, před nímž se obhajuje. Někdy se v jejím vyprávění na jednom místě potkávají dva příběhy z různých dob a překrývají se, jindy jsou vzpomínky z dětství kontaminovány tím, co se má stát v budoucnosti. Můžeme to ilustrovat na Alžbětině setkání s Aurélií Caronovou v „nezralé svěžesti [jejich] patnácti let.“ (K, s. 65)

Tenká sukénka se jí lepí na lýtka. Holé kotníky má zamazané od bláta. Na zádech se jí pohazují dva dlouhé pletence kučeravých vlasů – dva černé prameny se svatozáří sluncem narezlých trnů. Její obličej, krk, nahé paže mají sinalou bělost čerstvých hub.

„Jak to, že jsi tak bledá, Aurélie?“

„Vždycky jsem měla barvu jako vězeň, milostpaní to dobře ví. Hotová předtucha...“

Nemá to hlavu ani patu. Najednou jsme u samého jádra příběhu. Aurélie se mnou mluví o vězení. Říká mi „milostpaní“. Zestárla před mýma očima, ztěžkla. Dolehlo na ni břemeno celého života. Snad mi bude dokonce předkládat účty? Dala bych duši za to, aby k tomu podruhé už nedošlo. Život za to, abych se nevrátila do doby, kdy jsme byly obě nevinné.

„Já jsem nikdy nebyla nevinná. Milostpaní taky ne.“

Vypadáme, jako bychom odříkávaly naučené role. Jako bychom hledaly slova a gesta dávno prožitá a dozralá, která se však nechtějí ukázat v jistém světle. (K, s. 65)

V této ukázce se mladá Alžběta po letech potkává s kamarádkou Aurélií Caronovou, s níž si hrávala jako dítě a která se později stane její služebnou a na její příkaz se neúspěšně pokusí zavraždit Antona Tassyho ještě předtím, než se to podaří Georgesu Nelsonovi. Bude za to odsouzena na dva roky vězení.

Na začátku úryvku Alžběta Rollandová, která ve svých vzpomínkách pokročila až k době svého dospívání, popisuje setkání s Aurélií, jak si je pamatuje po více než dvaceti letech. Nicméně vzhledem k tomu, že vzpomínka na tuto dívku se u ní neoddělitelně pojí s pocity viny, okamžitě k ní vzpomínaná osoba promlouvá obviňujícími slovy, jako by k ní možná bývala

mluvila, kdyby se setkaly nyní. Mluví sarkasticky, jako skutečná Aurélie, ale Alžbětu oslovuje milostpaní, jak se sluší na služebnou, ne na patnáctiletou kamarádku. Tvář jí zestárla a zmiňuje vězení, do kterého se dostane až mnohem později. V rámci příběhu, který jako celek tvoří analeptické vyprávění vůči *výchozímu narativu*, se tedy jedná o *vnější prolepsi* vůči tomuto analeptickému vyprávění. Takové pohyby v čase jsou pro styl Anne Hébertové velmi typické. *Kamouraska*, *Děti sabatu* i všechny ostatní romány Anne Hébertové se vyznačují nelineárním vyprávěním přerušovaným množstvím časových anachronií. V *Bystřině* jsou analepse většinou odděleny typograficky, v *Dřevěných pokojích* se často překrývají ve stupních, ale v *Kamourasce* a *Dětech sabatu* (také v *Bílých Terejích* a dalších románech) se na sebe vrství, proplétají se a čas je prohlubován vzpomínáním postav uzavřených v přítomnosti. Jannis L. Pallisterová tyto pohyby paměti připodobňuje k potápěči, který se zas a znova noří do mořských hlubin a následně vyplouvá na hladinu, pokaždé z jiné hloubky.³⁸

Úryvek popisující setkání s Aurélií však může být zdrojem mnoha dalších poznatků o povaze vypravěčky. Dokládá Alžbětinu ztrátu kontroly nad vlastním vyprávěním a snahu ji opět získat. Když se Aurélie ohradí, že vždycky bývala bledá jako vězeň, Alžběta se pokouší ospravedlnit tím, že by dala duši za to, aby byly obě opět nevinné. Aurélie (která je samozřejmě výtvorem Alžbětina svědomí) ji usvědčuje ze lži, když řekne, že nevinné nikdy nebyly. Sama Alžběta pak přiznává, že hraje divadlo s vlastními vzpomínkami a pokouší se jimi manipulovat tak, aby samu sebe mohla vidět v „jistém“, rozuměj „lepším“, světle.

Tím, že Aurélie komentuje vlastní výrok o vězení slovy „hotová předtucha“, nebo tím, že vypravěčka řekne: „Najednou jsme u samého jádra příběhu,“ text navíc získává metadiegetický rozměr a uvnitř příběhu sám sebe, jako příběh, nahlíží.³⁹ Nejedná se o ojedinělý případ autoreprezentace textu v románech Anne Hébertové. V *Dětech sabatu* najdeme tuto větu: „Ale jediné Juliino gesto by mohlo podnítit již rozhodnutý příběh k tomu, aby pokračoval.“⁴⁰ Tento postup reprezentace textu uvnitř textu samého zvýrazňuje jeho divadelnost: Alžběta i Julie přehrávají svou minulost. Odpovídá tomu i lexikální výběr obou postav. Alžběta doslova řekne: „Vypadáme, jako bychom odříkávaly naučené role“, a Julie mluví o „gestu“.

³⁸ Viz Palister, Janis L., *The Art and Genius of Anne Hébert: Night and the Day Are One*. Vancouver: Fairleigh Dickinson University Press, 2004.

³⁹ Janet M. Patersonová tento stylistický prostředek Anne Hébertové podrobně rozebrala v *Dřevěných pokojích*. Paterson, Janet M. *Anne Hébert. Architecture romanesque*. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa, 1985.

⁴⁰ « Mais le moindre geste de la part de Julie peut provoquer la suite de l'histoire déjà décidée. » (ES, s. 167)

3.2 Frekvence: repetitivní vyprávění

Dalším postupem důležitým pro pochopení kompozice a času v *Kamourasce* je neustálé opakování určitých leitmotivů a repetitivní způsob vyprávění. Autorka v tomto díle sice nepoužívá více vypravěčů, aby popsala jednu událost, jako je tomu v *Střemhlavých terejích*, ale jediná vypravěčka Alžběta Rollandová se k týmž událostem opakovaně vrací v pohybu, který Albert Le Grand přirovnal k „rozvinování ve spirálách“⁴¹. Dochází tak k amplifikaci smyslu. K tomu, co už o dané události nebo postavě víme, se přidávají nové a nové informace a významy. Například postava Aurélie se v textu poprvé objevuje na straně 7, jako „chudinka Aurélie Caronová“ (K: 7) v souvislosti s vězením. Podruhé její jméno zmíní na straně 26 Jeroným Rolland, když v agónii manželce naznačuje (nebo si to Alžběta alespoň představuje), že ví, že způsobila smrt Antona Tassyho, a nepřímo ji obviňuje z vlastní nemoci. Čtenář si tedy Aurélii spojí s jakýmsi úkladným Alžbětiným činem. „Jeroným mi asi nikdy neodpustil. Vytahuje jméno Aurélie Caronové ze dna zahnívajících kaluže jako zrezivělou smrtící zbraň a napřahuje ji proti mně.“ (s. 27). Jako „dceru ďábla“ (s. 34) ji pak představuje blouznící Alžběta smyšlenými slovy současné služky Floridy a poprvé je tu Aurélie označena jako čarodějnice. Teprve později se dozvídáme o jejím dětství, o celé její povaze a konečně o činu, s nímž už je navždy v Alžbětiných vzpomínkách spjata, totiž o vraždě Antona Tassyho.

Tassyho smrt je přitom z mnoha opakujících se leitmotivů tím hlavním, k němuž se vyprávění cyklicky vrací a na nějž se pojí další a další motivy, jako samotná postava Aurélie Caronové, tapisérie s výšivkou červeného květu asociovaná s osnováním vraždy, nebo zvuk koňských kopyt, který vypravěčka často slýchá za oknem a který jí připomíná Nelsonův návrat z Kamourasky. Tento postup, kdy jevy z přítomnosti jsou asociovány s minulostí, můžeme pozorovat například na samém začátku románu, kde Alžběta Rollandová bdí u lůžka Jeronýma Rollanda. Jak se jí zmocňuje zjitřený úzkostný stav související s nadcházející změnou jejího manželského stavu, zasahují do této příběhové linky Alžbětiny vzpomínky, kterým se zprvu brání, ale které ji brzy zcela přemohou. Blížící se smrt pana Rollanda jako by otevřela stavidla vodám minulosti, které vzápětí úplně zaplaví přítomnost. Vypravěčka začne nacházet paralely mezi dvěma mrtvými muži, mezi služkami a chůvami z doby, kdy se odehrály zásadní události jejího života. Dokonce je do té míry zmatena, že se domnívá, že za okny slyší krok koně táhnoucího káru, který sem dorazil z jiného časoprostoru:

V dálce je slyšet těžký krok koně, táhnoucího káru. Jsou dvě hodiny ráno. Co jen může znamenat ta kára v noční pustotě? (...) Každým okamžikem se kůň i povoz objeví pod

⁴¹ Le Grand, A. Cit. d., s. 120.

našimi okny. To přijíždějí pro mne! (...) Kdysi také povoz, ne, vlastně saně. V zimě. Za námi svíst skluznic na ztvrdlém sněhu.

