

Negativní humanismus Michela Houellebecqa

Úvod

1. Paměť románu	3
1.1. Chrám Matky Boží	3
1.2. Vánoce v Rouenu	8
2. Krize literatury nebo literatura krize?	15
2.1. Beckettovo mlčení	16
2. 2. Od nového románu k novému realismu	20
2.3. Případ Houellebecq	27
3. Houellebecqův rukopis, jeho vývoj a inspirace	29
3.1. Čtyři Houellebecqovy romány – čtyři etapy autorského rukopisu	30
3.1.1. Rozšíření bitevního pole	30
3.1.2. Elementární částice	33
3.1.3. Platforma	36
3.1.4. Možnost ostrova	40
3.2. Zdroje a inspirace Houellebecqova románového realismu	45
3.2.1. Balzac: fyziologie společnosti	45
3.2.2. Flaubert: zdrženlivá naléhavost modernity	54
3.2.3. Zola: román věku scientismu	56
3.2.4. Céline: psaní jako provokace	61
4. Negativní humanismus a románová antropologie Michela Houellebecqa	64
4.1. Psaní ve znamení negace	64
4.2. Zkoumání lidského údělu	68
4.3. Dvojitý pramen Houellebecqovy antropologické inspirace	74
4.3.1. Schopenhauer: škola pesimismu a soucitu	74
4.3.2. Baudelaire: nostalgie a poetika zla	77
Závěr	81
Použitá literatura	82

Úvod

Tématem následující práce je románová tvorba Michela Houellebecqa pojímaná ve dvojitým kontextu – v kontextu negativního humanismu a nového realismu, který se projevuje v současném francouzském románu. Pracovní hypotézou je teze o spojitosti nového realismu a negativního humanismu v opětovném zájmu o svět společenských jevů, v obavách o jeho stav i v antropologickém a existenciálním zkoumání lidského údělu.

V prvních dvou kapitolách se pokusíme vytyčit základní body této spojitosti, jak v souvislosti s tradičním realismem, tak ve vztahu k současné realisticky zaměřené románové tvorbě (Dubois, Beigbeder, Duteurtre, Quintreau). Třetí kapitola je věnována formální výstavbě Houellebecqových románů, analýze jejich intertextových odkazů a ve své druhé polovině také popisu paralel a inspirací, jež spojují Houellebecqovy romány s autory klasické realistické tradice (Balzac, Flaubert, Zola) a s Célinem. Po tomto zařazení do kontextu současného i literárně historického se ve čtvrté, závěrečné, kapitole zaměříme na způsob, jakým se negativní humanismus projevuje především v románové antropologii Michela Houellebecqa, a na jeho inspiraci (Schopenhauer, Baudelaire).

Bibliografická poznámka. Vzhledem k početným odkazům k Houellebecqovým románům s výjimkou prvních citací v celé práci používám následující zkratky:

Rozšíření bitevního pole -- RBP

Elementární částice -- EČ

Platforma -- PT

Možnost ostrova -- MO

1. Paměť románu

1.1. Chrám Matky Boží

„Potom se naráz objevilo město. Svažovalo se dolů jako amfiteátr, nořilo se do mlhy a za mosty se nepravidelně rozšiřovalo. Širý kraj potom jednotvárným zvlněním stoupal dál, až se v dálce setkal s nezřetelným okrajem bledé oblohy. Když se na krajinu hledělo takhle shora, vypadala celá nehybná jako obraz; v jednom rohu se kupily zakotvené lodi; řeka vinula svůj kulatý oblouk pod zelenými kopci a ostrovy podlouhlého tvaru vypadaly na vodě jako velké černé ryby zaražené na jednom místě. Tovární komíny vypouštěly obrovské hnědé chocholy, jejichž konec neustále ulétal. Bylo slyšet hučení sléváren, do něhož zaznívala jasná zvonkohra z kostelů, které se tyčily v mlze. Holé stromy na bulvárech tvořily mezi domy fialové houští a střechy lesknoucí se deštěm se nestejně zrcadlily podle výšky čtvrtí. Občas zavál vítr a odnášel mraky k návrší Sainte-Catherine jako vzdušné vlnobití, které se tiše láme o útesy. Z nakupení všech těch životů stěsnaných v takovém množství pociťovala Ema cosi jako závrať a srdce se jí z toho prudce dmulo, jako by těch sto dvacet tisíc duší, které se tam zachvívaly, k ní všechny najednou vysílaly výdech vášní, které jim přičítala. V tom širém prostoru se její láska rozpínala a bouřlivěla v nezřetelném hučení, které k Emě doléhalo. Rozlévala se jí zas z nitra ven, na náměstí, promenády, ulice a staré normandské město se jí rozestíralo před očima jako nějaká obrovská metropole, jako Babylón, kam vstupuje. Oběma rukama se opírala o okénko, vykláněla se ven a vdechovala vánek; trojspěří klusalo, kamení vrzalo v blátě, dostavník se kymácel a Hivert zdálky pokřikoval na dvoukolky, zatímco měšťané, kteří strávili noc v Bois-Guillaume, klidně sjížděli dolů po návrší ve svých malých rodinných kočárech.“¹

Gustav Flaubert (1821–1880) ve svém slavném románu zachycuje Rouen v podobě charakteristické pro Francii poloviny 19. století, tedy pro dobu, v níž se Emin příběh odehrává. „Staré normandské město“, ještě nedávno zřejmě sevřené věncem středověkých hradeb, se stává místem, kde můžeme zcela zřetelně pozorovat hlavní projevy rozvíjející se industrializace, nové syrové dynamiky moderny. Jsme tu svědky setkání dvou dějinných období, dvou typů společenského paradigmatu; přesně v intencích Flaubertova současníka Augusta Comta (1798–1857) je teologicko-vojenská forma společenské organizace postupně vytlačována a nahrazována společností vědecko-průmyslovou. Proto ono zcela konkrétní a výstižné „hučení sléváren, do něhož zaznívala jasná zvonkohra z kostelů“.

¹ Gustav Flaubert: *Paní Bovaryová*, přel. Eva Musilová. Praha, Odeon 1973, s. 247–8.

Tuto proměnu umožňovala podobně plasticky zachytit, a jeden a půl století poté živě vyvolat, v té době nová románová technika, jejíž vrchol se (nejen) ve francouzské literatuře kryje s gründerovou vitalitou moderního kapitalismu – technika románového realismu. Flaubert tu mistrně pracuje se všemi aspekty smyslové evokace: barvou, vůní, zvuky („kamení vrzalo v blátě“). Soustavně vyhledává nepatrné, snadno přehlédnutelné detaily všednosti. Románová evokace se v tomto případě ovšem nezastavuje na hranicích materiálního světa a jeho běžných prchavých projevu. Flaubert jde mnohem dál – proto se k němu později mohou hlásit tak rozdílné umělecké proudy jako dekadence, naturalismus i nový román – až na hranici symbolu, neboť „slévárny a zvonkohra“ (nikoli náhodou připomínající jiné slavné setkání – „deštníku a šicího stroje na pitevním stole“) tu nejsou pouze lokálními, rouenskými reáliemi, ale získávají platnost univerzálního, dějinného symbolu.

Popis – klíčový moment realistického stylu, jenž chce nastolit co nejužší a co nejbezprostřednější vztah s objektivně chápanou realitou – se u Flauberta „rozplývá do všeho vyprávění. Vyslovení určitého psychického procesu je vlastně předvedeno prostřednictvím popisu, anebo přesněji řečeno vyjádřením určitých předmětných okolností, které psychologický proces přesně evokují“.² Podobně jako u Balzaka (1799–1850)³ i zde je patrné ovlivnění realistické románové techniky estetikou romantismu, jeho sensibilitou. Flaubertův popis nastoluje pro romantiky klíčovou otázku vztahu subjektu a objektu, poukazuje na jejich nejasné hranice, přes něž se přelévají vzrušené emoce a ožívují okolní svět: „V tom širém prostoru se její láska rozpínala a bouřlivěla v nezřetelném hučení, které k Emě doléhalo. Rozlévala se jí zas z nitra ven, na náměstí, promenády, ulice a staré normandské město se jí rozestíralo před očima jako nějaká obrovská metropole, jako Babylón, kam vstupuje“.

Zdroj všeho cítění i poznání je ukryt uvnitř, v Emině individuálním vědomí, v její subjektivitě.⁴ Rouen, jehož literární evokace se nám nabízí, není Rouenem nezaujatě

² Milan Kundera: *Umění románu*. Praha, Čs. spisovatel 1961, s. 149.

³ Balzac např. v patetické postavě trestance Vautrina (jejíž titánské rozměry odkazují k romanticky pojímané mytologii a jsou předobrazem *Nadčlověka* i Supermana) pokračuje v meditaci o zlu, kterou započal gotický román a antiidealistický román 18. století (Laclos, Sade), a již k vrcholné podobě dovedli právě romantikové. Vautrin spolu s *Frankensteinem* (1818) sdílí jeho jedinečnost, samotu a hluboce pesimistický pohled na svět neboli celý rejstřík romantických leitmotivů. Viz Thomas Pavel: *La pensée du roman*. Paris, Gallimard 2003.

⁴ „Nejde tu však jako v některých „ich-románech“ a jiných pozdějších dílech podobného druhu o prostou reprodukci obsahu Emina vědomí, toho, co cítí, tak, jak to cítí. Od ní sice vychází reflektor osvětlující celý

nahlíženým, v žádném případě si nemůže nárokovat vlastnosti Rouenu *an sich*, je Rouenem nutně subjektivním, vnímaný Eminýma očima, všemi jejími smysly – jejím sluchem, hmatem – i představami („výdech vášní, které jim přiřítala“). Flaubertův subjektivně zbarvený realismus tak dočasně ruší hranici mezi světem vnitřním a vnějším, aniž by však kdy přestal klást důrazné nároky na jejich pravdivé – či spíše pravděpodobné⁵ – zachycení. Díky tomu mohl jako jeden z prvních v postavě Emy Bovaryové zachytit tragédii moderního vědomí.

Pro lepší pochopení je třeba se vrátit zpátky k jejímu příběhu. Po nervovém zhroucení a záchvatech hystericky exaltované zbožnosti, kterými reagovala na odchod svého prvního milence Rodolpha, se Ema postupně zotavuje. Charles, její hodný, ale nudný manžel, ji na radu lékárníka Homaise pro rozptýlení vezme do Rouenu na operní představení *Lucie z Lammermooru*. Pro Emu to představuje záblesk vytouženého „velkého“ světa, ovšem představení samo, jeho přepjaté emoce, v ní vyvolávají pouze chvilkovou deziluzi – pochopí, jak malé jsou vášně, které umění přehání. O přestávce potkávají svého někdejšího známého, nyní notářského koncipienta, Léona. Rychle se s Emou sblíží, navzájem se utvrzují ve svých romantických iluzích, které jim mají dodat zdání výjimečnosti. „Ona nepřiznala svou vášeň k jinému muži, on neřekl, že na ni zapomněl.“⁶ Vytváří si ideál, kterému přizpůsobují obrazy své minulosti: „Ostatně slovo je válec, který vždycky natahuje pocity do délky.“⁷ Hnací silou jejich vztahu je směšná, a přitom zoufalá, touha po nevšedním, plném životě. Po Léonově vyznání lásky Ema napíše dopis, ve kterém oznamuje, že se už nesmí setkat. Chce mu ho předat na druhý den v rouenské katedrále.

Léon přijde na schůzku o něco dříve, odmítne kostelníkovu nabídku na prohlídku, ten ho úkradem pozoruje a je „rozhořčen na toho člověka, který si dovoluje obdivovat katedrálu sám“.⁸ Ema ale ve snaze oddálit svůj rozhovor s Léonem kostelníkův návrh přijímá.

obraz, avšak ona sama je rovněž součástí toho obrazu, je v něm.“ Erich Auerbach: *Mimesis. Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*, přel. Miloslav Žilina, Vladimír Kafka a Rio Preisner. Praha, Mladá fronta 1968, s. 428.

⁵ Tímto pojmem Milan Kundera ve svých esejích o románu charakterizuje základní úsilí romanopisců „druhého poločasu“ dějin románu, který podle jeho pojetí – a ve shodě s většinou teoretiků žánru – začíná Balzákem a Walterem Scottem. Viz zejména Milan Kundera: *Les testaments trahis*. Paříž, Gallimard 2003 a *Le Rideau*. Paříž, Gallimard 2005 ; také Pavel: *La pensée du roman* a Robert Alter: *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley – Los Angeles – Londýn, University of California Press 1975

⁶ Flaubert: *Paní Bovaryová*, s. 220.