Janet M. Patersonová mluví o anaforické struktuře děl Anne Hébertové. Josette Féralová věnuje studii „uzavřenosti“ (*clôture*)⁴² jejích románů a argumentuje tím, že síť motivů vytváří ozvěny na „již řečené“ (*déjà-dit*) a symboly odkazující na události a postavy uvnitř samotného románu, takže se text uzavírá do jakéhosi mikro-světa. V souvislosti s dílem Hébertové také často mluvíme⁴³ o technice *zrcadlení* (*mise en abyme*), která bude velmi důležitá pro kompozici *Děti sabatu*. V obou románech jsou slova, obrazy nebo celé postavy často zbaveny původního významu a slouží tomu, aby zrcadlily jiný význam, se kterým jsou spojeny na základě podobnosti nebo asociace. Albert le Grand tento postup popsal slovy: „Obraz, který pluje na hladině na začátku románu, se znovu vynoří o sto stránek dál, stejný, deformovaný, nebo skrytý v metaforických analogiích. Sotva se vynořil, už se připravuje na svou další proměnu a stále dbá o to, aby se podílel na celkovém odhalování.“⁴⁴ *Výchozí narativ* – umírání Jeronýma Rollanda – tak bude zrcadlit analeptické vyprávění, které celé spěje ke smrti Antona Tassyho.⁴⁵ Čtenář si ve světle příběhu o vraždě Antona Tassyho nutně položí otázku, zda také Jeroným Rolland skutečně umírá „přirozeně“. Stejně tak postava Aurélie se stane jakýmsi Alžbětíným svědomím⁴⁶ a odrazem její „zvířecí“ stránky a jejích „čarodějných“⁴⁷ schopností, tj. postavením mimo společenskou strukturu.

Dalším z mnoha *zrcadlení* v tomto románu jsou dvě cesty na Kamourasku. Odkazují na sebe a ve vzájemném kontrastu získávají nový význam. První Alžbětina novomanželská cesta na Kamourasku, během které poprvé stráví noc s Antonem a která pro ni představuje utrpení a ponížení, jako by předpovídala celé její manželství a jeho nevyhnutelný pád představovaný druhou – Nelsonovou – cestou na stejné místo, na jejímž konci zemře ten, který ji toto ponížení

⁴² Féral, J. Cit. d., s. 102-117.

⁴³ Viz např. Patersonová: Paterson, J. M. Cit.d., s. 108.

⁴⁴ « Telle image, qui nage en surface au début du roman, émergera cent pages plus loin, la même, ou déformée, ou cachée dans des analogues métaphoriques, préparant, le temps de son immersion, sa prochaine métamorphose, mais toujours soucieuse de prendre part à la *révélation totale*. » (Le Grand, A. Cit. d. s. 131.)

⁴⁵ „Můj muž mi znovu umírá. Potichoučku, polehoučku, v posteli. Poprvé to bylo násilně, v krvi a sněhu. Nikoli dva muži, nastupující jeden na místo druhého, nahrazující jeden druhého v matrice, ale jediný muž neustále vyvstávající z popela.“ (K, s. 32)

⁴⁶ „Aurélie Caronová mě vítá. Nemám ráda její vychytralý úsměv. Zná pokračování celé historie a tvrdí, že nemám čisté úmysly.“ (K, s. 100)

⁴⁷ Aurélie je na mnoha místech popsána, jako čarodějnice. Alžběta říká sama o sobě: „Jsem čarodějnice. Křičím, abych vypudila veškeré zlo ze zvířat i lidí.“ (K, s. 137)

Dodejme, že čarodějnice Julie z *Děti sabatu* sdílí s Alžbětou a Aurélií tutéž dovednost snímat lidem masky a odkrývat jejich skryté neřesti a bolesti. Tak, jako Alžběta pozná v hodném doktoru Nelsonovi potenciálního vraha, a proto si ho vybere za milence, Julie v *Dětech sabatu* postupně odkrývá odvrácenou stranu celého kláštera. Zdá se, že tato schopnost vidět pod povrch lidí a věcí je tím, co dělá ve světě Anne Hébertové čarodějnicí čarodějnicí.

způsobil. Tento postup je ještě zřetelnější v *Dětech sabatu*, kde celý prvotní narativ je zrcadlením svého analeptického vyprávění.

Repetitivní vyprávění založené na efektu „již řečeného“ oslabuje dějové napětí románu a upozorňuje samo na sebe a na svou vypravěčku. Méně se tváří jako rekonstruovaný příběh a více imituje vnitřní monolog s jeho vtíravými myšlenkami a volně plynoucími asociacemi. Odhaluje tak vnitřní svět hlavní hrdinky lépe, než kdyby nám o sobě vyprávěla nepřímo. Neustálé přidávání nových informací a ukazování týchž událostí a postav v různých souvislostech také přispívá k pochopení jejich komplexnosti. Postupy Anne Hébertové se v tomto podobají postupům představitelky Nového románu Nathalie Sarrautové a její snaze podat svědectví o duševním hnutí postav⁴⁸. Anne Hébertová však jde ještě dál. Technikou *zrcadlení* jako by vytvářela svou vlastní symboliku, ve které události, postavy a obrazy uvnitř románu odkazují na sebe navzájem, a dokonce na události a postavy z jiných románů. Postava Aurélie z *Kamourasky* tak získává nový rozměr, když ji dáme do souvislosti s čarodějnící Julie, a černý Nelsonův kůň, k němuž je sám Nelson přirovnán,⁴⁹ se nápadně podobá černému koni Percevalovi z *Bystřiny*, symbolu vzdoru a nositeli smrti. Tím, že romány Anne Hébertové mají tento mytický rozměr, ve kterém „slova pod slovy píšou text pod textem“,⁵⁰ dochází k tomu, že je oslovována čtenářova jak racionální, tak i iracionální – nevědomá složka osobnosti, se kterou se pojí osobní symboly, zapomenuté prožitky a traumata, a tím je zvyšována působivost tohoto fikčního světa.

3.3 Trvání: manipulace s časem

Pokud se při naší analýze časové výstavby textu podíváme na aspekt trvání a porovnáme dobu, která uplyne ve fikčním světě, s rozsahem textu, který je jí přisouzen, zjistíme, že Alžběta-vypravěčka věnuje asi 26 stránek svému dětství a dospívání, 22 stránky své svatbě a manželství s Antoinem Tassym, 94 stránky svému návratu k tetám v Sorelu a vztahu s Nelsonem a 51 stránku Nelsonově cestě na Kamourasku s cílem zabít Antoina Tassyho a zpět. Z této analýzy je zřejmé, že vypravěčka přisuzuje určitým událostem větší váhu než jiným. Vztahu s Nelsonem je například věnováno více prostoru než vztahu s Tassym (a vztah

⁴⁸ Viz Šrámek, Jiří. *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost 2*. Brno: Host, 2012, s. 821.

⁴⁹ „Ta zuřivá spleť, ten kohout spojený s hřebcem, to jsi ty, můj milý, který bujaře spěješ vstříc hrůze a vraždě.“ (K, s. 199)

⁵⁰ Le Grand, A. Cit. d., s. 127.

s Rollandem je shrnut v jednom odstavci). Zajímavá je ovšem ona desetidenní, více než padesátistránková cesta na Kamourasku, které je Alžběta přítomna jen jako jakýsi přelud, vědomí bez těla. Anebo pokud zvolíme méně fantastickou a více realistickou interpretaci díla, není mu přítomna vůbec a jen si ho představuje. Rekonstruuje tuto cestu na základě výpovědí svědků u soudu, který následoval po Tassyho vraždě. George Nelson uhání na černém koni zasněženou krajinou. Večer se vždycky zastavuje na nocleh a na jídlo a leckde si ho všimnou a později budou svědčit, že viděli cizince s černými vlasy a černým koněm. Alžběta si tyto výpovědi bude pamatovat a později, až bude umírat Rolland, připomene jí to smrt Tassyho a vybaví se jí všechny podrobnosti této osudné výpravy, jako by se jí sama účastnila. Kromě fantazie jí při tom pomohou vzpomínky na její vlastní cestu na Kamourasku, kterou podnikla s Antonem Tassym, když jako novomanželé opouštěli Sorel a mířili do nového domova na Kamourasce. Zná tedy z paměti jména vesnic, jak jdou po sobě, i nehostinnost rozlehle krajiny.

Rivière-Ouelle. Zachytit se za to jméno jako za záchranný pás. Je to poslední vesnice před Kamouraskou. Pokusit se prodloužit čas těch pět či šest mil před Kamouraskou. Protahovat první dvě slabiky ri- vi-, jak to jen jde, roztáhnout je do šíře na -ère. Marně se snažit zadržet Ouelle, to tekuté slovo, které se zavlní a rozleje a hned zas vytratí v mechu jako pramínek. Co nevidět do sebe začnou vrážet a strkat zelené, rachotící hlásky Kamourasky, toho starého algonkinského slova. Na břehu řeky roste rákosí. Kamuraska! (s. 214)

V ukázce vidíme, jak urputně chce Alžběta ve svém snu oddálit osudný moment vraždy. Do této chvíle stála po Nelsonově boku a toužila „ho následovat všude, kam ho vede jeho neobyčejná životnost. Aby [jí] neunikla jediná jeho myšlenka. Aby [...] nebyla ušetřena jediné jeho starosti. Být s ním dvojjediná (...) Zabít společně [její]ho muže.“ (s. 207) Nyní se však vyprávění *zpomaluje*, zdržuje se popisem krajiny, takže dochází k *deskriptivní pauze* a děj se posouvá kupředu velmi pomalu. Alžběta tímto způsobem manipuluje s časem vyprávění, aby oddálila moment vraždy, který ji plní hrůzou a za který nakonec nechce nést zodpovědnost. Odděluje se od svého milence a odmítá s ním být „dvojjedinou“.⁵¹

Jako šílená navždy plním zmrzlé cesty a navždy uplynulý čas. Vypytávám se hostinských a vzácných pocestných. V nesmyslné naději potkat... Od vesnice k vesnici mi udávají tentýž popis: černý kůň se zadníma nohama bílýma až ke kotníkům, černé mužovy licousy, jeho temně hnědá pleť, krev na kožešinových pokrývkách, krev, krev...

⁵¹ Vypravěčka ovšem zpomaluje vyprávění také proto, že ví, že se chýlí ke konci a že až bude Anton mrtev, bude se ona muset vrátit do ulice Parloir k Jeronýmu Rollandovi a ke svému životu v přetvářce.

A přece v časovém rozvrhu toho, koho hledám, je mezera. Já sama jsem zodpovědná za tu mezeru. Vyhýbám se pečlivě jisté nad jiné významné hodině. Všechny ty okolky a odbočky jen proto, abych se vyhnula Kamurasce, kamuraské zátoce, 31. ledna 1839 kolem deváté hodiny večer... (s. 233)

3.4 Leitmotiv vraždy

Kamouraska je vyprávěním o vraždě. Vypravěčka se k ní v náznacích neustále vrací v průběhu celého románu, nejčastěji formou bezděčných pocitů viny, které v jejích představách ožívají a zhmotňují se. Zjevuje se jí například Anton s dvakrát prostřelenou hlavou a vyčítavým pohledem, nebo Aurélie, která si stěžuje na dva roky vězení, k nimž byla odsouzena. Leitmotiv Tassyho vraždy je připomenut přibližně šestadvacetkrát,⁵² než k němu vyprávění skutečně dospěje, a stane se tak románovým vyvrcholením. I pak je ale popsán velmi nesouvisle.

...obsesivní obrazy mrtvoly se prolínají se vzpomínkami na přípravu zločinu, obviněními kanadské justice, stejně jako s výpověďmi přímých a nepřímých svědků.⁵³

Jestliže se Alžbětě do značné míry daří vyprávět příběh své minulosti chronologicky a souvisle, úplně selhává v klíčovém momentu, ke kterému celé vyprávění směřovalo. Můžeme říct, že kompoziční struktura románu kopíruje její vnitřní stav. Když vyprávění dospívá do bodu, kdy by musela stát tváří v tvář vlastní vině a přijmout zodpovědnost za čin, který byl v jejím jménu a s jejím souhlasem spáchán, schová se před vlastními „vzpomínkami“. Nepřizná se k vraždě, neuprche s Nelsonem do Spojených států. Na to už je stejně pozdě, byla by se tak musela rozhodnout před dvaceti lety. Zůstane, všechno popře, znovu se vdá. Nakonec v ní zvítězí touha po dobrém jménu a „ctnosti“ nad touhou po pravdivém autentickém životě, který by s sebou v její době nesl příliš velké oběti. A tak se znovu, tak jako kdysi, i nyní ve vzpomínkách vyhýbá momentu vraždy a přenechává ho jiným. Popře, že by s ní měla něco společného. Řekne: „Ne, neznám toho člověka! Jsem Alžběta d’Aulnieres, provdaná ponejprv za Antona Tassyho, zavražděného na Kamurasce, a podruhé za Jeronýma Rollanda, québeckého notáře z otce na syna po celé generace. Jsem nevinná!“ (s. 259)

⁵² Viz Marcheix, Daniel. *Le mal d’origine. Temps et identité dans l’œuvre romanesque d’Anne Hébert*. Québec: L’instant même, 2005, s. 27.

⁵³ Tamtéž, s. 27.

4 Kompozice, čas a prostor v *Dětech sabatu*

Poté, co jsme provedli analýzu času v *Kamourasce*, přistoupíme nyní k rozboru *Dětí sabatu*. Vzhledem k tomu, že v tomto románu je kategorie času neoddělitelně spojená s prostorem, budeme o nich uvažovat společně. Zajímá nás přitom, jakým způsobem časoprostor utváří kompozici románu a jak tato kompozice přispívá k jeho celkovému smyslu.

4.1 Alternace dvou časoprostorů

Prostor a čas jsou kategorie, které od sebe v analýze *Dětí sabatu* nemůžeme oddělovat. Představují archetypální „místa“, s nimiž se pojí další významy. Jsou tak proti sobě postavené protiklady: ďábel – Bůh, minulost – přítomnost, tělo – duše, autenticita – přetvářka. Tato dualita je však od počátku románu zpochybňována a parodována. Juliino dětství – její minulost je spojena s časoprostorem, který budeme pro zjednodušení nazývat *chýše*. Představuje jakýsi divošský způsob života, pudovost, sexualitu, nespoutanost. Přítomnost se odehrává v *klášteře*, který je parodií na mravní bezúhonnost, s níž bývá spojován. Děj románu osciluje mezi těmito dvěma časoprostory podle toho, jak se mezi nimi pohybuje hlavní hrdinka-vypravěčka, sestra Julie de la Trinité.

Dvěma časoprostorům odpovídají dvě příběhové úrovně. První úroveň – *klášter* – přítomnost budeme v této práci pokládat za *výchozí narativ* (čistě pro účel analýzy, protože tak jako v *Kamourasce*, ani zde nemůžeme pokládat tuto linku vyprávění za nadřazenou té druhé, ani co do prostoru, který v textu zaujímá, ani co do významové důležitosti), zatímco druhou úroveň – minulost v *chýši* – budeme považovat za vyprávění anachronické vůči výchozímu narativu.

4.2 Prostředí *chýše* a *kláštera*

Nyní se pokusíme tyto prostory, mezi kterými vyprávění osciluje, blíže charakterizovat. Kompozičně jsou postaveny do protikladu a od počátku se zdají být v ideologickém kontrastu.

Jak popsat život v *chýši* na hoře B...? V první řadě je třeba říct, že se nejedná o jeden konkrétní přístřešek, ale o množství chatrčí na hoře B..., které střídavě obývají čarodějové Filoména a Abélard se svými dětmi Julií a Josefem podle toho, odkud je vyženou vesničané, kterým se znelíbí jejich čarodějnické praktiky. Tyto různé boudy ovšem malé vypravěčce Julii splývají do jediné chatrče, archetypálního domova. V něm žijí dva „obři“, matka a otec, Filoména a Abélard, vaříci jakéhosi ilegálního destilátu – alambiku, šílenci nebo čarodějové,

pořadatelé sabatů, kam zvou povyražení a alkoholu chtivé vesničany. V tomto prostředí Julie a Josef vyrůstají.

Rodiče jsou obři. Rozdělali si oheň v kamnech a nechali na něm bublat svoje žrádlo. Teď celé dny lačně hltají opečené a lesklé kusy masa a brambory na sádle. (...)

- Brambory na vodě a melasu! To musí stačit těm prokletým prckům! Sádlo je pro velké, pronáší Abélard a dusí se smíchem.

- Pu'á, pu'á, pu'á..., kvoká Filoména, jako by volala kuřátka.⁵⁴

Zvrácenost obrazu chatrče – zprostředkovaná dětským pohledem Julie – je uvedena do takového extrému, že si čtenář není jist, zda mu má věřit a být zděšen, anebo se ironicky usmívat spolu s autorkou, která si právě zahrává s jeho dětskými nočními můrami. Tato ironie je spolu s fantastičnem od *Kamourasky* něčím novým a otevírá prostor pro čtenáře, aby se na textu více podílel svou interpretací.

Obraz *kláštera* by výjevu z *chatrče* nemohl být vzdálenější. V lavicích sedí skloněné sestry a v tichu se modlí. Řád a čistota. Ticho a samota. Umrťování hříšného těla, abychom ho zbavili démonů pokušitelů. V první řadě je popis *kláštera* velmi minimalistický. Setkáváme se s popisem bílé pozlacené kaple, těžkých dřevěných vrat z masívního dřeva apod., rozsáhlejší popis toho, jak *klášter* uvnitř vypadá, ale zcela chybí. Jeho prostředí je charakterizováno prostřednictvím chování a řeči postav, které jej obývají, oblečení, jež musí nosit, a někdy se nám naskytne pohled na jejich strachy a tajná přání. Dalším zdrojem poznatků o tomto prostředí je popis pravidel a zvyků, které je třeba dodržovat.

Vyjádrít se gesty. Takové je nařízení v refektáři. V nejmenším nenarušit ticho. I hluchoněmí mají složitější slovník, než je ten náš. Doufat v dosažení absolutní neřeči, upínat se k této dokonalosti.

Malé věci získávají přehnanou důležitost. Nic se nevyhazuje. Nic se nezatoulá. (Nesbíráme snad masťotu z vody, ve které se mylo nádobí, abychom z ní udělaly mýdlo?) Tady se nic neztrácí, jen rozum.

(...) Vaše vůle vám nenáleží. Slib poslušnosti vás zbavuje jakéhokoli rozhodování, jakékoli iniciativy.⁵⁵

⁵⁴ « Les parents sont des ogres. Ils ont fait du feu dans le poêle et laissé mijoter leur mangeaille. Ils dévorent maintenant à belles dents, durant des journées entières, des viandes graillonneuses et luisantes et des patates au lard. (...) Patates à l'eau et mélasse ! C'est toute ce qu'y faut pour les petits baptêmes de maudits ! Le lard, c'est pour les grandes personnes, proclame Adélard qui s'étouffe de rire. Petits, petits, petits... glousse Philomène, comme si elle appelait des poussins. » (ES, s. 86)

⁵⁵ « S'exprimer par gestes. Tel est le règlement au réfectoire. Ne pas toucher au silence, le moins possible. Les sourds-muets ont un vocabulaire plus complexe que le nôtre. Espérer atteindre, un jour, la non-parole absolue, tendre à cette perfection. Les petites choses prennent une importance extravagante. Rien ne se jette. Rien ne s'égaré. (Ne va-t-on pas jusqu'à recueillir le gras de l'eau de vaisselle pour en faire du savon ?) Ici rien ne se perd, sauf la raison. (...) Le vœu d'obéissance vous dispense de toute décision, de toute initiative. » (ES, s. 50)

Příběh začíná, když se sestra Julie de la Trinité modlí ve své klášterní cele. Již na první straně románu se však prostřednictvím jakéhosi mystického vytržení přenáší ze čtyřicátých let dvacátého století do let třicátých, na tajuplné a strašlivé místo svého dětství „někde na hoře B... mezi skalami, propletenými kmeny stromů, pařezy a křovinami“⁵⁶. Tam se začíná odvíjet vyprávění, které vůči *výchozímu narativu* tvoří asi patnáct let dlouhou analepsi.

Julie vidí svou matku a svého otce, svého bratra a dokonce sebe, jako malou holčičku. Vyprávění pokračuje popisem chatrče, ve které rodina žije. Je velmi podrobné, plné barev, pachů a zvuků – ve zjevném kontrastu se způsobem, jakým je popisované smyslovosti zbavené prostředí kláštera.