⁷ *Ibid.*, s. 222.

⁸ *Ibid.*, s. 228.

Flaubertův chrám Matky Boží, jak zní celé patrocinium rouenské katedrály, se radikálně odlišuje od svého slavnějšího pařížského protějšku. Zatímco v Hugově románu je gotická stavba inspirací a středobodem romantické, pateticky hyperbolizované imaginace, plné nevšedních a barvitých obrazů, zde katedrálu a její prostor vnímáme prostřednictvím Léona jako soubor nudných antikvárních artefaktů bez jakékoli souvislosti s přítomností. Jeho netrpělivost roste úměrně ke kostelníkově žvanivosti. Celá scéna směřuje do takřka groteskního finále. Ovšem Flaubertův poťouchlý cit pro groteskno nemá nic společného s Hugovým pojetím, těžším z velkolepého, a poněkud těžkopádného, kontrastu mezi vznešeným a nízkým, celá scéna z rouenské katedrály v sobě nemá ani špetku vysokého stylu, její perspektiva je perspektivou beznadějně nízké všednosti hraničící s banalitou.⁹

Léon, jemuž katedrála stojí v cestě k nedočkavému naplnění touhy, kostelníkovi rychle zaplatí a odvádí Emu pryč. K jeho údivu nechce vidět ani věž, kostelník pronásledující dvojici „nesl pod paží asi dvacet brožovaných svazků, které si opíral o břicho, aby je udržel v rovnováze. Byla to *díla pojednávající o katedrále*“¹⁰. Léon ve spěchu Emu naloží do nejbližšího vozu, fiakr pak bloudí celé hodiny ulicemi:

„Občas vrhal kočí z kozlíku zoufalé pohledy do výčepů. Nechápal, jaký cestovatelský běs žene ty lidi tak, že se vůbec nechtějí zastavit. Někdy se o to pokoušel a vzápětí za sebou slyšel zlostné výkřiky. Práskl tedy znovu a víc do svých dvou zpocených herek, ale nedával pozor na výmoly, nedbal, že vůz naráží na kameny – byl demoralizován a téměř plakal žízň, únavou a smutkem. A v přístavu mezi nákladními vozy a sudy a v ulicích u nárožních kamenů vyvalovali měšťané oči údivem, když viděli věc na venkově tak nezvyklou: vůz se zataženými záclonami, který se znovu a znovu objevoval, uzavřenější než hrob a kymácející se jako loď na vlnách.“¹¹

⁹ Podobně jako bychom chtěli porovnávat plátna rouenského rodáka Theodora Géricaulta s plátny Clada Moneta, který v letech 1892–95 namaloval celou sérii pohledů na rouenskou katedrálu. Na jedné straně prchavý, všední, pronikavě konkrétní svět impresionismu, proti němu vzrušená symbolická gesta postav *in extremis* na *Prámu medúzy* z roku 1819, jenž se stal manifestem malířského romantismu. Viz Edmund Svingelhurst: *The Life and Works of Monet*. Bath, Parragon 2002.

¹⁰ Flaubert: *Paní Bovaryová*, s. 230. Už zde v této scéně ironizující konvenční přístup ke vědění, onu učenou hloupost založenou na pečlivě shromážděných a převzatých názorech, můžeme nalézt zárodky posledního Flaubertova románu *Bouvard a Pécuchet* (1881), vrcholně skeptické a bohužel nedokončené *encyclopédie critique en farce*.

¹¹ *Ibid.*, s. 232.

Za takto výstředních a směšných okolností začíná Emina poslední, fatální, láska. Zcela v atmosféře autorské skepse a nevážnosti. Flaubertův realismus by nikdy nebyl tak působivý, tak přesný ve svém pozorování, kdyby spoléhal pouze na výstižný detail, aniž by využil možnosti groteskní gradace, všudypřítomné ironie. Nejen to, co vidíme, ale způsob, jakým to vnímáme, skutečnost že si uvědomujeme tuto disproporci, aktivuje náš kritický úsudek a vede k procesu poznání.

O něco později Ema „zařídila, aby od manžela dostala svolení jezdit každý týden do města za milencem“.¹² Záminkou jsou fiktivní hodiny klavíru u slečny Lempereurové, Flaubert se neubrání jízlivé poznámce na adresu důvěřivého Charlese: „Za měsíc se ostatně usoudilo, že udělal značné pokroky.“¹³ Každý čtvrtek se Ema s Léonem schází v hotelovém pokoji vybaveném mahagonovým lůžkem ve tvaru člunu – opět se tu vrací obraz lodi „kymácející se (...) na vlnách“. Je metaforou nejistoty, proměnlivosti, která už ve zmíněné ukázce ukryvá nevyhnutelnou předtuchu „hrobu“. Uplyne nějaký čas. Jednou Ema cestou od milence míjí lavičku stojící u kláštera, kde si před lety jako dívka vysnívala velkolepou budoucnost. Tam ve stínu jilmů si znovu uvědomí, že celý její život, veškerá naděje na štěstí se ocitla v pasti nesplnitelnosti:

„Všechno marné – šťastna není, šťastna nikdy nebyla. Odkud se jen bere ta nedostatečnost života, ta náhlá prohnílost všech věcí, o které se opírá? (...) Nic ostatně nestojí za námahu hledání, všechno je jen lež!“¹⁴

Ale ani poté se Ema nevzdává, ještě nějaký čas bojuje, vzdoruje. Tragický konec je však za dané konstelace nevyhnutelný; vědomí naplněné falešnými, zkreslenými představami na těchto představách lpí i za cenu sebedestrukce. Ema je obětí vlastní omezenosti, ale i omezenosti celé tehdejší společnosti, která je zaplavena lacinými a pokleslými romantickými stereotypy, aniž si uvědomuje jejich zavádějící falešnost. Individuální omezenost je

¹² *Ibid.*, s. 246

¹³ *Ibid.*, s. 246. V roce 1978, několik týdnů před svou dobrovolnou smrtí, vydává rakouský spisovatel Jean Améry svůj román-esej *Karel Bovary, venkovský lékař*, v němž se z univerzálních humanistických pozic snaží rehabilitovat postavu Emina manžela Charlese/Karla, kterému se prý Flaubert od prvních stránek románu vysmívá a nechává ho „zemřít *nepravděpodobně*, jako ho nechává nevěrohodně žít a nekonat“. Kniha je jedinečným pokusem o román jako formu literární kritiky, přímým dokladem vitální paměti tohoto žánru, kdy zkušenost někdejšího židovského vězně Hanse Mayera nově oživuje sto dvacet let starou postavu vytvořenou geniálním normanským romanopisčem.

¹⁴ *Ibid.*, s. 266.

umocňována omezeností všeobecnou, generační, či dokonce obecně lidskou. V tomto bodě se Flaubertovi otevírá cesta k dalšímu románu, jehož tématem bude právě tato dvojí podmíněnost vedoucí v důsledku k radikální deziluzi – k *Citové výchově* (*L'Éducation sentimentale*), která vyjde dvanáct let po *Paní Bovaryové* (*Madame Bovary*) roku 1869.

A právě ve vědomí a zachycení tohoto dilematu spočívá Flaubertovo skutečně trvalé románové dědictví. Jazyk, jímž je tato zkušenost vyjádřena, se proměňoval, obsah zůstal stejný – chronická nedostatečnost života, rozpor mezi skutečností a očekáváním, který je hned nadvakrát podmíněn vnitřními omezeními subjektu i vnějšími limity objektivního světa.

Cesta je otevřena.

1.2. Vánoce v Rouenu

Po Flaubertově Emě literární prostor Rouenu zabydlují i další příběhy. Jednoho mrazivého zimního rána v době prusko-francouzské války odsud vyjíždí dostavník do Dieppe, mezi jehož pasažéry se nachází Maupassantova Kulička¹⁵. Paměť románu jako žánru umožňuje podržet v sobě tyto silné základní příběhy, propojovat jejich peripetie a postavy s určitými místy, takže každý další lze číst na jejich pozadí jako palimpsest. Jako třeba litanický monolog Samuela Perlmana, postavy z novely současné francouzské autorky Yasmine Rezy (1959), který sarkasticky vášnivým, strhujícím a zlostně zábavným způsobem vzpomíná na dávnou milenku, která: „bydlela v Rouenu. Všichni naši zákazníci byli zpočátku z Rouenu. (...) Marisa Bottonová, Rouen. Jen Rouen byl skutečný“.¹⁶ Vzdálená ozvěna příběhu paní Bovaryové je zcela zřetelná:

„Jediná žena, kterou jsem byl doopravdy posedlý, byla děvka a sahala mi sotva po kotníky. Namouduši bych se pro ni roztrhal a v jistém smyslu jsem si přitom skutečně málem serval kůži. Tak vypadala moje jedinečná existenciální zkušenost. Ten případ, ta holka, nebyla k ničemu, a nikdy by za nic nestála, ale já se zmítal mezi jejími ano a ne, jednou jako dobyvatel a vzápětí kus hadru, přesně podle toho, jestli řekla ano nebo ne, jsem se světu buď postavil, nebo se hroutil. Doslova se třese, jak se nám chce žít. Skutečnost je materiál, který musí z cesty. To je moje teorie.“¹⁷

¹⁵ Hrdinka stejnojmenné novely z roku 1880.

¹⁶ Yasmína Reza: *Zoufalství*, přel. Zdenka Kovářová. Praha, Agite/ Fra 2007, s. 19–20.

¹⁷ *Ibid.*, s. 18.

Opět Rouen, Flaubertovo rodiště, kde ve zdejší nemocnici jeho otec zastával místo vrchního chirurga. Město, jehož maloměšťáckou omezenost, bigotnost a vyprázdněnost Flaubert nenáviděl, neboť valnou většinu života prožil takřka „na dohled“ v nedalekém Croissetu. Právě sem do Rouenu 90. let 20. století přijíždí začátkem prosince bezejmenný hrdina prvního románu Michela Houellebecqa (1958). Jako analytik-programátor ve firmě poskytující služby z oboru informatiky byl spolu se svým kolegou Tisserandem pověřen obstarat školení pro ministerstvo zemědělství. Zdejší krajské ředitelství je jejich první destinací. Školení probíhá v předvánoční atmosféře zcela uspokojivě: budoucí mladý a asertivní šéf oddělení informatiky před oběma náležitě demonstruje svůj význam, Tisserand se po večerech i v průběhu kurzů marně pokouší svádět místní ženy. Jedinou výraznou událostí je smrt neznámého muže v Nouvelles Galeries, jíž je hrdina jednoho podvečera svědkem. Následující kapitola *Co jsem viděl na Starém trhu* začíná takto:

„Trochu absurdně jsem se rozhodl zůstat přes víkend v Rouenu. Tisseranda to překvapilo; vysvětlil jsem mu, že si chci prohlédnout město a že do Paříže mě nic netáhne. Ve skutečnosti se mi do prohlídky města moc nechtělo. Přitom tu jsou krásné středověké památky a řada skutečně zajímavých starých domů. Před pěti sty let musel být Rouen jedním z nejkrásnějších francouzských měst; to vše je však dnes pryč. Všechno je špinavé, začouzené, špatně udržované, zničené neustálou přítomností aut, hluku, škodlivých zplodin. Nevím, kdo tu dělá starostu, stačí však deset minut chůze v ulicích starého města, aby člověk pochopil, že je buď naprosto neschopný, nebo zkorumpovaný. K tomu všemu ulicemi projíždějí desítky frajerů na motorkách nebo mopedech bez tlumiče. Přijíždějí z rouenského předměstí, které je ve stavu naprostého průmyslového zhroucení. Jejich cílem je vydávat ostrý, co možná nejnepříjemnější hluk, pro místní skutečně těžko snesitelný. Daří se jim to výtečně. Kolem čtrnácté hodiny opouštím hotel. Bez váhání mířím na Starý trh. Je to velké náměstí lemované kavárnami, restauracemi a luxusními obchody. Právě zde před více než pěti sty lety upálili Johanku z Arku. K připomenuté této události zde byla vztyčena jakási hromada podivně prohnutých betonových dlaždic, zpoloviny zapuštěných do země, jejichž podrobnějším ohledáním vyjde najevo, že jde o kostel. Jsou tu také zárodky trávníků, záhony a šikmé plochy, zřejmě určené milovníkům skateboardu – pokud ovšem ne vozíčkářům, těžko říct. Spletitost místa tím však nekončí: uprostřed náměstí sídlí v jakémsi betonovém pavilonu různé obchody a kousek dál stojí budova připomínající autobusovou zastávku. Usedám na jednu z betonových dlaždic, pevně rozhodnut udělat si v tom jasno. Není pochyb o tom, že toto náměstí je srdcem, středobodem města. O jakou hru tu přesně jde? Nejdříve zjišťuji, že lidé se zde pohybují většinou v houfech nebo menších skupinkách od dvou do šesti jedinců. Ani jedna se přitom nepodobá druhé. Samozřejmě, že si podobné jsou, jsou si podobné

až neuvěřitelně, tuto podobnost však nelze označit za totožnost. Jako by se ti lidé nepatrnými odlišnostmi v oblečení, způsobech přemísťování a shromažďovacích postupech rozhodli uvést do praxe protiklady, nutně doprovázející každou individualizaci. Dále pozoruji, že všichni tito lidé vypadají spokojeně sami se sebou i s okolním světem; je to zarážející a trochu to nahání strach. Procházejí se klidně, někdo s vychytralým úsměvem, jiný s tupým výrazem ve tváři. Někteří z mladších nosí kožené bundy pokryté nejběsilejšími hardrockovými hesly; dočteme se na nich věty jako *Kill them all!* Nebo *Fuck and destroy!*; všichni se však shodují v jistotě, že prožívají příjemné odpoledne, převážně zasvěcené konzumaci, čímž přispívají k utužení svých osobností. A konečně shledávám, že se od nich cítím odlišný, aniž jsem schopen podstatu této odlišnosti popsat.¹⁸