Když vejde do hlavního pokoje, okamžitě se nás zmocní silný pach, který tam panuje. Nasolené vepřové maso se vaří v pánvi za pravidelného prskání. Tabákový dým se vznáší nad stolem. Můžeme také rozeznat silný pach otce a matky od kyselejší vůně dvou dětí, nikdy nestríhaných, plných vši a celých špinavých.⁵⁷

V *Chýši* na hoře B... se žije chudě. Nachází se mezi skalami a pařezy a lidi, kteří ji obývají, jsou sami takovými samorosty. Člověk a příroda mají téměř mimetický vztah.

Kláster a chýše v *Dětech sabatu* je možné chápat jako *milieu* v balzakovském románu. Prostředí je subjektivizováno a slouží k hodnotovému ukotvení vyprávěného světa. Postavy, které z něj pocházejí, jsou jím determinovány a na úrovni vyprávění tato *milieu* slouží k jejich charakterizaci. Autorka proti sobě staví příbytek chudých a marginalizovaných, nacházející se na venkově, a městský *klášter* – zdroj společenského statusu. Tato místa jsou pak nositeli dalších významů. Jestliže s *chýší* se pojí chudoba, špína, incest a násilí, je také symbolem smyslovosti, života, tělesnosti, smíchu a jakési nekompromisní autenticity, kde se nic neskrývá a nepotlačuje. Naproti tomu *klášter* ve své strohosti a vznešenosti, v bezbarvém popisu a chladu, v odříkání, k němuž jsou odsouzeny ty, které ho obývají, symbolizuje absenci života a potlačení osobní vůle.

Důležitým tématem většiny děl Anne Hébertové je determinace postav prostředím, z něhož pocházejí. Alžběta ani Julie nikdy neuniknou svému „osudu“, a to navzdory své usilovné snaze, která je hlavním hybatelem událostí v obou románech.

⁵⁶ « ...quelque part, dans la montagne de B..., parmi les roches, les troncs d'arbres enchevêtrés, les souches et les fardoques. » (ES, s. 7)

⁵⁷ « Une fois entré dans la pièce principale, on est tout de suite saisi par l'odeur puissante qui règne là. Le porc salé cuit dans la poêle avec un grésillement régulier. Des fumées de tabac flottent au-dessus de la table. On peut aussi discerner la senteur fauve du père et de la mère, celle plus acide des deux enfants, jamais peignés, pleins de poux et tout crottés. » (ES, s. 8)

4.3 Zvláštní propustnost času (a prostoru)

Po návštěvě rodné *chýše* Juliin příběh pokračuje návratem z hory B... do těla řeholní sestry. Není zcela zřejmé, zda se Julie pouze pohroužila do svých vzpomínek, či zda se na horu B... skutečně přenesla. Když však přichází k sobě ve své klášterní cele, je to „ne, jako by spala a snila, ale jako by před jejíma očima náhle zmizelo něco skutečného a neobyčejně jasného. Zakouší velmi silný pocit opuštění. V chatrči ztracené na hoře po ní žízni tak, jako Bůh po její duši nikdy nežíznil.“⁵⁸

Vidíme, že minulost a přítomnost mají mezi sebou v *Dětech sabatu* velmi zvláštní vztah, který je něčím víc než prostým vztahem skutečnosti a vzpomínky. Zaprvé, vyprávění z *chýše* se jeví v mnoha ohledech živější než vyprávění z kláštera. Je mnohem podrobnější, plné smyslových vjemů a přesných popisů, viz popis etikety na lahvi: „*Une des cinquante-sept variétés Heinz.*“ (ES, s. 11). Vyprávění je pocitováno jako narativní přítomnost: vypravěčka používá přítomný čas a popisuje, co vidí, jako by se doopravdy přemístila do doby svého mládí, která stále existuje v paralelním vesmíru, a procházela se domem svých rodičů. Zadruhé, minulost z *chýše* je pro Julii natolik živá, že se domnívá, že svou návštěvou v ní zanechala stopu. V chatrči po ní „žízní“. Už v *Kamourasce* měla minulost pro Alžbětu zvláště podmaňující charakter, v *Dětech Sabatu* jde však autorka ještě dál. Čtenář cítí, že Juliina minulost představuje hrozbu, kterou běžné vzpomínky nepředstavují. Jeho obavy se potvrzují, když během mše v kapli navštíví klášter Juliiny rodiče, Filoména a Adélard, spolu s malou Julií a jejím bratrem Josefem.

Jsem roztržitá jako někdo, kdo současně sleduje dva rozhovory. Slyším slova mše. Zpívám slova mše. Provádím všechny přesné pohyby v dokonalém souladu se svými sestrami. A přece velmi dobře cítím, jak kolem mě pobíhají muž a žena z hory. Vzduch v celé kapli je náhle řídký, jako by byl vysátý těmi výstředními bytostmi. Muž se jmenuje Adélard a žena Filoména, řečená Goglué. Víím, že tam jsou. Procházejí se uličkami, strkají do sebe, natahují se na lavice, které zůstaly prázdné.⁵⁹

⁵⁸ « Non pas comme si elle avait dormi et rêvé, mais comme si quelque chose de réel et d'extrêmement précis venait soudain de s'effacer devant elle. Elle en éprouve une impression d'abandon très grand. Dans une cabane, perdue dans la montagne, on a faim d'elle, plus que Dieu n'eut jamais faim de son âme. » (ES, s. 11)

⁵⁹ « Je suis distraite comme quelqu'un qui suit deux conversations à la fois. J'entends les paroles de la messe. Je chante les paroles de la messe. J'accomplis tous les mouvements prescrits, en parfaite synchronisation avec mes sœurs. Et pourtant, je sens très bien rôder autour de moi l'homme et la femme de la montagne. L'air se raréfie dans toute la chapelle, comme pompé par des créatures extravagantes. L'homme s'appelle Abélard et la femme Philomène, dite la Goglué. Je sais qu'ils sont là. Ils se promènent dans les allées, se poussant l'un l'autre, se couchant de tout leur long sur les bancs restés vides. » (ES, s. 31)

Nejenže Julie umí cestovat napříč časoprostorem, ale i její minulé já spolu s rodiči dokáže dostihnout její přítomnost. Autorka příběh pečlivě vystavěla tak, že v souladu s Todorovovou definicí fantastického žánru⁶⁰ není jasné, zda je tento obraz výplodem Juliiny (choré) mysli, nebo zda klášter doopravdy navštívily čarodějnice, a podobně nerozhodní zůstaneme v průběhu celého románu. Jistě však, tak jako o Alžbětě, i o Julii platí, že se nachází pod tajemným vlivem minulosti, která nepomíjí. Minulosti, která „postavu posedne, zavalí a rozleptá její vztah ke skutečnosti“⁶¹. Marcheix mluví o „propustnosti hébertovského času“⁶². Hranice mezi přítomností a minulostí je pružná a nebezpečně tenká.

4.4 Přechody mezi časoprostory

Jak bylo řečeno, kompozice *Děti sabatu* je založena na střídání prostředí *chýše* a *kláštera*. Dochází k němu prostřednictvím vizí vypravěčky Julie, která vlivem různých okolností upadá – zprvu nedobrovolně a postupně s čím dál větším zalíbením – do stavu, jenž jí umožňuje návštěvu míst z její minulosti. Také jsme si ukázali, že tyto návštěvy nemají povahu obyčejných vzpomínek, ale spíše fantastických návštěv. Marcheix tuto zkušenost přirovnává ke zkušenosti „vidoucí“⁶³, spíše než vzpomínající postavy. Julie je představena jako dívka obdařená nadpřirozenou vizionářskou schopností, které má svůj fyzický atribut v jejím „žlutém oku“⁶⁴, zatímco u Alžběty jde o méně nadpřirozenou, tím více však patologickou duševní křehkost, jíž se vyznačuje i další hébertovský hrdina, Stevens Brown ze *Střemhlavých terejů*. Obě osobnostní dispozice však slouží stejnému cíli: umožnit hrdince návštěvy světů, ve kterých se vzpomínky mísí se sny a představami a vytvářejí novou paralelní realitu, jejímž smyslem je útěk z přítomnosti, ve které něco zásadního chybí.

Obě postavy se vizím zprvu brání. Alžběta se snaží zaměstnat starostí o Jeronýma a pohybem po domě, zatímco Julie, která činí pokání v kapli, se intenzivně soustřeďuje na fyzické úsilí a počítání modliteb při růženci.

⁶⁰ „Fantastično zabírá dobu trvání této nejistoty (...). Fantastično je váhání pocíťované bytostí, která zná pouze přírodní zákony, tváří v tvář zdánlivě nadpřirozené události.“ (Todorov, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. Praha: Karolinum, 2010, s. 26.)

⁶¹ « d'un passé obsédant qui envahit le personnage et corrode son rapport au réel » (Marcheix, D. Cit. d., s. 65.)

⁶² « temporalité poreuse » Marcheix, D. Cit. d., s. 65.

⁶³ « voyant » Marcheix, Cit. d., s. 30.

⁶⁴ « [s]on œil jaune en vrille » (ES, s. 32)

Pouze mé tělo vzdoruje. V hlavě se mi usídlilo jakési přísné účetnictví. Pozorně počítat Zdrávasy a Otčenáše. Hlavně nepovolit ruce. Dívat se přímo před sebe na věčné světlo, skutečné znamení Boží přítomnosti ve svatostánku.⁶⁵

Úsilí obou hrdinek se však ukazuje jako marné. Alžběta nakonec vyčerpaně ulehá, usíná a věčné světlo sfoukne vítr, načež „Julie de la Trinité je v duchu přenesena na horu, zatímco její tělo zůstává stát s rozpjatými pažemi jako kamenná socha na kalvárii.“⁶⁶

Krom duševních dispozic hrdinky přispívají ke ztenčení hranic mezi časoprostory ještě tyto okolnosti:

a) Chudý svět přítomnosti

Jak bylo řečeno, na úrovni diskurzu se popis *kláštera* nemůže vyrovnat bohatosti, smyslovosti a živosti, se kterou je popsáno prostředí *chýše*. Odpovídá to jeho fikční realitě. Jedná se o prostředí, kde je zakázáno a tabuizováno vše, co souvisí s tělesností, sexualitou a jinými projevy radosti a vitality, což pochopitelně neznamená, že by neexistovaly, jen se přesouvají do sféry představ a fantazií, které jsou pak o to bujnější, oč chudší je skutečnost. To je také důvodem, proč Julie na několika místech románu opakuje, že chce žít, nebo že „brání svůj život“⁶⁷. Stejně jako Alžběta Rollandová⁶⁸ i Julie chce žít autenticky a celistvě, ale nachází se v prostředí, které (u žen) uznává jen některé složky lidství. V Alžbětině případě je přípustné mateřství a submisivní sexualita, zatímco Julii je odepřeno i to, a jejím jediným úkolem je zbožná péče o čistotu duše, což se v *klášteře*, jak ho popsala Anne Hébertová, spíše rovná slepé poslušnosti výše postaveným, odhalením všech vnitřních pochodů voyeurské zvědavosti matky představené a nekonečnému opakování vyprázdněných gest, k němuž jsou odsouzené „mrtvé-živé“⁶⁹ obyvatelky kláštera.⁷⁰ Taková přítomnost sama otevírá dveře do světů, které jsou možná plné krutosti, nicméně alespoň je v nich nějaký život.

⁶⁵ « Mon corps seul persiste. Une comptabilité stricte s'est installée dans ma tête. Bien compter les Pater et les Ave. Surtout ne pas baisser les bras. Regarder, bien droit devant moi, la lampe du sanctuaire, signe de la présence réelle de Dieu dans le tabernacle. » (ES, s. 26)

⁶⁶ Julie de la Trinité est transportée en esprit dans la montagne, tandis que son corps reste, debout en croix, tel un calvaire de pierre » (ES, s. 26)

⁶⁷ „Je défends ma vie. Je suis sûre que je défends ma vie.“ (ES, s. 22)

⁶⁸ „Chci žít. Žít za každou cenu!“ (K, s. 12)

⁶⁹ « les mortes-vivantes » (ES, s. 175)

⁷⁰ Ekvivalentem chudé přítomnosti kláštera jsou v *Kamourasce* nekonečné zasněžené pláně, řídce osídlené vesnice a společnost, ve které ženy nemají prostor vyjádřit svou tělesnost jinak než mateřstvím, pokud se nechtějí dostat do rozporu s dobrou pověstí.

Strohost přítomnosti v románech Anne Hébertové také odpovídá funkci, kterou přítomnost plní na úrovni vyprávění. „Přítomnost a budoucnost nebudou nikdy realizovány jinak než jako sněná minulost a nebudou mít jinou funkci než znovu stvoření a odhalení minulosti.“⁷¹

b) Oddělení od reálného světa

Jako kdyby život v *klášteře* nepředstavoval dostatečnou izolaci od „světa“, Julie tráví mnoho času v různých pokojích, v ještě větším uzavření. Nejprve je to její klášterní cela. Pak je umístěna do „miniaturního pokoje přiléhajícího k ošetrovně“⁷². Je tedy dokonce oddělena od ostatních sester jako „shnilá větev“.⁷³ Podobně Alžbětin sen se odehrává v pokoji vychovatelky dětí, který je popsán následovně: „Místnůstka je malá a směšná. Jakási čtvercová krabice na klobouky, vyložená květovaným papírem. Červené plátěné záclony jsou zatažené.“ (K 40). Vidíme tedy, že sen a vize k hrdinkám snáze přicházejí, když se nacházejí v izolaci a bez výrazných vnějších podnětů.

c) Úryvky z liturgie

Při četbě *Děti sabatu* nemůžeme přehlédnout četné úryvky z modliteb předkoncilní latinské mše, kterými je text zaplaven a které ho rytmizují. Julii často připomínají obřady z hory B... a také slouží jako spouštěč jejích vizí. „Nepřeložená latina, pořádek rituálů, vzývání svatých, Evangelia a proroci dávají tomuto románu kontrapunktovou hudební strukturu, kdy bujení kněžské promluvy rámcuje a podněcuje vize, z nichž vychází výkřiky a šepot, obscénní přijímání a zaklínání sabatu a ohavnosti hory B...“⁷⁴ Podobným způsobem funguje v *Kamourasce* zvuk koňských kopyt, který Alžběta slyší za oknem (nebo si to představuje). Vyvolává v ní vzpomínky na minulost a slouží tak jako spouštěč pro cestu do jiného časoprostoru.

Dalšími okolnostmi, které přispívají k Juliině a Alžbětině náchylnosti k vizím, halucinacím a snům, jsou: únava, tělesná bolest, zvláštní světelné efekty, hlavně u Alžběty také vůně, zvuky, déšť a u Julie taky vlastní špína a pot (asi proto, že patří k tělesnosti, která je v klášteře

⁷¹ « Présent et futur n'auront jamais d'autre réalité que celle d'un passé rêvé, ni d'autre fonction que la réinvention et la révélation du passé » (Le Grand, A. Cit. d., s. 143.)

⁷² « une pièce minuscule, contiguë à l'infirmerie » (ES, s. 106)

⁷³ « telle une branche pourrie » (ES, s. 141)

⁷⁴ Viz Cliche, Anne Éline. « L'enchantement de la violence ». Anne Hébert : Les enfants du sabbat. *Voix et Images* [online]. Printemps-Été 2016, vol. 41, n° 3, s. 48. [cit. 5.1.2021]. Dostupné z: <https://id.erudit.org/iderudit/1038162ar>

potlačena). Když od matky představené dostane trest v podobě zákazu mýt se, nevádí jí to: „Čím více smáčím v nánosu špíny, tím snáze unikám z kláštera“⁷⁵

4.5 Zrcadlení

Kamouraska svou kompozicí připomíná příběh v příběhu. Oba příběhy se podobají, *zrcadlí se*, oba směřují ke smrti jednoho Alžbětina manžela. Většinu románu však zabírá příběh z minulosti, zatímco příběh z přítomnosti jej rámcuje a uzavírá. V *Dětech sabatu* podle stejného principu *zrcadlení*, který jsme podrobně rozebrali v analýze *Kamourasky* dochází k prolínání časoprostoru *chýše* a *kláštera*. Události z *kláštera* vyvolávají u Julie vzpomínky na obdobné události v *chýši* a oba příběhy v Juliině vyprávění plynou současně a prolínají se podle toho, kde se právě nachází její vědomí. Analeptické vyprávění z *chýše* pak v příběhu pomalu spěje k bodu, kdy Julie vstupuje do *kláštera*. Vizí z *chýše* ubývá, jak její magie zaplavuje klášter, a ten se začíná řídit zákony *chýše*. Analeptická úroveň vyprávění tedy zaniká dvěma způsoby:

1. Vyprávění příběhu z *chýše* o Juliině dětství dostihuje *výchozí narativ* jen o něco dříve než tam, kde román začal.
2. Zákony *chýše*, které byly vlastní analeptickému vyprávění, se přesouvají z minulosti do přítomnosti a zaplavují *klášter*, který se ocitá pod vlivem její temné magie.

Princip *zrcadlení kláštera* a *chýše* můžeme sledovat např. na analogických postavách, které se na těchto místech nacházejí: matka Filoména – matka představená, otec (d'ábel) Abélard – Bůh otec, bratra Josefa Julie při modlitbách zaměňuje s Kristem; nebo na obřadech čarodějných *chýše* a katolického *kláštera* – dvou „soupeřících magií“⁷⁶. *Chýše* vrhá na *klášter* nové světlo a odhaluje ho v jeho pokrytectví tím, že ukazuje, jak se jí podobá. Taková je i funkce a schopnost samotné Julie.

Vztahy, které v *klášteře* vládou mezi sestrami, matkou představenou, zpovědníkem a dalšími postavami, nejsou o nic idyličtější než ty, které panují na hoře B... Filoména a Abélard jsou zvrácení a násilní rodiče. Své děti zanedbávají, zapojují je do svých odporných rituálů a sexuálně je zneužívají. Nicméně v *klášteře* bychom našli jejich uhlazenější dvojníky. Násilí, které se děje za jeho zdi, je plíživější a méně hmatatelné, ale nakonec se ukazuje v plném

⁷⁵ « Plus je macère dans ma crasse, plus je m'échappe facilement du couvent » (ES, s. 57).

⁷⁶ « magies rivales » (ES, s. 152)

světlo, ve světlo *chýše*. Obě místa totiž získávají nový význam, když je spolu porovnáváme, k čemuž ostatně vybízí jejich kompoziční rozložení. Otevřená sexualita *chýše*, jakkoli divošská a nezřízená, například působí docela nezákladně oproti potlačované sexualitě postav obývajících (a navštěvujících) klášter, která si nachází svou cestu ven v perverzních dotecích exorcisty, ve voyeurských pohledech ostatních sester včetně matky představené, v násilném ohledávání Juliina těla zpovědníkem Léo-Z. Flageolem a matkou představenou za účelem nalezení *stigma diaboli*, která jsou ve skutečnosti jizvami po zranění, jež Julie utrpěla v dětství, a v neposlední řadě v nenávisti, jež vůči Julii cítí ti, kteří ji viní z vlastních erotických snů. Tato skrytá sexualita působí o to perverzněji, že je zasazena do „svatého“ prostředí, kde je čtenáři obzvlášť nepříjemná.

Tím, že se vyprávění *Děti sabatu* nezastavuje před žádným tabu, demytizuje tak toto „svaté“, nedotknutelné prostředí kláštera a ptá se, co je pod povrchem všech zákazů, příkazů a úkonů.