Vypravěč a zároveň hlavní hrdina románu od počátku přiznává, že jeho rozhodnutí zůstat bylo trochu absurdní, jako by on sám nedokázal dohlédnout ke svým skutečným motivacím a ty mu unikají, aniž by ho to nějak zvlášť znepokojovalo. Zjevná iracionalita takového přístupu je v nápadném rozporu s jeho rysy všímavého racionalizujícího pozorovatele, který s oblibou třídí fakta a vyvozuje obecné závěry: „Nevím, kdo tu dělá starostu, stačí však deset minut chůze v ulicích starého města, aby člověk pochopil, že je buď naprosto neschopný, nebo zkorumpovaný“. Stejně nápadně s tím kontrastuje také vyvinutý smysl pro jízlivou ironii, která je znamením intelektuálního odstupu a nadhledu, o čemž svědčí popis „šikmé plochy, zřejmě určené milovníkům skateboardu – pokud ovšem ne vozíčkářům“. Pokud se Flaubert s přihlédnutím k perspektivismu, zdůrazňujícímu subjektivní aspekt vnímání, nikdy přímo nevzdal principu objektivace, tedy vypravěčského realismu, Houellebecqův vypravěč se noří do své subjektivity mnohem hlouběji, přičemž výrazně uplatňuje postupy tzv. autofikce.¹⁹

Popisovaná scéna je prostoupena silným pocitem dekadence. Kdysi „jedno z nejkrásnějších francouzských měst“ je dnes „špinavé, začouzené, špatně udržované, zničené neustálou přítomností aut, hluku, škodlivých zplodin“ a jeho předměstí se nachází „ve stavu naprostého průmyslového zhroucení“, jak nás hned na počátku vypravěč informuje. Namísto staré gotické katedrály, místa Emina a Léonova setkání, se před ním vynořuje „hromada podivně prohnutých betonových dlaždic, zpoloviny zapuštěných do země, jejichž podrobnějším ohledáním vyjde najevo, že jde o kostel“. Pozorovatelovo antimodernistické

¹⁸ Michel Houellebecq: *Rozšíření bitevního pole*, přel. Alan Beguivin. Praha, Mladá fronta 2004, s. 65–7.

¹⁹ Hrdinovi *Rozšíření* bylo právě třicet, třicátníkem byl v té době i sám Houellebecq. A stejně jako on pracoval v oblasti informačních technologií, na ministerstvu zemědělství, jistou marginální shodou je tu i společná vášeň pro cigarety.

naladění, které zde dává najevo, nemá daleko k postoji vévody des Esseintes, hlavní postavy Huysmansova dekadentního románu *Naruby* (A rebours, 1884), okázale opovrhující současným světem.²⁰ Nedosti tomu všeobecnému úpadku život v Rouenu znepríjemňují také hordy motorkářů, jejichž jediným „cílem je vydávat ostrý, co možná nejnepríjemnější hluk“.²¹ Nikoli náhodou čirá iracionalita takového počínání evokuje atmosféru atavistických pudů a barbarství, což je téma, které Houellebecq soustavně rozvíjí i v dalších knihách, aby vyvrcholilo v zatím posledním románu *Možnost ostrova* (La possibilité d'une île, 2005), zabývající se návratem ke kmenovému barbarství v prostředí postkatastrofického světa.

Dalším výrazným rysem je zcizující společensko-analytické nahlížení na prostředí i události, které vypravěč uplatňuje. Svým takřka antropologickým přístupem cizince ve vlastní kultuře aktualizuje starý topos francouzského románu – takto na francouzskou společnost nahlíželi už Peršané Rizá a Uzbek²². Zatímco Montesquieuovi hrdinové svým zdánlivě nezaujatým, nesamozřejmým, a tudíž kritickým pohledem pozorují mravy, politické uspořádání a církevní hierarchii praktikované ve Francii 18. století, předmětem Houellebecqova zájmu o dvě století později jsou především negativní projevy současné postmoderní „hyperkonzumní“²³ společnosti. Vypravěč s velkým zájmem odhaluje

²⁰ Des Esseintes ve své knihovně například hýčká staré latinské bibliofilie, z moderních autorů uznává jen Baudelaira a d'Aureillyho, vášnivě horuje pro církevní spisovatele, kteří „izolovaní na svém území, připoutaní k četbě stále týchž a starobylých děl, neobeznámení s literárním vývojem staletí a pevně rozhodnutí vypíchnout si v případě potřeby oči, jen aby ho neviděli, používali nutně určitého neměnného jazyka“. Joris Karl Huysmans: *Naruby*, přel. Jiří Pechar. Praha, Odeon 1979, s. 216.

²¹ Stejně zbarvený motiv se objevuje u Milana Kundery, kde rovněž souvisí s přecitlivělou vnímavostí jedné z postav, jež se ocitá na prahu osobní krize: „Pak jí projel ostrý zvuk motocyklu. Nemohla se ubránit, aby rychle nehledala, kdo jí působí tu fyzickou bolest: dívka v džínách s dlouhými černými vlasy, které za ní vlály, seděla na malé motorce vzpřímeně jako za psacím strojem; motorka měla odstraněné tlumiče a dělala příšerný hluk. Agnes si vzpomněla na mladou ženu, která vešla před několika hodinami do sauny, a aby uvedla své já, vnutila jiným, už od prahu na všechny volala, že nenávidí teplou sprchu a skromnost. Agnes si byla jista, že je to docela stejná pohnutka, která vedla mladou dívku s černými vlasy, aby odstranila tlumiče z motocyklu. To nebyl stroj, co působil hluk, to bylo já černovlasé dívky; ta dívka, aby se dala slyšet, aby vstoupila do vědomí jiných, připevnila ke své duši hlučný výfuk motoru. Agnes se dívala na vlající vlasy té hlučící duše a uvědomila si, že touží intenzívně po dívčině smrti. Kdyby se teď srazila s autobusem a zůstala v krvi na asfaltu, Agnes by nepocítila ani hrůzu ani zármutek, jen zadostiučinění. Vzápětí nato se poděsila své nenávisti a řekla si: svět se dostal na pokraj jakési hranice; když ji přestoupí, všechno se může proměnit v šílenství“ *Nesmrtelnost*. Brno, Atlantis 1993, s. 28–9.

²² Charles-Louis de Montesquieu: *Perské listy*, přel. Josef Kopal. Praha, Odeon 1989. Paul Valéry k předmluvě k *Perským listům* píše: „Vezměme z jednoho světa a přenesme do světa jiného nějakou vhodnou bytost, která silně pociťuje to, co my už nevnímáme – absurditu, neobvyklost zvyků, podivnost zákonů, zvláštnost mravů, citů, víru, s níž se smiřují právě ti lidé, mezi něž ono všemocné božstvo, které drží v ruce pero, posílá tohoto tvora žít a žít v neustálém údivu: to je ten literární prostředek.“ Paul Valéry: *Literární rozmanitost*, přel. Jaroslav Fryčer. Praha, Odeon 1990, s. 100.

²³ Viz Gilles Lipovetsky: *Paradoxní štěstí*, přel. Martin Pokorný. Praha, prostor 2007.

mechanismy, které uvádějí do chodu jednotlivé společenské procesy, k tomu si vybírá centrální náměstí, „středobod města“, které mu k pozorování poskytuje nejlepší podmínky, stejně jako když si biolog či etolog vybírá to nejvhodnější stanoviště ke studiu vybraného živočišného druhu.

„Nejdříve zjišťuji, že lidé se zde pohybují většinou v houfech nebo menších skupinkách od dvou do šesti jedinců.“ Jistá kontaminace popisu biologickým diskurzem je tu zcela zjevná, vypravěč ve snaze o co největší odstup, o co nejvyšší míru abstrakce, sice začne větou slovy „lidé“, ovšem v jejím závěru už hovoří pouze o „jedincích“. V tuto chvíli opouští tradiční humanistické, antropocentrické hledisko, nahlíží na dané společenství jako na živočišný druh, zřejmě jeden z mnoha možných.²⁴

Vzápětí se opět vrací k lidské, antropocentrické perspektivě, ovšem míra obecnosti je stále značná, univerzálně antropologická. Všímá si především formy lidské individualizace, která se velmi konvenčně projevuje pouze „nepatrnými odlišnostmi v oblečení, způsobech přemísťování a shromažďovacích postupech“. Svou jedinečnost vyjadřují prostřednictvím konzumu, „čímž přispívají k utužení svých osobností“. Zdá se, že nad zjevnou sémantickou vyprázdňeností nápisů jako „*Kill them all!*“ nebo „*Fuck and destroy!*“ se nikdo jiný než vypravěč-hrdina v průběhu onoho sobotního odpoledne nepozastavuje. Tato hesla, která nejsou sdělením, ale manifestací domnělé jedinečnosti (stejně jako u dívky, která jezdí na své motorce bez tlumičů, jak ji popisuje Kundera), představují jen jednou z početných položek v katalogu dobové omezenosti a hlouposti, jenž se už kdysi pokoušel sestavit Flaubert²⁵. Navzdory skepsi, jež tu zaznívá, „všichni tito lidé vypadají spokojeně sami se sebou i s okolním světem“. Hrdina-vypravěč se tím cítí ohrožený – „je to zarážející a trochu to nahání strach“ – protože sám spokojený není, s takovým způsobem existence se nedokáže ani smířit, natož ztotožnit; míra jeho individuace je tedy vcelku nejasná.

²⁴ Právě toto údajně cynické opouštění dominantní antropocentrické perspektivy, jež Houellebecq ve svých románech čas od času používá, se stalo terčem útoků moralistně zabarvené tradiční kritiky, zejména v anglosaských zemích, pro kterou je křesťansko-humanistický náhled na svět zřejmě něčím podobným vrozené ideji, o níž se nediskutuje.

²⁵ V dopise Luise Colletové ze 17. prosince 1852 píše Flaubert o zamýšleném *Slovníku přejatých myšlenek*, o němž se poprvé zmiňoval už o dva roky dříve: „Byla by to historická oslava všeho, co společnost schvaluje, ukázal bych tam, že většina měla vždycky pravdu, menšina byla vždycky v nepravu. Velké muže bych obětoval blbcům, mučedníky katům a všechno bych řekl stylem zaostřeným do krajnosti, který bičuje. (...) Tato oslava všech tváří lidské ničemnosti, od první stránky do poslední plná ironie a skřeků, kde bych uváděl mnohé citáty a důkazy (které by dokazovaly opak) a také hrůzostrašné texty (což by bylo snadné), by měla poslání umlčet jednou provždy všechny výstřelky jakéhokoliv druhu.“ Gustav Flaubert: *Dopisy*, přel. Eva Formanová. Praha, Mladá fronta 1971, s. 243–4.