V kapitolách 7 a 8 se prolínají latinská liturgie v kapli kláštera a černá mše při sabatu⁷⁷ z Juliina dětství. Julie je při bohoslužbě zasažena vizí sabatu a v čase vyprávění tak oba obřady probíhají současně a bez přechodů se prolínají. Rituály se v textu nápadně podobají až na to, že v sabatu na hoře B... je vše obráceně, jak podle Julese Micheleta velí satanistický princip: „ať je vše *naruby*, přesně obráceně, než jak je to ve světě posvátna.“⁷⁸

Mše se odehrává ve dne, tichu, tělo je důkladně zakryté oděvem. Noční čarodějnický sabat je v přírodě, účastníci jsou nazí, smějí se a tančí na kakofonickou hudbu, hodují u toho, pijí alkohol, oddávají se orgiastickým radovánkám. Sestry od Kristovy vzácné krve (*Sœurs du Précieux-Sang*) se potichu modlí slovy Izajáše a žhavý uhlík, jímž anděl očistil Izajášovo srdce, se v paralelním čarodějném světě mění na kořalku pálicí v krku. Latinské verše, které se v textu nacházejí nepřeložené, systematicky odkazují na světskou a znesvěcující verzi hovorového jazyka.⁷⁹ Když dochází k vyvrcholení obou rituálů, eucharistii, na hoře B... sabatiční hodovníci přijímají pod obojí: tělo a krev podříznutého vepře.

Na hoře B... má rituál podobu alkoholického, drogového a orgiastického dýchánku, který má za úkol nasytit účastníky a vyvolat u nich smyslové vytržení. Jsou jimi především vesničané žijící v chudobě, v době alkoholové prohibice. Smysl katolické mše nám román

⁷⁷ Černý sabat – noční orgiastické shromáždění čarodějnic vedených ďáblem – slovo odvozené z latinské podoby hebrejského *šabat* – den odpočinku.

⁷⁸ « que tout doit se faire à rebours, exactement à l'envers de ce que fait le monde sacré ». Anne Hébert na konci románu uvádí seznam prostudované „čarodějnické literatury“. Jedním z uvedených děl je i *La Sorcière* od Julese Micheleta, tento citát přebíráme z: Cliche, Anne É. Cit. d., s. 49.

⁷⁹ Viz Cliche, A. É. Cit. d., s. 64.

osvětluje o mnoho stránek později, když vypravěčka popisuje zálibu svého bratra Josefa v náboženských obřadech. Je to právě její milovaný bratr, který Julii přemluví, aby do kláštera vstoupila.

Josef vychvaluje krásu náboženských obřadů, liturgii, posvátné nádoby, kněžské ornáty, svčenu vodu, svatou myrhu, růžence z černého dřeva a barevného skla, křižování, klekání, latinu, gregoriánský chorál, vyrovnanost kněze a jeho přísluhujících. Zkrátka nic, co by připomínalo zběsilost rituálů hory B... A přesto je to to stejné lehké vzdálení se od sebe sama, ten stejný vzlet k neznámým rozkoším. Dotek onoho světa, tentokrát v sladkosti a dobrotě.⁸⁰

Juxtapozice obou rituálů tedy slouží k tomu, aby vynikla jejich možná podobnost (navzdory zřejmým protikladům) a zároveň aby čtenář zapochyboval o významové plnosti náboženských gest, která se přece jen, ve světle na hlavu postavených úkonů sabatu, jeví poněkud komicky. Právě humor je prostředkem, který autorka volí pro vyjádření těchto paralel.

Filoména paroduje biblické výroky tím, že mění jejich smysl:

Filoména se dívá na svého syna a dceru. Pronáší hrdelním smíchem:

- Tohle je moje tělo, tohle je moje krev! (...)

Filoména ujišťuje, že bude dost jídla a pití pro všechny.

- Blahoslavení, kteří lační a žízní, neboť budou nasyceni.⁸¹

Nejen na hoře B... ovšem dochází k nesprávným biblickým parafrázím. To, z čeho si Filoména dělá okázalou legraci, skrytě činí i matka představená, když na účet Julie podotýká: „Nebylo by lepší, aby jediná má dívka zahynula a všechny ostatní byly zachráněné?“⁸², což je zřejmou parafrází biblického podobenství o ztracené ovci, jen její význam je právě opačný.

Způsob, jakým je popsán čarodějnický sabat, je sám o sobě nesmírně přehnaný a spíše než jakémukoli náznaku historické skutečnosti se podobá noční můře puritánského katolíka. Julie – vypravěčka a jejím prostřednictvím i Anne Hébertová se v *Dětech sabatu* vysmívají

⁸⁰ « Joseph vante la beauté des cérémonies religieuses, la liturgie, les vases sacrés, les ornements sacerdotaux, l'eau bénite, le saint chrême du salut, les chapelets de bois noir ou de verre coloré, les signes de croix, les génuflexions, le latin, le chant grégorien, le calme du célébrant et des assistants. Rien, en somme, qui rappelle la frénésie des cérémonies de la montagne de B... Et pourtant, c'est le même départ léger de soi-même, la même envolée vers les délices étrangères. L'au-delà touché, dans la douceur et la bonté cette fois-ci. » (ES, s. 152)

⁸¹ Philomène regarde son fils et sa fille. Elle déclare dans un rire de gorge :

- Ceci est ma chair, ceci est mon sang ! (...)

Philomène assure qu'il y aura à boire et à manger pour tous.

- Bienheureux ceux qui ont faim et soif, car ils seront rassasiés. (ES, s. 36)

⁸² « Ne vaut-il pas mieux qu'une seule de mes filles périsse et que toutes les autres soient sauvées ? » (ES, s. 141)

nejen prostředí kláštera Sester od Kristovy vzácné krve, ale i křesťanské představě čarodějnického rituálu.

Puritánský *klášter* – místo ducha vs. magická *chatrč* – místo těla. Intuitivně je chápeme jako protiklady. Autorka boří mýty a tabu, které je obklopují tím, že je dovádí do extrému. Vysmívá se jejich elitářství a nedotknutelnosti. Vytváří jejich karikatury a nic jí není „svaté“ ani příliš „dábelské“ na to, aby o tom psala. Veškeré tajemno *kláštera* mizí, když v souvislosti s ním začneme mluvit o (potlačené) sexualitě, mocenských bojích, pokrytectví a vnitřní prázdnotě, kterou postavy pocítují za náboženskými úkony, právě tak jako kouzelná a fantastická *chatrč* se obrací v prach,⁸³ promění-li se její čarodějové v ubohé alkoholiky a násilníky. Role Juliiny sestry přitom spočívá právě v osvětlení⁸⁴ odvrácené strany puritánského náboženského prostředí tím, že do něj vnáší svou magii: „Je třeba na klášter uvalit řád chýše, aby se ukázalo, jestli proti ní dokáže postavit ten svůj. Je to podivný zápas. Od čtenáře se očekává, že i on otevře světlu světa svou kostnicí plnou vnitřních mrtvol.“⁸⁵

⁸³ Chatrč v příběhu skutečně shoří, tak jako i dům z dětství Alžběty Rollandové v *Kamourasce*.

⁸⁴ Při prvním popisu Juliiny návštěvy hory B... je řeč o jakémsi světle, které vychází z její hlavy a jako reflektor ozařuje prostředí *chatrče*.

⁸⁵ Bouchard, Denis. Une lecture d'Anne Hébert. La recherche d'une mythologie. Montréal : Cahiers du Québec/Hurtubise HMH, 1977, s. 173.

5 Závěr

5.1 Příběh v příběhu

Uvedli jsme, že *Kamouraska* i *Děti sabatu* jsou jakýmsi příběhy v příběhu, kterými nás vypravěčka zpravuje o své minulosti. Přítomnost je tvořena rámcovým vyprávěním (extradiegetická rovina vyprávění), jemuž je podřízeno vyprávění o minulosti (hypodiegetická rovina), a to je plně v režii vypravěčky Alžběty/Julie.

Tyto dvě narativní roviny – minulost a přítomnost – se v *Dětech sabatu* pojí se dvěma antagonickými prostory schovanými za slovy *chýše a klášter*, zatímco v *Kamourasce* se příběh z přítomnosti odehrává během jediného dne v městě Sorelu, zatímco minulost je zasazena do několika různých míst podle toho, jak se Alžběta stěhuje z rodného domu na Kamourasku k Antonu Tassymu a zpět. V obou románech se nicméně tyto narativní roviny a s nimi spojené časoprostory stávají zástupci určitých hodnot, které v *Kamourasce* i v *Dětech sabatu* podobají.

5.2 Dva antagonické časoprostory: Autenticita vs. přetvářka

Diskurz patřící přítomnosti je orientovaný na „zdání“ (*paraître*) v opozici k bytí (*être*). Alžběta se vdává za pana Rollanda, aby získala zpět ztracenou iluzi ctnosti (*honneur*). „Žít se musí. Znovu se vdát, třeba bez závoje a bez věnečku z pomerančových květů. Můj druhý muž, Jeroným. Ctnost je znovu nastolena.“ (K, s.7). Když tento muž umírá a ona bdí u jeho lůžka, popisuje svůj žal, jako „smířlivé čekání, kterému se nedalo nic vytknout.“ (K, s. 5). Z této věty je zřejmé, že spíše než skutečným prožitkem smutku se Alžběta zaobírá myšlenkami na to, jak její žal vypadá zvenčí. Oba příklady (a mohli bychom jmenovat mnoho dalších) ukazují, že přítomnost Alžběty Rollandové je velmi zaměřená na „zdání“.

Julie se nachází v klášteře, tedy v prostoru, od kterého bychom očekávali odvrácení se od vnějšího světa směrem do vlastního nitra. Potýká se však s tím, že oděv, který by ji k tomu měl dopomoci, ji různě svírá a pálí: „Nesnesu ten čepec. Pálí mě jako oheň.“ (ES, s. 13) Svírající oděv je metaforou pro prostředí kláštera, v němž je Julie „uvězněná“ a které ji omezuje na roli řádové sestry. Metafora oděvu také odkazuje na duchovní vyprázdněnost tohoto místa, v němž je větší důraz kladen na správná gesta, slova a příkladné chování, než na autentický prožitek duchovna. Můžeme tedy říct, že klášter, stejně jako přítomnost v *Kamourasce*, je místem patřícím do sféry *paraître*.