Toto zjištění u něj ovšem nevyprovokuje žádnou vnější reakci, nevede k žádnému činu, veškerá energie z poznání je směřována dovnitř, přesně v duchu jeho introvertního temperamentu. Výsledkem je romantickou literaturou dobře popsany pocit odtržení, radikální odlišnosti, kdy hrdina shledává, „že se od nich cítím odlišný, aniž jsem schopen podstatu této odlišnosti popsat“. Oproti hrdinovi-vypravěči ze *Zoufalství* (*Une désolation*, 1999), který je ještě nadán silnou vůlí, vitalitou, jež odpovídá více Balzakovým postavám než typickým hrdinům současné post-kafkovské a post-beckettovské literatury²⁶, vnitřní konstituce Houellbecqova hrdiny je křehká, nedostatečná, neustále ohrožovaná vpádem rušivých projevů okolního světa. Jediná obrana, která se mu nabízí, je verbální povahy – spočívající v sarkasmu, černém humoru, provokativním cynismu. Na útlak světa tak odpovídá čistě intelektuálními prostředky, skutečná fyzická aktivita je určena těm druhým, utlačovatelům²⁷. Údělem trpících postav je pasivita – podobně jako v románech Samuela Becketta. Úbytek životní energie je zcela zřetelný, doprovázený rezignací, fatalismem, společenskou izolací. Toto je bod nula Houellbecqova psaní, bod nejnižší perspektivy, odkud trpící a bolestně jasnozříví hrdinové převážně nezúčastněně popisují stav okolního světa. Pocit odcizení je tu zároveň projevem dezintegrace osobnosti, permanentní předzvěstí krize, které žádná z hlavních postav neunikne.²⁸

Oproti klasickému tvůrci, který se cítí plně integrován do své společnosti, a pouze se jí dobře cílenou kritikou snaží vylepšit – nejlepším příkladem takovéto literárně-společenské

²⁶ K proměně románových postav a úbytku jejich vitality dodává Michel Raimond: „Le roman de XIXe siècle était fondé sur un conflit. Proust abolissait les conflits au profit d'une exigence d'élucidation. De Balzac à Zola, on montrait des héros à la conquête du monde ; chez Proust, le monde n'était plus un bien à conquérir, mais une apparence à élucider. Les temps des héritiers était venu ; celui des révoltés était differé. De Rastignac à Frédéric Moreau, la volonté de puissance avait décliné ; de Frédéric Moureau au narrateur de la *Recherche*, l'affaiblissement de la convoitise allait de pair avec un renforcement de l'exigence intellectuelle : pour le héros, il s'agit de comprendre, non de posséder, d'assurer son salut, non d'asseoir sa domination.“ *Dictionnaire des Littératures de langue française XXe siècle*. Paříž, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel 2000, s. 655.

²⁷ Ti mají v té nejvyhrocenější podobě roli masových vrahů a teroristů – jako např. postava Davida di Meoly z *Elementárních částic* nebo islámských radikalistů z *Platformy*.

²⁸ *Rozšíření bitevního pole* končí takto: „Ulehám na louku zalitou sluncem. A na této tak měkké louce uprostřed této tak přátelské, tak uklidňující krajiny, cítím bolest. Vše, co mohlo být zdrojem účasti, potěšení, nevinné harmonie smyslů, se stalo zdrojem utrpení a neštěstí. Zároveň s nebývalou prudkostí cítím možnost radosti. Celá léta kráčím po boku ducha, který se mi podobá a žije v teoretickém ráji, v úzkém sepětí se světem. Dlouho jsem věřil, že je mi souzeno se s ním sejt. Tomu je konec. Krajina je stále příjemnější, přívětivější, veselejší; cítím se z toho nespokojen. Jsem uprostřed propasti. Vnímám svou kůži jako hranici a okolní svět jako drtič. Pocit oddělení je úplný; stávám se od nynějška vězněm sebe sama. K vrcholnému splynutí nedojde; cíl života je minul.“ S. 145–6. V tomto schopenhauerovsky laděném závěru hrdina vykoupení nenachází. Ačkoli si uvědomuje konejšivou krásu přírody, která je na dosah, jeho vědomí naplněnému vnitřním zdrojem bolesti to úlevu nepřináší, tento zjevný kontrast bolesti spíše jitrí. Jedinou perspektivou, kterou mu život nabízí, je perspektiva trvalé krize. K tomuto tématu viz následující kapitola.

angažovanosti je Voltaire nebo Sartre²⁹, Houellebecqův přístup je přístupem někoho, kdo je se svou společností velmi dobře obeznámen, ale zároveň se situuje mimo ni, na její okraj, či dokonce za její hranice³⁰, aby odsud směřoval své komentáře a výpady „stylem zaostřeným do krajnosti, který bičuje“³¹.

²⁹ Viz např. Pierre Lepape: *Země literatury*, přel. Nora Obrtelová. Brno, Host 2006.

³⁰ Ta hranice může být morální – nejzřetelněji u postavy Daniela 1 z *Možnosti ostrova* – nebo geografická – jako Thajsko v případě *Platformy*.

³¹ Viz poznámka pod čarou 26.

2. Krize literatury nebo literatura krize?

Týž den, kdy pozoroval život na rouenském Starém trhu, hrdina *Rozšíření bitevního pole* (Extension du domaine de la lutte, 1994) po večeři navštíví pornokino, v němž mu společnost dělají převážně „důchodci a přistěhovalci“. Poté si na nádraží vypíše vlaky do Paříže; druhý den vstane brzy ráno, koupí si lístek, ale nikam neodjede; vůle k činu ochabuje. Přichází první vážná krize v podobě bolesti u srdce a potíží s dýcháním. Jen s námahou se vleče nočními ulicemi do nemocnice. Na semaforu vedle něj zastaví mladý pár.

„Ptám se jich na cestu do nemocnice; dívka mi ji stručně, trochu otráveně popíše. Chvilke ticha. Sotva mluvím a držím se na nohou, je jasné, že se tam sám nikdy nedostanu. Dívám se na ně, tiše prosím pohledem o slitování a zároveň se v duchu ptám, zda si vůbec uvědomují, co dělají. Naskočí zelená, frajer šlápne na plyn.“³²

Diagnóza není smrtelná – perikarditida. V nemocnici stráví dva týdny, celá následující epizoda vykazuje, nikoli překvapivě, zřetelné beckettovské rysy³³:

„Je to zvláštní zkušenost vidět své nohy jako oddělené předměty, nezávislé na mysli, s níž jako by komunikovaly víceméně náhodou a spíše špatně. Vidět sám sebe jako pytel zmítajících se údů. Údů, které přitom člověk strašně potřebuje. Někdy však vypadají fakt podivně. Hlavně nohy.“³⁴

³² *RBP*, s. 70.

³³ Ve smyslu radikální bezmocnosti postavy odsouzených k nehybnosti a utrpení. Molloy, hlavní hrdina stejnojmenného románu z roku 1948, leží a vzpomíná, ochrnutý v matčině posteli, totéž potká i další postavu románu, Morana, který byl pověřen hledáním Molloye. Nahý a bezmocný uprostřed prázdného pokoje se nachází také Malone, hrdina románu *Malone umírá* (1948). Toto ostatně není jediná podobnost s dílem Samuela Becketta, překvapivě blízké pojetí lidského údělu nalezneme i na jiných místech *Rozšíření*, která jsou zároveň manifestací současného životního pocitu: „Žil jsem tak málo, že mám tendenci si myslet, že nikdy nezemřu; zdá se být neuvěřitelné, že lidský život obsahuje tak málo; a přesto doufáme, že se dříve či později něco stane. Hluboký omyl. Život může být klidně zároveň prázdný a krátký. Dny líně plynou, aniž za sebou zanechají stopu či vzpomínku; až jednou naráz přestanou. Někdy mám pocit, že bych dokázal trvale zakotvit v nepřítomném životě. Že mi relativně bezbolestná nuda umožní nadál vykonávat každodenní životní pohyby. Další omyl. Prodloužená nuda není udržitelnou polohou; dříve či později se mění v podstatně bolestivější vjemy, v pozitivní bolest; přesně to se mi právě děje.“ *RBP*, s. 46–7.

³⁴ *RBP*, s. 74.

2.1. Beckettovo mlčení

Se Samuelem Beckettem (1906–1989) a jeho neúprosným vlivem se musela vyrovnávat celá poválečná (nejen) francouzská literatura.³⁵ Jeho dílo tvoří jakousi césuru, jíž vrcholí a zároveň se uzavírá jedno období modernistického románu – období představované především Jamesem Joycem (1882–1941) a Marcelem Proustem (1871–1922)³⁶. Je to právě Beckett, který ukázal cestu všem následujícím „autorům negace“, mezi něž je řazen i Michel Houellebecq.

„Přestávám se orientovat. Už ani slovo,“ říká Malone v Beckettově románu³⁷; svět podle Becketta je nečitelný, absurdní, jeho postavy se „neorientují“, často jsou odsouzeny do pozice tuláků nebo pacientů. Nejen že nerozumí, ale ony v pravém slova smyslu už ani nejednají, pouze trpí a čekají. Obraz utrpení je leitmotivem všech Beckettových textů.³⁸ To se samozřejmě promítá i do jejich literární kompozice. Postavy zbloudilců se stahují z tohoto světa, do prapůvodní nečinnosti, až na hranici mezi jejich já a světem – hranici, již vymezují jejich samomluvy (*dialogue déserté*)³⁹. Řeč se stává jejich tělem, z románu zůstal jen hlas, ten je zároveň tím jediným, co zůstalo lidské v tomto nesrozumitelném a bolestném světě.⁴⁰

³⁵ V románu *Elementární částice* Houellebecq o Beckettovi píše, že „byl pravděpodobně tím, koho nazýváme velkým spisovatelem: přesto Michel nedočetl ani jednu z jeho knih“ Michel Houellebecq: *Elementární částice*, přel. Alan Beguivin. Praha, Garamond 2007, s. 114.

³⁶ Oběma romanopiscům Beckett věnoval anglicky psaný esej – *Dante... Bruno. Vico... Joyce* (1929) a *Proust* (1931) –, Proustův vliv přetrvává hluboko do Beckettova zralého tvůrčího období. Už v eseji o Proustovi Beckett píše o tom, jak se „znuděné přežívání (...) mění v trpící bytí“, což nejlépe vystihuje i jeho vlastní pozdější románovou tvorbu.“ Samuel Beckett: *Joyce a Proust*, přel. Petr Osolsobě. Brno, Petrov 1992, s. 41. Efekt zmiňované literární césury je znásoben i relativně krátkým časem, během něhož vznikly všechny Beckettovy zásadní texty prozaické a především románové povahy. Po roce 1950 se věnoval už jen převážně divadelní tvorbě – do konce života napíše ještě okolo třiceti převážně dramatických textů. V roce 1956 tuto skutečnost hodnotí slovy: Celé své dílo jsem napsal velmi rychle, od roku 1946 do roku 1950. Pak už jsem nenapsal nic, co by pro mne mělo nějakou cenu.“ Pelán, Jiří: „Samuel Beckett.“ In: *Kapitoly z francouzské, italské a české literatury*. Praha, Karolinum 2007, s. 80.

³⁷ Samuel Beckett: *Malone umírá*, přel. Tomáš Hrách. Praha, Argo 1997, s. 84.

³⁸ Paul Foster ve své knize hovoří o výkřicích „bolesti a beznaděje“, které zaznívají celým „Beckettovým dílem. Tento zoufalý křik je oním „základním zvukem“, o němž autor hovoří. Mimoto jej také můžeme považovat za „obsah“ Beckettova umění“. Paul Foster: *Beckett a zen. Dilema v románech Samuela Becketta*, přel. Tomáš Dvořák. Praha, Mladá fronta 2002, s. 23.

³⁹ Ostatně radikální skepsi vůči možnosti mezilidské komunikace Beckett projevil již v eseji o Proustovi, kde píše: „umění je apoteózou samoty. Neexistuje žádná komunikace, protože neexistují žádné prostředky komunikace. I když se dostaví vzácná příležitost, kdy se slovo a gesto náhodu stanou pravdivým vyjádřením našich

„L'individu ne compte pas ; ce qu'il dit ne compte guère. Ce qui compte, *c'est de parler* ; c'est cette voix intérieure qui a obligé Molloy à « faire le rapport ». La voix ordonne de parler ; c'est elle qui parle ; que Molloy dise ceci ou cela, peu importe ; ce qui compte, c'est de parler. *Il faut parler*. De livre en livre, Beckett parle – ou plutôt, il dit qu'il va parler.“⁴¹

Kulisy blednou, kdysi barvitě a zřetelně prostředí, které ještě u Joyce i Prousta postavy obklopovalo – dublinské ulice a saintgermainské salóny –, je čím dál neurčitější, vytrácí se do bezvýraznosti, nerozlišenosti. Na rozdíl od realistických romanopisců 19. století a jejich touhy věrohodně zachytit skutečný svět, jenž je obklopuje, je prostor pro Becketta kategorií čím dál méně podstatnou, pouze jakýmsi vnějším nezbytným přídavkem. Co ho skutečně zajímá, je vnitřní kategorie času⁴², jehož imaginární prostorové metafory vynalézá.

„Les lieux beckettians – chambre, rue, chemin, fossé, jarre, portion de désert ou de sables mouvants – favorisent une « habitation » du temps plutôt que de l'espace. (...) Depuis *Murphy*, chaque texte de Beckett se présente, pour reprendre le titre d'un roman de Michel Butor, comme un « emploi du temps ». Telle est sans doute la seule pratique commune de notre auteur avec celle des écrivains du nouveau roman : établir le constant sans faille, faire le relevé comportemental de façon dont leurs créatures occupent le temps, et cela dans un espace qui, de banal ou ordinaire qu'il peut paraître à première vue, finit par ressembler, à force de superpositions et entrecroisements de trajet réels ou

osobnosti, význam nikdy nedojde k druhému člověku, protože zaniká ve vodopádu jeho osobnosti.“ Beckett: *Joyce a Proust*, s. 75.

⁴⁰ Jako komentář k této situaci by mohla sloužit následující pasáž z *Elementárních* částic: „Ve skutečnosti se vždycky snažíme redukovat utrpení na minimum. Dokud svěťování uleví od utrpení, tak mluvíme; pak zmlkne, vzdáme to, jsme sami.“ *EČ*, s. 160.

⁴¹ Pierre de Boisdeffre: *Les Écrivains de la Nuit ou la Littérature change de signe. Baudelaire –Beckett*. Paris, PLON 1973, s. 302.

⁴² „N'étant plus à proprement psychologique, comme chez Proust, le temps, chez Beckett, ne fait pas le détail : une journée y équivaut à une vie ou à une minute. Ce temps indistinct, il ne s'agit, selon l'antienne bien connue, que de le « tirer ». ... Sous le signe de la répétition et des menues variations qu'elle engendre, l'homme égrène la litanie des instants qui, selon des habitudes supérieures, finissent par s'organiser en journées puis en existences complètes. Rien ne se perd mais très peu se transforme d'une heure, d'un jour, d'une vie à l'autre. Naissance et mort ne sont-elles pas, pour le narrateur ironiquement figé dans sa toute-puissance dérisoire, « le même instant » ?“ *Dictionnaire des Littératures de langue française XXe siècle*. Paris, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel 2000, s. 89–90.

mentaux dans le temps, au plus complexe des diagrammes ou des labyrinthes. Ainsi, l'espace n'a de valeur que comme métaphore du temps (...)“⁴³

Nad pustinou, která postupně proniká do Beckettových románů, slyšíme už jen hlas autora, jinak nic, ticho a prázdnotu.⁴⁴ Célinovo spílání je nahrazeno téměř nezřetelným Beckettovým šepotem, a i ten časem zvolna umlká⁴⁵. Beckettova řeč, která nic neví a nic nemůže říci, protože chybí otázky, se zároveň nechce vykrucovat ani lhát; mlčení je očistou, jediným možným řešením.⁴⁶

S Beckettem se žánr románu dostává na hranici sdělitelnosti, autor sám si je toho vědom, žádný příběh nemůže vysvětlit ani ospravedlnit utrpení, jehož je svědkem, sám pojem příběhu ztrácí ospravedlnění, koneckonců nelze vyprávět nic nového, žádný možný příběh východisko z naší situace nenabízí, jsme odsouzeni k opakování téhož.⁴⁷ Psaní je pro Becketta exilem i druhem rezistence (tak jako „mluvení“ pro hrdinu *Rozšíření*), v něm nachází literatura agónie, literatura krize svého nejoriginálnějšího představitele, jehož si budou posléze od 50. let přivlastňovat existencialisté, absurdní literatura i nový román, který v něm rozezná spřízněného „experimentátora“.⁴⁸

Svou hluboce prožitou, znepokojenou a pesimistickou perspektivou, podobně jako značným vlivem na poválečnou literaturu, se Beckettovi může rovnat zřejmě jen Émile

⁴³ *Ibid.*, s. 89.

⁴⁴ „Jedině slova překrývají ticho, všechno ostatní umlklo. Kdybych umlkl i já, nic už neuslyším.“ Samuel Beckett: *Novely a texty pro nic*, přel. Marie Janů a Josef Kaušitz. Praha, Volvox globator 1995, s. 70.

⁴⁵ „A ještě pořád slábne, ten starý slabý hlas, co mě neuměl stvořit, zní jako by se vzdaloval, říká, že odejde zkusit to jinde, nebo mluví ještě tišeji, kdo to má poznat, a říká tiše, že je čas ustát a víc se nepokoušet.“ *Ibid.*, s. 84.

⁴⁶ Viz Boisdeffre: *Les Écrivains de la Nuit*.

⁴⁷ „Nevím, proč jsem ten příběh vykládal. Zrovna tak dobře jsem mohl vykládat jiný. Možná, že jindy bych mohl vykládat jiný příběh. Kdo se dožije, uvidí, že jsou všechny stejné.“ Beckett: *Novely a texty pro nic*, s. 17.

⁴⁸ „Dans sa radicalité, Beckett, cet écrivain qui, en adoptant le français, entendait « s'appauvrir encore davantage », détruit les formes canoniques de la littérature, bouscule les frontières entre les genres et même entre les modes – épique, lyrique et dramatique.“ *Dictionnaire XXe*, s. 94. Beckett především v oblasti románu způsobem zcela bezprecedentním osvobodil jazyk, autorský hlas – podobně jako se o to pokoušel už před ním Céline –, to bude pro řadu autorů přiřazovaných k novému románu (Sarraulová, Pinget) tou nejpodstatnější lekcí z Beckettova psaní, na rozdíl od jeho pesimistického literárního a autorského étosu. Viz také Jiří Pechar: *Dvacáté století v zrcadle literatury*. Praha, Filosofia 1999.

Cioran (1911–1995), jehož dílo se od 50. let 20. století ve Francii setkávalo s čím dál vřelejším přijetím. „Není žádné spásy mimo *imitování* ticha. Naše žvanivost je ovšem prenatalní. Jako Rasa Frázistů, jako slovní spermie, jsme se slovem spojeni *chemicky*,“⁴⁹ píše Cioran v *Sylogismech hořkosti* (*Sylogismes de l'amertume*, 1952) a jako by tím v mnohém kopíroval trajektorii Beckettova myšlení.⁵⁰

Podle Susan Sontagové „jeden z posledních elegiků odcházející Evropy“, zároveň esejista, filozof a moralista; Cioranův pohled na svět nebyl o nic smířlivější než ten, který přinášely romány Samuela Becketta. Jeho texty posunuly intelektuální diskurz do stejně extrémní pozice, jako to učinil Beckett s románovým žánrem. Korozivní, aporistické a paradoxní myšlení tohoto žáka Schopenhauera a pokračovatele Nietzscheho se obrací proti sobě a proti světu (připomíná tak některá gnostická evangelia přesvědčení o zkaženosti světa), nebytí je podle Ciorana lepší než existence, největším štěstím je nenarodit se. „Ještě dávno předtím, než přišly na svět fyzika s psychologií, dezintegrovala hmotu bolest a duši žalost.“⁵¹

Lhkost klasického aforistického stylu (v jehož základech vycítíme Chamforta i La Rochefoucaulda) skrývá systematický výsměch a „nástin úpadku“ hodnot západního světa. Cioranovo ikonoklastické přesvědčení, jeho „filozofování s kladivem“ dotažené do nejzazších důsledků má za svůj terč proces dekompozice, dekadence a rozkladu naší tradice, tradice západního světa. Přestože můžeme přistoupit na myšlenku, že diagnóza, jakkoli vážná, musí být především nemilosrdně přesná, má-li dávat naději na uzdravení, že nás musí zbavit škodlivých iluzí a teprve pak může přijít terapie, výsledný efekt takového procesu je skutečně destruktivní.⁵²

Poválečné generace romanopisců stály před nelehkým úkolem, spojovaly je základní otázky: Proč psát, když skutečný život není možný? Když Bůh není? Jak žít ve světě, kde nikdo není nevinný? Proč a pro koho psát?⁵³

⁴⁹ Émile Cioran: *Sylogismy hořkosti*, přel. Alena Dvořáčková. Olomouc, Votobia 1995, s. 16.

⁵⁰ Viz stručný, ale pronikavý Cioranův portrét z pera Philippa Dulaca. *Dictionnaire XXe*, s. 199–201.

⁵¹ Cioran: *Sylogismy*, s. 26.

⁵² Více k tomuto tématu viz kapitola 3.

⁵³ Viz Boisdeffre: *Les Écrivains de la Nuit*.

2.2. Od nového románu k novému realismu

Přesto se „věk podezírání“⁵⁴ nestal věkem mlčení. Začátek poválečné éry je výrazně poznamenám pařížským hnutím tzv. nového románu, které se tvůrčím způsobem zaměřilo na rozbití tradiční románové formy. Svým odmítáním zápletky a tradičního vykreslení postav, zpochybněním jejich identity, zachycením neprůhledného, proměnlivého vědomí, posedlostí autonomním aktem psaní – to vše mělo slovy Jeana Ricardou spíše než k popisu dobrodružství vést k zachycení dobrodružství psaní (*l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture*). Vedle Becketta měla na poválečný (nový) román překvapivě velký vliv i osobnost literárního teoretika Rolanda Barthesa (1915–1980), zejména ve způsobu fragmentárního psaní (Perec) a analýzy já (Robbe-Grillet), který rozvíjel modelovou introspekci v knize *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) nebo v textu *Fragments milostného diskurzu* (*Fragments d'un discours amoureux*, 1977; česky 2008).⁵⁵

Pro další vývoj francouzského románu, od konce 60. let 20. století prakticky až do současnosti, je charakteristický odklon od čistého románového žánru a příklon k non-fiction, dokumentarismu (François Bon *Daewoo*, 2004) nebo biografii (Pierre Michon *Rimbaud le fils*, 1991), případně autofikci (Pierre Bergounioux, Marguerite Durasová, Camille Laurensová, Patrick Modiano).⁵⁶ Tyto tendence – příklon k autofikci a dokumentarismu – přejímá i Houellebecq ve své románové prvotině a obě se projevují rovněž u jednoho z nejvýznamnějších romanopisců druhé poloviny 20. století Georsege Pereca (1936–1982), k němuž se Houellebecq bezprostředně hlásí: „Je crois que c'est pratiquement mon écrivain français préféré du XXe siècle.“⁵⁷

⁵⁴ Nathalie Sarrautová: *Věk podezírání. Eseje o románu*, přel. Stanislav Jirsa. Praha, Odeon 1967.

⁵⁵ Viz příslušná kapitola o novém románu. *Dictionnaire XXe*.

⁵⁶ Viz Thierry Guichard – Christine Jérusalem – Boniface Mongo-Mboussa – Delphine Peras – Dominique Rabaté: *Le Roman français contemporain*. Paříž, Culturesfrance 2007.

⁵⁷ *Lire* 9/2001. Rozhovor s Didierem Sénécalem, s. 36. Přímý odkaz na Perecův nejslavnější román *Život, návod k použití* nalezneme i v Houellebecqově třetím románu – *Platformě*. Zajímavé jsou tu i dvě biografické paralely. Perec o své rodiče židovského původu přišel za války, posléze ho adoptovala a vychovala jeho teta; Houellebecq byl zase pro změnu vychováván babičkou, poté co ho jeho matka jako dítě údajně opustila. Oba si původně zvolili technicky zaměřené povolání – Houellebecq nějaký čas pracoval jako informatik na ministerstvu zemědělství a ve francouzském parlamentu; Perec velkou část svého profesního života strávil jako dokumentarista neurofyziologie v CNRS. Jistou fascinaci vědou a exaktním myšlením můžeme vypočítat v dílech obou autorů.

Georges Perec autor knih *Život návod k použití* (*La Vie mode d'emploi*, 1978; česky 1998) a *W neboli Vzpomínka na dětství* (*W ou le souvenir d'enfance*, 1975; česky 1979) po celý život zůstal literárním solitérem, jehož inspirační zdroje lze jen obtížně vystopovat – podobně jako u jeho oblíbených autorů Raymonda Roussela (1877–1933) a Franze Kafky (1883–1924).