Absence *être* je Alžbětou vnímána jako pocit depersonalizace, přesvědčení, že její skutečný život je jinde a ona sama je ve skutečnosti někým jiným. Citujíc Rimbauda, říká: „Říkám „já“, a jsem někdo jiný. Převlek paní Rollandové se válí na zemi.“ (K, s. 120). Vidíme tedy, že, jak

říká Josette Feralová: „Toto rozdvojení textu není než odrazem rozdvojení postavy, která je rozervaná mezi tím, co bylo, co je a co mohlo být.“⁸⁶

Obě mladé ženy hrají role manželky a jeptišky, zatímco ve svých představách se vydávají do jiných světů. Minulost, kterou Alžběta navštěvuje ve snu a Julie prostřednictvím vize, je v obou románech spojená s autentickými prožitky, s tělesností, s násilím, vášní a smrtí. Alžběta se ve vzpomínkách vrací k době své velké lásky, nerozlučně spojené s vraždou jejího manžela, zatímco Julie vzpomíná na své čarodějnické dětství, které je kromě bolesti také plné života, jak jsme si ukázali v analytické části práce. Viděli jsme také, že lexikum, které vyprávěčky volí pro tuto narativní rovinu, je mnohem popisnější, bohatší a změřenější na smyslovost oproti lexiku patřícímu přítomnosti. Jakkoli je tedy minulost obou hrdinek morálně odsouzeníhodná, ve světě Anne Hébertové získává navrch. Patří jí autentické city a život, zatímco přítomnost není než maskou⁸⁷. Vidíme to dobře na *Dětech sabatu*, kde klášter pod Juliiným čarovným vlivem tuto masku postupně ztrácí a odhaluje svou odvrácenou stranu.

Osudy obou dívek se různí, a tomu odpovídají kompozice obou románů. *Kamouraska* končí tam, kde začala, a Alžběta zůstává ve světě masek:

Co mi zbývá, než být tak vzorná, jako by to bylo doopravdy. Připevnit si na lícní kosti masku nevinnosti. Uchýlit se k nevinnosti jako k pomstě nebo k trestu. Hrát den za dnem tu krutou hru, tu vyčerpávající komedii. Tak dlouho, dokud mi dokonalá podobnost nepadne jako vlastní kůže. (K, s. 245)

V *Dětech sabatu* naproti tomu dochází k prostoupení obou časoprostorů tím, že *klášter* je zaplaven magií *chyše*, začínají se v něm dít kouzla a zázraky a Julie je zdrojem nábožné hrůzy i fascinace, když vyjevuje věci a lidi v jejich pravé podstatě. Když je dílo dokonáno a *klášter* je odhalen ve své špatnosti, jejímž vrcholem je bezesporu zabití Juliina dítěte matkou představenou, hrdinka symbolicky svléká řeholní roucho a prchá oknem s tmavým mužem připomínajícím George Nelsona z *Kamourasky*.

Kompozice obou románů jsou tedy plně v souladu s osudem jejich hlavních hrdinek. Alžběta zůstává uvězněna v přítomnosti, do níž je román z obou stran sevřen, zatímco Julie dosáhne splynutí *kláštera* s *chyší* a poté prchá do noci.

⁸⁶ « Ce dédoublement du texte n'est que le reflet du dédoublement du personnage à la fois déchiré entre ce qu'il a été, ce qu'il est et ce qu'il aurait voulu être. » (Féral, J. Cit. d., s. 111.)

⁸⁷ To potvrzují nesčetné divadelní prvky, především v *Kamourasce*. Alžběta bez ustání mluví o maskách, rolích, scénách, divadlech, komediích apod. Namátkou: „A já jsem herečka. Vzrušení, rozechvění, skřípění zubů, nic mě neodradí. Jen nuda. Dojdu až na konec svého šílenství.“ (K, s. 82)

5.3 Nespolehlivé vypravěčky

5.3.1 Alžbětina vina

V časové analýze *Kamourasky* jsme zkoumali, jakým způsobem román pracuje s aspekty posloupnosti, frekvence a trvání. Popsali jsme Alžbětino vyprávění plné prolepsi a analepsi, ve kterém se překrývají různé události a kde se vzpomínky mísí se sny a představami. Ukázali jsme si také, že vypravěčka používá repetitivní způsob vyprávění. V příběhu se neustále vracíme k určitým leitmotivům, na které se nabalují další a další významy, jak vypravěččino vědomí krouží kolem stále stejných témat. Ukázali jsme si také, že ústředním motivem je vražda Antona Tassyho, která se ovšem ve vyprávění vyskytuje spíše mimoděk (i když často) a vypravěčka se jí snaží co nejvíce oddálit.

Alžběta se tedy ukazuje jako značně manipulativní vypravěčka, která se ovšem vzápětí sama usvědčuje ze lži. Pokouší se popsat své dospívající já jako nevinné, ale vzpomínka na Aurélii Caronovou, pozměněná časem a vším, co se mezi nimi odehrálo, ji opravuje. Pokouší se natáhnout čas vyprávění a oddálit tak moment, kdy bude zavražděn Anton Tassy, ale explicitně to říká a čtenáře na to upozorňuje. Samotný akt vraždy vůbec nepopisuje, ale než k němu vyprávění dospívá, čtenář už má docela jasnou představu díky jiným obrazům a představám – plodům Alžbětina svědomí. Záměr je nicméně jasný: „svět snu bude únikem ze světa přítomnosti, svět, ve kterém bude mít kontrolu, kde bude moci podvádět a manipulovat a vyprávět příběh, který chce a potřebuje slyšet.“⁸⁸

Dalším z důvodů, proč se Alžbětino vyprávění jeví jako nespolehlivé, je neustálé splývání snu a reality do té míry, že je od sebe nerozeznáme. Alžběta si představuje svou přítomnost v Nelsonově domě s takovou obrazností, že čtenář váhá, zda není hrdinka nadána schopností být na dvou místech současně. Podobné je to s její přítomností u Nelsonovy výpravy na Kamourasku, kterou jsme rozebrali v oddíle o trvání. Text se v těchto momentech blíží fantastickému vyprávění, které bude plně rozvinuto v *Dětech sabatu*.

5.3.2 Juliino fantastické vyprávění

V části věnované propustnosti času v *Dětech sabatu* jsme mluvili o fantastické povaze času, jímž postavy z přítomnosti mohou procházet, navštěvovat minulost a naopak. Zmínili jsme také, že není zcela jasné, zda k tomuto paranormálnímu jevu skutečně dochází, anebo zda se jedná o Juliinu představu. Všechny fantastické prvky, které se v knize vyskytují, lze vysvětlit

⁸⁸ Vypravěčka také často střídá první a třetí osobu vyprávění podle toho, do jaké míry se identifikuje se svým minulým já. Traumatizující zážitky popisuje z odstupů třetí osoby, pokaždé se ale vrací k ich-formě, stržena proudem vlastního vyprávění.

nespolehlivostí vypravěčky Julie, případně nespolehlivostí jiných vypravěčů. Ke konci románu jsme totiž kromě Juliiných vizí svědky také vizí, přání a obav ostatních sester, zpovědníka, doktora a exorcisty, stejně jako pocitu duchovní prázdnoty matky představené. Fantastické a leckdy velmi zábavné momenty, ke kterým dochází, když Julie začaruje klášter, jsou pokaždé popsány z pohledu osoby, která je jejich svědkem. Každé z těchto vyprávění je znatelně poznamenané povahou osoby, jejímž prizmatem bylo nahlíženo. Nacházíme se v prostředí plném pověřivosti, potlačené touhy a strachu, ve kterém realita a fantazie splývají i bez Juliina přičinění. Novému zpovědníku Léo-Z. Flageolovi, který je vysílený dlouhým půstem a insomnií, se jednou v nohách postele zjevuje sestra Julie, svléká se donaha, a když to udělá, objevuje se na jejím místě její matka, která se také svléká donaha, aby se místo ní zjevila Juliina babička... Tímto způsobem se Flageolovi zjevuje celá genealogie Juliiných čarodějnických předchůdkyň až po Barbu Hallé narozenou roku 1645 ve Francii. Ačkoli nám vypravěč tyto události předkládá, jako by se skutečně odehrály, tato vize vypovídá mnohem více o Flageolovi, než o sestře Julii a dá se předpokládat, že se jedná o Flageolovu halucinaci. Juliiny vize jsou často doprovázeny příznaky podobajícími se hysterickým záchvatům a vše, co nám tato mladá dívka vypráví, je možné interpretovat jako výplod jejího šílenství. Konec románu není vůbec jednoznačný. V první řadě není jasné, kdo je onen muž na ulici, kterého Julie následuje. Je to její otec, bratr, nebo nějaká jiná postava, která se v knize neobjevuje a Julie ji zná z minulosti? Je možné, že se jedná o náhodného chodce, nebo o pouhou Juliinu představu, protože její skok z okna se rovná sebevraždě? Vzhledem k Juliinu ironickému tónu a k tomu, jak často se na chodbách kláštera rozléhá její smích, bychom dokonce mohli celý text interpretovat jako Juliino vtipkování. Takto nespolehlivé vyprávění, jehož nástrojem je fantastický žánr, dává čtenáři svobodu vykládat si *Děti sabatu* podle jeho vlastního založení a odpovědnost za možné výklady nechává na něm. Bouchard píše: „*Děti sabatu*, to je parodie výplodů fantazie, těch čtenářových a také, osmoticky, těch patřících postavám“⁸⁹

V *Kamourasce* je nespolehlivost vypravěčky daná jejími pocity viny a touhou prožít jen „hezké“ momenty, aniž by se musela znovu vracet k těm, za které nechce nést odpovědnost. Projevuje se to její manipulací s časem vyprávění, alternací forem vyprávění nebo schováváním se za jméno paní Rollandové. Vyprávění je zkreslené i Alžbětinou pamětí a její duševní křehkostí. V *Dětech sabatu* se setkáváme s nespolehlivou vypravěčkou/nespolehlivými vypravěči, jejichž pohled je zastíněn různými předsudky a výplody představivosti živenými

⁸⁹ Bouchard, Denis. Une lecture d'Anne Hébert (La recherche d'une mythologie), Montréal, Cahiers du Québec/Hurtubise HMH, 1977, s. 15.

prostředím kláštera. Dá se také pochybovat o Juliině duševním zdraví a o tom, zda to, co nám vypráví, je vůbec myšleno vážně.