Tento *peintre de la société actuelle* se dočkal velkého úspěchu už svým románovým debutem *Les Choses. Une histoire des années soixant* z roku 1965, jehož tématem byly různé aspekty dobové konzumní společnosti – posedlost blahobytem a luxusem, která je konkrétně předvedena na vzorku mladého páru Jérôma a Sylvie. Tento obrat ke společenské realitě znamenal v době stále ještě vlivného nového románu značnou inovaci, ačkoliv na něj můžeme také pohlížet jako na návrat k původní flaubertovské tradici. Nicméně Perec v tomto případě nezůstává pouze u sociologizujícího pohledu, zcela ve shodě s dobovými románovými tendencemi nabízí i důmyslnou hru s gramatickým časem.

I později se ve své tvorbě projevuje jako velký literární žonglér a nedostižný hráč (např. v románu-lipogramu *La Disparition* z roku 1969, který je celý vyprávěn bez použití písmena „e“, nejpoužívanějšího písmena francouzské abecedy), jenž znovu vymýšlí a vynalézá sám akt psaní. Percova posedlost dobrovolnými omezeními, která přijímá, ovšem není pouhým formalistickým rozmarem, ale má hluboký existenciální rozměr korespondující s jeho životní zkušeností a původem. Po ztrátě původní rodiny si Perec vytváří vlastní svět v literatuře, svět, který obývá. A navzdory vášnivé posedlosti minuciózními detaily a takřka pedantskému smyslu pro konkrétnost (*Život, návod k použití* je např. vybaven přehledným plánem jednoho pařížského činžáku) je tento literární svět neustále ohrožován absencí, smrtí a prázdnotou, kterou se autor v obranné reakci pokouší zaplnit sběratelským vršením předmětů. Percovo psaní, jakkoli realisticky se může projevovat, je stejně zoufalým zápasem s absurditou jako jsme viděli u Becketta i Ciorana⁵⁸; zároveň na něj můžeme nahlížet jako na bezprostřední prolog k současnému proudu ve francouzské literatuře, který bychom mohli, v kontradikci k hnutí nového románu, nazvat novým realismem.

⁵⁸ Tento moment ve svém obsáhlém eseji přesně vystihuje Harry Mathews: „Perec savait bien que, même s'il s'était donné corps et âme à la réinvention du monde par l'écriture, ce nouveau monde n'était pas moins condamné que celui dans lequel il est né : il enlevait au lecteur toute illusion à ce sujet.“ *Dictionnaire XXe*, s. 563.

„Il faut donc écrire pour son époque,“⁵⁹ prohlásil Jean-Paul Sartre (1905–1980) v prvním díle svých *Situations* (1947) a právě k premise angažované literatury, tedy literatury bezprostředně se vztahující k aktuálnímu světu a jeho problémům, se tento proud nového realismu v jistém smyslu navrácí. Pochopitelně tím nemíníme angažovanost politickou v tom nejužším sartrovském pojetí, ale angažovanost jiného druhu, obecně společenskou, často sociologicky orientovanou. Právě v tomto bezprostředním kontextu autorů, které můžeme zařadit do proudu nového realismu – pro naše účely se vedle Michela Houellebecqa spokojíme se čtyřmi konkrétními jmény – je nejzjevnější, že navzdory některým nekritickým názorů literárních kritiků, Houellebecqovy romány v mnohém sdílejí jistý pohled na skutečnost a literární postupy, jež jsou vlastní i těmto autorům, a to aniž bychom nějak zpochybňovali originální přínos jeho autorského rukopisu.

Nejstarším z těchto autorů nového realismu je Jean-Paul Dubois (1950), z jehož početné dosavadní tvorby v českém překladu známe zatím pouze jeden, zato reprezentativní, titul – román *Život po francouzsku* (*Une vie française*, 2004), který prostřednictvím příběhu hlavního hrdiny, Paula Blicka, mapuje posledních padesát let vývoje francouzské společnosti. Vystudovaný sociolog Dubois, který řadu let působil jako korespondent týdeníku *Le Nouvel Observateur* v USA, nezapře sociologické vidění skutečnosti, cit pro zásadní trendy formující život společnosti, ani své levicově orientované smýšlení. Román je rozčleněn do kapitol, které odpovídají funkčním obdobím francouzských prezidentů, počínaje rokem 1959, respektive 1958, a Charlesem de Gaullem.

Spíše než z domácí tradice čerpá Dubois inspiraci u současných amerických autorů, Johna Irvinga (1942), Philipa Rotha (1933) a Johna Updika (1932) – výsledkem je poměrně tradiční forma skeptického vývojového románu, románu deziluze.⁶⁰ Zároveň je to příběh jednoho exemplárně zanedbaného života, profesního a především osobního. Hlavní hrdina, který nemá v životě žádné skutečné ambice, se spíše náhodou proslaví jako fotograf stromů. Ve čtyřiceti si platí návštěvy psychiatra, aby si měl s kým povídat, ten však jednoho dne zavraždí sebe, ženu a své dvě děti. Jedinou skutečnou vášní Paula Blicka je sledování

⁵⁹ Citováno in: Alain Nadaud – Jean-Pierre Salgas – Joel Schmidt: *Le roman français contemporain*. Paříž, Ministère des Affaires étrangères 1997, s. 68.

⁶⁰ Jehož moderní kanonickou podobou jsou Balzakovy *Ztracené iluze* či Stendhalův *Červený a černý*. Viz Daniela Hodrová: *Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie žánru*. Praha, Československý spisovatel 1989, která zde užívá přímo termínu „román ztracených iluzí“. Rovněž Houellebecq po své prvotině, kterou bychom mohli označit jako román krize, v následujícím románu *Elementární částice* staví na tomto žánrovém půdorysu.

veřejných záležitostí; ačkoliv nikdy nešel k volbám, politiku prožívá velmi osobně, je jí uhranutý. Po padesátce pocítuje ve svém životě jen prázdnotu, rodina se mu rozpadla, děti odcizily, a tak se nostalgicky ohlíží a vzpomíná.

Dubois ironicky popisuje, jak alžírská krize názorově rozdělovala francouzské rodiny, ukazuje nám, jak jeho hrdinu zastihne rok 1968 na univerzitě, kde zastrašení profesori revoltujícím studentům rozdávají „levné“ diplomy, jenž tím rapidně ztrácí na své skutečné hodnotě. Sleduje ekonomický vzestup i krizi, která se projeví v rodinné firmě na výrobu bazénů. Paul Blick tak velmi přesvědčivě reprezentuje poválečnou generaci, která má problém s autoritami i jakoukoli vírou, a ani čím dál větší blahobyt nemůže rozptýlit její rostoucí prázdnotu a omrzelost. Generaci unavených ateistů⁶¹, kteří už nevěří ani v tradiční hodnoty lásky a partnerství⁶². Životní perspektiva, jež se jim za těchto okolností nabízí, nemá příliš daleko k pesimistickému pojetí lidského údělu, které jsme viděli už u Becketta nebo Ciorana:

„Nikdy jsem se nemodlil, ani doopravdy v nic nevěřil. Život vnímám jako osamělou zkušenost, jako pouť bez cíle, jako cestu po klidném, ale zároveň odporném jezeře. Většinu času plaveme. Občas, v důsledku vlastní váhy, sklouzneme ke dnu. Když se ho dotkneme, cítíme pod nohama hnusnou mazlavou hmotu našeho prapůvodu, načež nás přepadne pradávňý, po předcích zděděný strach, který

⁶¹ „Vždycky jsem byl ateista a náboženství, jakékoliv, mi nic neřikalo. Všude jsem viděl, jak víra přináší zkázu, požívá lidi, mate jim rozum, ponižuje je, pokořuje, dělá z nich zvěř v klecích zvěřince. Bůh je to nejhorší, co kdy člověk vymyslel. Považoval jsem tu ideu za zbytečnou, nepatřičnou, marnou a nedůstojnou tvora, který, veden instinktem a evolucí, se vztyčil na zadní končetiny, ale který, stanul-li před nějakou hrozbou, nikdy dlouho neodolal pokušení zase klesnout na kolena. Vymyslet si pána, drezéra, guru, soudce. Svěřit mu vlastní životní cíle, aby rozhodoval o skonu, duši i záhrobí. Ani v nejvyšší horečce, kdy mě mořilo kadidlo, ani když mne chvílemi opouštělo vědomí, nikdy jsem nikoho neprosil.“ Jean-Paul Dubois: *Život po francouzsku*, přel. Alexandra Pfimplová. Praha, Odeon 2006, s. 167–8.

⁶² „Lásku jsem chápal jako druh víry, jako určitou formu náboženství s lidskou tváří. Místo aby se věřilo v Boha, věří se v někoho jiného, jenomže ten druhý neexistuje o nic víc než Bůh. Ten druhý je pouze klamným odrazem sebe sama, zrcadlem, jež má zmírnit hrůzu obrovské samoty. Všichni podléháme víře, že každý milostný příběh je jedinečný, výjimečný. Není většího omylu. Všechny naše citové vzlety jsou stejné, opakované předvídatelné. Když pomine počáteční vzplanutí, přijdou dlouhé dny zvyku, které předcházejí nekonečné chodbě zevšednění. Tak je to zakotveno v hloubi našich srdcí. Rytmus a intenzita sledu těch etap závisí jedině na množství hormonů, na rozložení molekul a na rychlosti našich nervových spojů. Naše výchova – náš výcvik, měl bych říct – se postará o další, to znamená, vemluví nám, že zatemnělý mozek, bušící srdce a ztuhlé přirození jsou blahé známky kdovíjaké božské či nadpřirozené milosti, udělované případně některým z nás, smrtelníků. Láska je jeden z těch panovačných citů, které jsme se naučili pěstovat. Patří mezi opiové zábavy, jež nám pomáhají být trpěliví při čekání na smrt.“ *Ibid.*, s. 163–4.

mají všichni pulci odsouzení k smrti. Život je vždycky jen *tohle*. Zkouška trpělivosti, a k tomu trocha splašky na dně flašky.“⁶³

O mnoho smířlivější není ani pohled Frédéric Beigbedera (1965), ačkoliv v mnohém podléhá módním vlivům a velmi obratně těží ze snadno přístupného povrchního zjednodušování a výrazové přímočarosti ⁶⁴:

„Společnost, do které jsme se narodili, spočívá na egoismu. Sociologové tomu říkají individualismus, ačkoliv je pro to jednodušší slovo: žijeme ve společnosti samoty. Už nejsou rodiny, nejsou vesnice, není Bůh. Naši předkové nás zbavili všech těchto útlaků a místo nich zapnuli televizi. Jsme opuštění, ponechaní sami sobě, neschopni zajímat se o cokoli jiného než o vlastní pupek.“⁶⁵

Tento absolvent politologie v autobiograficky zbarvených prózách píše o izolovaných a rozrušených jedincích, citově i intelektuálně oddělených od zbytku společnosti, která se nachází ve vleklé krizi pozdního kapitalismu. Nabízí tak portrét člověka žijícího v eroticko-konzumní epoše⁶⁶, jejíž poslední ideologii, vzdorující náporu všeobecného nezájmu a lhostejnosti, představuje plastická chirurgie.⁶⁷

Vedle Duboise a Houellebecqa patří k nejvýznamnějším představitelům současného nového realismu také Benoît Duteurtre (1960). Tento původem Normandčan, který nějaký čas studoval muzikologii v Rouenu, své první prozaické pokusy na Beckettovo doporučení publikoval v časopise *Minuit*. V románu *Totální výprodej* (*Tout doit disparaître*, 1992; česky 2000) předjímá mnohé motivy, jež proslavily Houellebecqovu románový debut, který vyšel

⁶³ *Ibid.*, s. 96.

⁶⁴ Kromě citovaného románu vyšly v českém překladu ještě dva další Beigbederovy romány: *99 franků* (2003) a *Windows on the World* (2004). Tématem toho prvního je svět reklamy, druhý popisuje události ze stejnojmenné restaurace ve 107. patře věže Světového obchodního centra krátce před útokem 11. září 2001.

⁶⁵ Frédéric Beigbeder: *Láska trvá tři roky*, přel. Markéta Demlová. Praha, MOTTO 2005, s.109–10.

⁶⁶ Václav Jamek ve svém doslovu k reprezentativnímu výboru současné francouzské prózy píše o „negativistickém postoji“ v nové autorské generaci, kde „je předmětem odporu zejména sexualita, kult touhy, požítka a samospásnost erotismu. To představuje skutečný obrat, a to obrat skutečně *reakční*; až dosud literatura volnost milostného citu nezpochybňovala“. Šotolová, Jovanka (ed.): *Francouzská čítanka*. Praha, Gutenberg 2004, s. 387.