5.4 Zrcadlení

Pro porozumění kompozicím obou románů je velmi důležitý princip *zrcadlení*. Obě narativní roviny z *Kamourasky* zrcadlí jedna druhou, stejně jako v *Dětech sabatu* dochází k zrcadlení časoprostoru *chýše* a *kláštera*. Může tak docházet k tomu, že Alžběta i Julie v přítomnosti prožívají něco, co jim připomíná jejich minulost, a na základě této reminiscence jsou okamžitě do minulosti (v myslí) přenášeny. K *zrcadlení* dochází v obou románech i mezi analogickými postavami nebo situacemi. Především v *Dětech sabatu* tato technika, která dovoluje vytváření nečekaných analogií a kontrastů, ukazuje prostředí kláštera v jiném světle a vede čtenáře k tomu, aby se v souvislosti s ním zabýval „zakázanými“ tématy. Do popředí tak vystupuje autorčina kritičnost vůči quebecké společnosti před Klidnou revolucí, jejímu puritanismu a společenskému konformismu. Tím, že vedle sebe staví černou čarodějnickou mši a katolickou mši v kostele a nachází mezi nimi podobnosti, dotýká se společenských tabu. Zároveň se vysmívá křesťanské představě čarodějného rituálu a svým přehnaným popisem tento mýtus zesměšňuje a boří.

Mohlo by se zdát, že polarita prostorů *chatrč – klášter*, se kterou román pracuje, bude symbolem pro opozici dobra a zla/zla a dobra, ale není tomu tak. Ďábelské jsou oba a oba jsou plné těch nejhorších fantazií. Nakonec se totiž jedná o román revoltující (více než kterýkoli jiný román Anne Hébertové). Je v něm zřejmá kritika jansenistického puritanismu a pokrytectví Quebecu z období před Klidnou revolucí. Mezi řádky je čitelná i feministická kritika patriarchální společnosti, kterou představují:

- a) Juliin otec – ďábel v chatrči na hoře B..., kde vládne chaos, smích, sex, tajemné rituály a zlo
- b) Bůh – otec v klášteře, kde vládne řád, ticho, celibát, tajemné rituály a zlo.

Na úplný závěr tedy můžeme říct, že výběr narativních technik v románech Anne Hébertové koresponduje se sémantickou rovinou textu a může ji zesilovat. Vidíme to na případě sevřenosti vs. otevřenosti rámcového vyprávění v obou románech. V *Kamourasce* i *Dětech sabatu* nacházíme také dvě konkurující si roviny vyprávění, které odpovídají rozpolcenosti vnitřního světa obou hrdinek. Pomocí principu zrcadlení jsou pak vytvářeny nové a nečekané analogie, které význam textu prohlubují.

6 Résumé

Notre travail de licence traite le thème de stratégies narratives dans la prose d'Anne Hébert à l'aide de la théorie méthodologique développée par Shlomith Rimmon-Kenan à partir de la théorie narratologique de Gérard Genette.

Nous avons analysé les catégories narratives du temps et de l'espace dans les romans *Kamouraska* et *Les Enfants du sabbat* afin de déterminer dans quelle mesure les techniques narratives formelles sont-elles liées à l'aspect sémantique du monde imaginaire de l'écrivaine.

Dans la première partie de notre travail, nous décrivons la vie et l'œuvre d'Anne Hébert. La romancière, poétesse et dramaturge est considérée l'une des plus grandes écrivaines québécoises et elle a reçu un grand nombre de prix pour son œuvre littéraire. Cette œuvre est très marquée par la religion catholique puritaine qui lui sert d'inspiration aussi bien que d'objet de critique féroce. Les romans, de même que la poésie d'Anne Hébert, représentent les plongées dans les profondeurs de l'âme humaine. Ce qui se trouve dedans n'est pourtant jamais très agréable.

Après avoir introduit Anne Hébert et son œuvre, nous sommes passées à la partie analytique de notre travail. D'abord nous avons analysé la répartition des événements de l'histoire dans le temps narratif du roman *Kamouraska*. Nous avons donc décrit les aspects du temps du récit qui sont d'après Rimmon-Kenan (qui reprend la terminologie de Gérard Genette) : *l'ordre, la vitesse narrative et la fréquence événementielle*. Le roman, plein d'*analepses* et de *prolepses* montre une narratrice fautive, qui revit sa vie passée de façon répétitive et manipulatrice avec l'intention de montrer son « moi » passé sous un meilleur jour.

Ensuite nous avons étudié *Les Enfants du Sabbat* à l'aide des catégories narratives du temps et de l'espace. Le temps hébertien se caractérise par une porosité, qui permet aux personnages appartenant au passé de visiter le présent et vice-versa. L'espace est divisé en deux lieux antagonique : *couvent* et *cabane* qui correspondent au présent et au passé de l'héroïne.

De l'analyse résulte que nous pouvons trouver deux niveaux de narration dans chacun de ces deux romans étudiés, dont l'une est liée au présent de la narration et l'autre au passé (Dans *Les Enfants du Sabbat* le premier est aussi attaché au *couvent* alors que l'histoire du deuxième se déroule dans la *cabane*). Les héroïnes-narratrices, enfermées dans le présent qui

a peu d'intérêt pour eux, voyagent par l'intermédiaire du songe et de la vision à travers le temps et l'espace afin de visiter les vécus passés de leur vie.

En conclusion, nous avons constaté que les stratégies narratives utilisées par Anne Hébert renforcent les propos sémantiques de ses romans. La dichotomie de l'espace et de temps dans les deux romans de l'écrivaine correspond au dédoublement de chaque protagoniste, qui est déchiré entre le passé troublant et le présent privé de toute chose authentique.

7 Použitá literatura

Prameny:

Hébert, Anne. *Kamouraska*. Překlad: Eva Janovcová. Praha: Odeon, 1977.

Hébert, Anne. *Les Enfants du Sabbat*. Montréal: Ed. Du Boréal, 1995.

Odborná literatura:

Monografie o životě a díle Anne Hébertové

Bishop, Neil B. *Anne Hébert, son œuvre, leurs exils*. Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, 1993.

Bouchard, Denis. *Une lecture d'Anne Hébert (La recherche d'une mythologie)*. Montréal : Cahiers du Québec/Hurtubise HMH, 1977.

Brochu, André. *Anne Hébert. Le secret de vie et de mort*. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, Coll. « Œuvres et auteurs », 2000.

Marcheix, Daniel. *Le mal d'origine. Temps et identité dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*. Québec : l'Instant même, 2005.

Palister, Janis L., *The Art and Genius of Anne Hébert : Night and the Day Are One*. Vancouver: Fairleigh Dickinson University Press, 2004.

Paterson, Janet M. *Anne Hébert. Architecture romanesque*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 1985.

Články a příspěvky v monografiích

Cliche, Anne Éline. « L'enchantement de la violence ». *Anne Hébert : Les enfants du sabbat. Voix et Images* [online]. Printemps-Été 2016, vol. 41, n° 3. [cit. 5.1.2021]. Dostupné z:

<https://id.erudit.org/iderudit/1038162ar>

Côté, Paul Raymond. *Kamouraska* ou l'influence d'une tradition. *The French Review* [online]. Oct., 1989, vol. 63, No. 1, s. 99-110. [cit. 5.1.2021]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/394690>

Émond, Maurice. « L'imaginaire fantastique d'Anne Hébert ». *Le Risque de lire*. Québec: Université Laval (Département des littératures)/ Nuit blanche éditeur, 1988,

Féral, Josette. « Clôture du moi, clôture du texte dans l'œuvre d'Anne Hébert ». *Littérature* [online]. 1975, vol. I, n° 2, s. 102-116. [cit. 5.1.2021]. Dostupné z: <https://www.erudit.org/en/journals/vi/1975-v1-n2-vi1494/290079ar/>

Le Grand, Albert. « *Kamouraska* » ou l'Ange et la Bête. *Études françaises* [online]. Mai 1971, vol. VII, n° 2, s. 119-143. [cit. 5.1.2021]. Dostupné z: <https://id.erudit.org/iderudit/036483ar>

Major, Ruth. Kamouraska et Les Enfants du sabbat : faire jouer la transparence. *Voix et Images* [online]. Printemps 1982, vol. VII, n° 3, s. 459–470. [cit. 5.1.2021]. Dostupné z: <https://id.erudit.org/iderudit/200341ar>

Purdy, Anthony. An Archeology of the Self: Narrative Ventriloquism in Anne Hébert's Kamouraska. In: Purdy, Anthony. *Certain Difficulty of Being: Essays on the Quebec Novel*. Montréal: Queen's School of Policy Studies, 1990

Literárně historické publikace

Kyloušek, Petr. *Dějiny francouzsko-kanadské a quebecké literatury*. Brno: Host, 2005.

Biron, Michel – Dumont, François et Élisabeth Nardout-Lafarge. *Histoire de la Littérature Québécoise*. Montréal: Les Éditions du Boréal, 2007.

Šrámek, Jiří. *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost 2*. Brno: Host, 2012

Rozhovory

Anne HÉBERT – Poésie solitude rompue (France Culture, 1995). In : YouTube [online]. 28.12.2018 [cit. 2021-01-05]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=7MW7dRjyE0E&t=815s>.

Faucher, François. „Anne Hébert“. *L'Actualité*. Février 1983, vol. 8, no. 2, s. 13. Dostupné z: <https://lactualite.com/culture/anne-hebert-la-mystique-paienne/Femme-d'aujourd'hui> [archivní záznam online]. Autor rozhovoru Marie-Josée Beaudoin, 2 décembre 1970. Radio-canada – ARTS [cit. 2020-01-05]. Dostupné z: <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1478545/anne-hebert-litterature-quebec-histoire-archives?depuisRecherche=true>.

Metodologická literatura

Kubíček, Tomáš. *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*. Brno: Host, 2007.

Kubíček, Tomáš, Jiří Hrabal a Petr A. Bílek. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013.

Rimmon-Kenanová, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001.

Todorov, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. Praha: Karolinum, 2010, s. 26.