⁶⁷ Vazby mezi Beigbederem, Houellebecqem a dekadentní literaturou konce 19. století zkoumá Sabine van Wesemael ve své knize *Michel Houellebecq. Le plaisir du texte*. Paříž, L'Harmattan 2005.

o dva roky později. S Houellebecqem se mimo jiné údajně dodnes přátelí⁶⁸ a právě tento román mu přinesl i další významné literární přátelství – s Milanem Kunderou, který napsal předmluvu k jeho povídkové sbírce *Divná doba* (*Drôle de temps*, 1997; česky 2003).

Podobně jako v *Životě po francouzsku* i zde se jedná o vývojový román vyprávěný v ich-formě, jehož tématem je především proces deziluze, k němuž dospívá hlavní hrdina⁶⁹, který na jeho počátku s idealistickým očekáváním vstupuje do světa pařížské kultury. Ovšem na rozdíl od Duboise se Duteurtreův rukopis pohybuje v mnohem grotesknější rovině, kde se smysl pro bizarní humor mísí se společenskou satirou – výsledkem je moderní komedie mravů, či spíše groteska, natolik je doba, kterou popisuje, bizarní a pokřivená. Ústřední téma je stejné jako u všech uvedených autorů nového realismu – všeobecný, postupující a nevyhnutelný úpadek současné západní společnosti. Duteurtre popisuje – jízlivě a nesentimentálně – jak se kdysi skvělá francouzská kultura čím dál více komercionalizuje, jak ji stejně jako celou Evropu zachvacuje vlna amerikanizace. S nostalgií se ohlíží za zašlými časy tradiční společnosti.⁷⁰

⁶⁸ Jak prozradil při přípravě rozhovoru, který vyšel v týdeníku A2 pod titulem *Francouzská literatura ztratila smysl pro humor*. In: A2 26/2006, s. 14–15.

⁶⁹ Hrdina nesoucí početné autobiografické prvky, zároveň však připomínající jistý typ, obecně rozšířený v Dutertreových románech, kterého nejlépe vystihuje následující charakteristika: „Někdy se mi zdá, že navzdory svému úsilí ještě neexistuju jako jedinec, který je pánem svého osudu. Krize dospívání u mě byly vystřídány velkou prázdnotou dospělosti. Tělo, mozek mi dennodenně dávají pocítit své meze. Spokojuju se s prostými radostmi. Rád se procházím v přírodě. Rád se směju, piju a jím v dobré společnosti. Rád zpívám nebo pláču při krásné hudbě. Mám rád jemné laskání a lásku bez vášně. Možná, že mám nějaká poslání, ale nevím jaká a pro koho. Chodím, sbírám, dívám se. Snažím se věcem rozumět, a pak toho nechám. Všechno mě zajímá, svět mě fascinuje. Vzdělávám se. Pomyslím na to, že dobudu významnosti. Chvilí mě to drží, ale při prvním nebezpečí toho nechám. Jsem motýl zvláštního druhu, který létá trochu šejdrem podle toho, jak fouká vítr.“ Benoît Duteurtre: *Divná doba*, přel. Růžena Ostrá. Brno, Atlantis 2003, s. 24.

⁷⁰ „Naši předkové stavěli města, ve kterých architektura kultivovala kámen a vzdělání lidí. Mezi městy se prostíral venkov a udržoval se důvěrný vztah k půdě. Podobu vesnic určovaly materiály, které vydala země, a krajina, pokosené louky na krajích lesů... Dnes se venkov a města přežily. Paříž je relikvie prožraná od molů, ovládají ji manažeři a dusí množství výfukových plynů. Farmy se rozpadají v prach, pokud je nezachrání nějaký anglický turista zamilovaný do starých kamenů. Předměstí se roztahuje všude... (...) Aby se mohlo stavět, je nutno bořit, ukojit chtivost obchodníků, politiků a pracujících. Je třeba úplně pokrýt každý kus země parkovišti, obchodními centry, elektrickým vedením a rekreačními středisky, dálnicemi a uměleckými galeriemi, rozbořenými vesnicemi, vesnicemi-noclehárnami a stanovými městečky; venkov musí ustoupit rekreačním oblastem, kde se sportovní programy střídají s triumfálním nicneděláním. Všední svět, spořádaně organizovaný do městských a zemědělských zón, bude napříště sousedit se světem zapomnění, s osadami zarostlými trním, s pozemky, které zatím nikdo nevyužívá.“ Benoît Duteurtre: *Totální výprodej*, přel. Růžena Ostrá. Brno, Atlantis 2000, s. 46–7.

Jedinou úlevu Duteurtrův hrdina nachází při cestách na dosud nedotčený venkov, jedna taková cesta do přírody ostatně celý román uzavírá – tato paralela s *Rozšířením bitevního pole* je nepřehlédnutelná – ovšem, zatímco Houellebecqův hrdina nalezne uprostřed přírody potvrzení svého utrpení a beznaděje, hlavní postava Duteurtreova románu zde při pohledu na stádo ovcí dochází k pocitu poetického vytržení, prostřednictvím nečekané krásy nachází na chvíli úlevu i naději.⁷¹

V dalších knihách, v již zmiňované *Divné době* i v románu *Cesta do Francie* (Le Voyage en France, 2001; česky 2004), Duteurtre rozšiřuje svůj záběr – ukazuje mravní i kulturní úpadek, který není pouze doménou měst, ale i venkova. Ztracená přirozenost, narušená autenticita současné existence je viditelná na každém kroku, ze všeho nejživotnější je dnes jen konzum a vulgarita. Pokračuje také v nemilosrdném útoku na mýtus Francie jako kulturní metropole, především na mýtus *belle époque* a její autostylizace, která tolik uchvátila svět za francouzskými hranicemi.⁷²

Podle Duteurtra je dominance Ameriky nevyhnutelná – ta je totiž na rozdíl od unavené Francie, a obecně Evropy, ještě obdařena balzakovskou vitalitou mladé, dravé a neopotřebované společnosti:

„David přemýšlí. Říká si, že svět, který má rád, už možná dávno zmizel: ten svět měst a venkova, cestování a ztraceného času, ten postup umění objevujícího nové způsoby okouzlování. To všechno zaniklo v povšechnější modernosti zaměřené hlavně na racionalizaci, rentabilizaci, produkci a

⁷¹ „Zůstal jsem fascinovaně stát. Ta scéna se mi zdála úžasná. Hora zahalená mlhou, obrovská louka, kde bekal ty nejasné siluety, namačkané jedna na druhou; stádo tisíc metrů nad světem, ta prostá a krásná podívaná jako nevyslovená odpověď na hluboké otázky. Scéna se zase zjasnila. Díval jsem se na polekané a slabé ovce a pod každým z vlněných roun jsem rozpoznával někoho, koho jsem jednoho dne potkal, na chodníku, na pláži; někoho, koho jsem sledoval, někoho, koho jsem měl rád. Jako by tu všichni byli, za tou ohradou, ty blízké i neznámé bytosti, nepřátelé, přátelé, zmizelé civilizace, budoucí světy; jako bych byl i já tam mezi nimi. Ten rabelaisovský pitoreskní obraz s nádechem horského romantismu, ta tragicko-komická scéna uprostřed nebe mi připadala prodchnutá nejvznešenějším významem. (...) V tomto okamžiku však bylo v nediferencovanosti stáda ovcí něco ještě základnějšího; emoce, kterou jednotvárnost těch plachých zvířat zredukovala na její nejprostší vyjádření. Z toho stáda víceméně stejných bytostí, z té změti vágně individualizovaného bekotu, který hrdla vysílají k nekonečnu, z té společenské masy zbloudilců, z celého jednoho druhu, který je vycvičen k nevědomému a naprostému otroctví; z toho všeho neznatelně vyzářovalo neproniknutelné a krásné tajemství, ono napětí absurdity, ona naprostá absence smyslu, kterou by v jiných dobách filozof označil za „důkaz boží existence“.“ *Ibid.*, s. 186–88.

⁷² Američan David, jeden ze dvou hrdinů *Cesty do Ameriky*, si Francii představuje jako „zemi malířů a básníků“, když se však vydá do Le Havru po stopách milovaného Clauda Moneta, namísto „zvláštního světla na březích kanálu La Manche“, které údajně dalo zrod impresionismu, zde nalezne pouze betonové sídliště pojmenované po slavném malíři.

reprodukcí. David se domnívá, že v tomto smyslu je Amerika skutečně středem světa, protože tento způsob myšlení všude rozšířila. Stejně jako včerejší Evropa si Amerika vymýšlí svou historii, která se stává historií světa. Je to civilizace chudší, ale napříště živější než dějiny starých civilizací, jimž nakonec slouží jako vzor. David pozoruje, že všude dochází k týmž přeměnám. Ale nikde neprobíhají zajímavěji než právě zde, kde je srdce té hry. Krása amerického bordelu spočívá v jeho omezené náročnosti, ale hlavně v jeho neschopnosti sebekontroly, v jeho sklonu k odporu.⁷³

Jeden z jeho posledních románů, *Služba zákazníkům* (Service clientèle, 2003; česky 2005), je přímo satirou na praktiky ekonomického světa, připomínající některé z kafkovských nočních můr, která přitom začíná zcela nevinně – ztrátou mobilního telefonu.

A téma hranice lidskosti ve světě, kde rozhoduje „hrubá marže“, představující hybnou sílu současného konzumního materialismu, je námětem útlé prvotiny Laurenta Quintreaua (1965) z roku 2006. Román *Hrubá marže* (Marge brute; česky 2008) je záznamem vnitřního monologu několika postav v průběhu dvouhodinové firemní porady, která nabývá podoby Dantovy *Božské komedie*, ovšem v ryze kapitalistickém prostředí. Převládající světonázor tu zcela pregnantně vyjádří jedna z nich:

„na prostředcích nezáleží, hlavně že jsou zakázky a tím pádem i prachy, to je zákon, můj zákon, nahrabat co nejvíc prašulí a být díky nim co nejkrásnější, tak dlouho, jak to jenom půjde, šukat, s kým se mi zlíbí, vyjet si v kabrioletu pokaždé, když mám chuť, kupovat garsonky a pronajímat je volům a šlapkám, se kterými si to můžu eventuálně rozdat, a jednoho krásného dne přestat hákovat, žít si jak šejk a mít všude kolem sebe chlípny udělaný těla...“⁷⁴

2.3. Případ Houellebecq

Nečekaně pozitivní čtenářské a částečně i kritické přijetí Michela Houellebecqa, a to nejen ve Francii, je potvrzením potenciálu, který je stále obsažen v tomto proudu literatury, jenž opět projevuje zájem a obavy o současný svět. V čem ale spočívá skutečná výjimečnost Houellebecqových románů?

Ve srovnání s Duboisem není tolik fascinován politikou, vlastně až na několik marginálních náznaků, z nichž největší nalezneme v *Platformě*, se o politiku v úzkém slova

⁷³ Benoît Duteurtre: *Cesta do Ameriky*, přel. Růžena Ostrá. Brno, Atlantis 2004, s. 217–8.

⁷⁴ Laurent Quintreau: *Hrubá marže*, přel. Zdeněk Rucki. Praha, Odeon 2008, s. 62–3.

smyslu nezajímá vůbec. Houellebecqovo psaní můžeme jen stěží přiřadit k nějaké současné politické orientaci – po skandálu spojeném s vydáním druhého románu *Elementární částice* (*Les particules elementaires*, 1998; česky 2007) byl z různých stran nařčen, že je reakcionářem i stalinistou.⁷⁵ Zároveň se ani tolik nezajímá o tradiční téma francouzského intelektuálního románu – o oblast vysoké kultury a umění a jejich současný úpadek, tak jako Duteurtre, přestože ve svých románech toto téma průběžně komentuje a nejvíce je tematizuje v postavě Daniela 1 z *Možnosti ostrova* (*La Possibilité d'une île*, 2005; česky 2007). Ačkoliv ho velmi zajímají vnitřní mechanismy fungování kapitalistické společnosti a jejich bezprostřední dopad na psychiku osob zúčastněných v tržním procesu, což je nejvíce patrné v jeho posledních dvou románech, nemůžeme říci, že by to bylo jeho hlavním tématem jako v případě Quintreua. A i když se od vydání *Elementárních částic* pohybuje na nejvyšších příčkách mediální pozornosti a čtenářské popularity, nelze zcela říci, že je to pouze díky správnému poměru mezi autorským exhibicionismem a citem pro módní témata jako u Beigbedera.

Jistě, Houellebecq s velkou oblibou provokuje, umí vyvolávat skandály, a tím si získávat mediální, potažmo čtenářskou, pozornost. Ale toto by samo o sobě k tak masivní recepci nestačilo. Houellebecq se především nebojí zobecňovat, někdy až nemístně, zjednodušovat, nabízet dostatečně ucelený a zároveň srozumitelný obraz naší jinak nepřehledné současnosti. A ví, jakým způsobem může využít k tomuto sdělení románovou formu. Jistou odpověď nám mohou poskytnout následující kapitoly analyzující Houellebecqův vztah k velké realistické tradici, projevující se v rovině románové techniky a kompozice, stejně jako rozbor románově- antropologického obrazu postmoderny, který v jeho románech nacházíme.

⁷⁵ Ke kontroverzím doprovázejícím tento román viz diplomová práce Aleny Obrusníkové *Les particules elementaires de Michel Houellebecq*, kterou v roce 2000 obhájila v Ústavu románských studií na FF UK.

3. Houellebecqův rukopis, jeho vývoj a inspirace

Pravděpodobně to bude i vinou části literární kritiky a jejího omezeného literárněhistorického záběru, že je dnes na romány Michela Houellebecqa pohlíženo především v kontextu současné literární tvorby, této často neprávem zvířené „pěny dní“. Houellebecq bývá nejčastěji dáván do souvislosti nejvýše s Louis- Ferdinand Célinem (1894–1961), což je souvislost platná a klamavá zároveň, jak uvidíme dále v této kapitole.

Houellebecqovy romány, ostatně tak jak většina románů nového realismu, jsou v mnoha ohledech revoltou proti intelektuálně a textocentristicky zaměřené estetice nového románu. Jeho autorskému rukopisu rozhodně chybí ona posedlost tradičním flaubertovským *le mot juste* – která je už po dlouhou dobu charakteristická pro významný proud francouzské literatury od Flauberta po Pierra Michona (1945) nebo Pascala Quignarda (1948).⁷⁶ Houellebecq reaguje na tuto tradiční posedlost vytříbeným stylem vytvořením anti-stylu, těžícího z estetických rozporů mezi jeho vysoce poetickými a poklesle frázovitými rovinami, nezdědka se ironicky pohybujícího na hraně výrazové chudoby, banality či (záměrné?) formulační nedbalosti.⁷⁷

Při bližším pohledu je patrné, že svou inspirací (často přímo přiznávanou) a estetikou má Houellebecq v mnoha ohledech blíže ke spisovatelům velké románové tradice 19. století než k autorům nového románu. A tak za jeho pokusy o systematický popis společenských a psychologických siločar současného světa můžeme vedle již zmíněné beckettovské agónie nalézt odkaz Balzakovy románové fyziologie, flaubertovskou potřebu demaskovat dominantní ideologie i zolovské téma touhy, tělesnosti a determinismu. A také provokativnost a razanci (ale nikoli rukopis) – Célinových románů.

⁷⁶ Tento kult stylu nejlépe shrnuje ve své knize o francouzské literatuře Pierre Lepape, můžeme v něm cítit jak flaubertovské přesvědčení o stylu jako způsobu literární pravdivosti, tak odkaz jazykových her nového románu: „Styl je to, co umožňuje, aby čtenář rozpoznal subjektivní charakter a jedinečnost spisovatele – jeho značku, chcete-li, – a současně co nás přesvědčuje o objektivní skutečnosti toho, co říká, o pravdivosti objektu. Jedno se nepřestává opírat o druhé, ověřovat ho a potvrzovat. Styl je prubířským kamenem literární víry. Nejde o nějaký ornament, který by se přidal k procesu komunikace, aby ho učinil pěkným nebo příjemným. Nejde o čisté a prosté estetické vyjádření sebe sama, nezávislé na čtenářích, k nimž se spisovatel obrací. Je to já a ti ostatní, nedílně, prostředky a cíl, obsah ve formě a forma v obsahu. Hra s jazykem, která uskutečňuje vztah ke světu.“ Pierre Lepape: *Země literatury*, přel. Nora Obrtelová. Brno, Host 2006, s. 489.

⁷⁷ Z autorů nového realismu zmiňovaných v předchozí kapitole má v tomto ohledu Houellebecq nejbližší k Beigbederovi, zatímco Duteurtre i Dubois ve velké míře ctí klasickou větnou periodu a její tradiční estetickou úroveň.

Ovšem dříve, než přikročíme k odkrývání těchto možných vazeb, je třeba podat alespoň zevrubný nástin vývoje Houellebecqovy autorské narativní strategie, jeho románové poetiky.

3.1. Čtyři Houellebecqovy romány – čtyři etapy autorského rukopisu

3.1.1. Rozšíření bitevního pole

První Houellebecqův román nese všechny pozitivní i negativní rysy literárního debutu. Už zde je patrný surový materiál zlobně bolestného osobního prožitku i hlavních leitmotivů (zejména absence lásky a něhy ve světě naplněném přehnaným individualismem a sexuálním soupeřením, které jej mění v „bitevní pole“ sexuálního darwinismu⁷⁸), jež bude Houellebecq v dalších románech rozvíjet, opracovávat – a také vyhocovat. Jeho minimalistický příběh je příběhem vytrvalé a takřka všudypřítomné sexuální frustrace v době pokročilé citové i společenské atomizace, která nastala po rozpadu tradičních přirozených komunit a hodnot. Podle autorova názoru se jediným podstatným měřítkem naplnění a kvality života stala míra sexuálních úspěchů, což plodí životy beznadějně nenaplněné, krajní případy nemožnosti naplnění, jelikož stále existují i bytosti ošklivé, znevýhodněné a nešťastné.⁷⁹

A především zde máme typického houellebecqovského hrdinu – bezejmenného, neurotického, izolovaného Pařížana se sklony k depresím, jehož profesně-sociální zařazení odpovídá kolonce „střední kádra“. Tento (anti)hrdina odříznutý od všech intimnějších mezilidských vztahů, jehož jedinou zálibou je psaní „zvířecích fikcí“, je hluboce poznamenán vědomím kontrastu mezi svým solidním sociálním a mizivým sexuálním statutem,⁸⁰ v důsledku čehož o sexualitu po opakovaných neúspěšných pokusech ztratil zájem. Hrdinova asexualita⁸¹ se promítá i do jeho detašovaného životního postoje. Sám se na chodu

⁷⁸ „Sexualita je systém sociální hierarchie.“ *RBP*, s. 87.

⁷⁹ Jako postavy Rafaela Tisseranda a Brigitte Bardotové.

⁸⁰ „Poznal jsem více žen, vždy však na omezenou dobu. Protože postrádám krásu i jakýkoliv osobní šarm a často podléhám návalům deprese, neodpovídám ani v nejmenším tomu, co ženy hledají především. Proto jsem u žen, které mi otevřely svůj orgán, často cítil lehký odpor; v podstatě jsem pro ně představoval nouzové řešení, což, jak uznáte, není ideálním východiskem pro trvalejší vztah.“ *RBP*, s. 15–6.

⁸¹ Na rozdíl od pozdějších románů se autorská obsese sexualitou u hlavní postavy promítá pouze do jejích teoretických úvah, nikoli do úměrně nadbytečných a hyperbolizovaných popisů sexuálních scén. Už zde zaznívá myšlenka, že civilizace touhy je v době upadající životní síly ve skutečnosti především touhou po touze. Hlavní

románového světa podílí pouze minimálně, především pozoruje druhé – zejména kolegy z práce –, jeho charakter je charakterem bytostného, všímavého, precitlivělého a přemýšlivého voyera.⁸²

Styl této knihy, užívající subjektivní ich-formy, je zpočátku takřka bodře ironický a poťouchle spiklenecký⁸³. Vypravěč-hrdina čtenáře pateticky oslovuje, přehání; text se rozpadá na fragmenty, na jednotlivé odstavce tvořené „hrudkovitou“ syntaxí vět často pospojovaných pomocí středníků. Výrazná apelativnost je v tomto románu nejzřetelnější, později se v takové podobě už nikde neobjeví. Houellebecq v podobě autorského hlasu vstupuje do vyprávění, oslovuje, ujišťuje, nabádá („Jsem tu s vámi. Nenechám vás v tom. Pokračujte v četbě.“⁸⁴), komentuje a vysvětluje samotný proces psaní⁸⁵. Taková autorská strategie, podpořená maskou autofikce, celkově zanechává dojem velké spontaneity, hovorovosti a výrazové i formulační neučesanosti (až na hranici časopisecké povrchnosti); rozhodně si s tímto románem nemůžeme spojovat pojem preciznosti – a to nejen v rovině kompoziční, ale ani obsahové.

postava téměř netouží, jiné postavy – především jeho společník Tisserand – ano; hrdinové dalších románů budou touhu převážně projevovat. Cílem, kterého nikdy nedosáhnou, bude její naplnění, trvalé uspokojení.

⁸² „Už je to však dlouho, co my smysl mých činů není zcela jasný; řekněme, že mi už není moc často znám. Po zbytek času se nacházím víceméně v *postavení pozorovatele*.“ *RBP*, s. 142.

⁸³ Např. když na začátku románu hrdina po jednom večírku zapomene, kde nechal zaparkované auto, a přemítá, zda to oznámí na policii: „O takových věcech se zásadně nežertuje; právě na jejich základě si člověk získává reputaci a vznikají nebo zanikají přátelství. Znáš život, vím, o čem mluvím. Přiznat ztrátu auta se prakticky rovnalo vyškrtnutí ze společnosti; vsaďme na krádež.“ *RBP*, s. 10. Za pozornost stojí především zřetelně ironický mód výroku „znám život“ u hrdiny, jehož následující příběh bude nepřerušovaným sledem krizových momentů. K tématu vztahu mezi automobilem a společenskou reputací se Houellebecq vrací ve svém posledním románu, kdy hlavní hrdina, stárnoucí komik, vylepší svou stagnující reputaci tím, že si koupí luxusní auto a nechá se s ním vyfotit na obálku hiphopového časopisu.

⁸⁴ *RBP*, s. 14.

⁸⁵ S tím souvisí i Houellebecqovo sebevymezení vůči klasické kultivované a psychologizující románové tradici: „Mým cílem není oslnit vás subtilními psychologickými poznámkami. Nechystám se získat si váš uznalý potlesk svým důvtipem a humorem. Jsou autoři, kteří věnují svůj talent vytříbeným popisům různých duševních stavů, charakterových vlastností apod. Mezi ně nepatřím. Všechny ty realistické detaily, určené k vykreslení zřetelně odlišných postav, jsem vždy považoval, omlouvám se za ten výraz, za pouhou hovadinu. (...) Stejně tak můžete pozorovat humry, lezoucí po sobě v akváriu (stačí zajít do rybí restaurace). Kromě toho se s lidmi příliš nestýkám.“ *RBP*, s. 15. Tato skutečnost, spolu se zdůrazňovanou autonomií autorského hlasu a přímým oslovováním čtenáře ve druhé osobě, podobně jako např. v románu *Proměna* (La Modification, 1957) Michela Butora, jej navzdory výše deklarované sounáležitosti s proudem nového realismu přibližuje také tradici nového románu.

Zároveň se tu objevuje mnohem přímočařejší a zřetelnější smysl pro humor než v pozdějších knihách, který už nese zřetelné stopy provokativní jízlivosti.⁸⁶

Ve stejně výrazné zárodečné podobě se v *Rozšíření* projevuje také Houellebecqův realismus: pracuje s konkrétními jmény postav⁸⁷, detailním popisem hrdinova profesního a sociálního zázemí⁸⁸, konkrétním určením času (listopad až 21. červen) a místa děje (Paříž, Rouen, La Roche-sur-Yon, Sables-d'Olonne, Saint-Cirgues-en-Montagne) i dobových reálií (arabský terorismus, studentské bouře, stávky). Zároveň se ustáleným obrazem jistých lidských typů, hlavně stereotypem mladých a vyšších kádrů, někdy blíží La Bruyèrovým *Charakterům* (*Caractères*; 1688)⁸⁹. I tato implicitní moralistní tendence se bude nadále rozvíjet v dalších románech, ovšem v mnohem subtilnější podobě.

Sít' kulturních intertextových odkazů je zatím skromná, ale bude postupem času houstnout. Už zde se setkáme s odkazy na novozákonní evangelia (přímo v mottu první kapitoly), na Blaise Pascala (v podobě aluze se stejnojmenným počítačovým programem), Freuda a Barthesa i na buddhistické spisy *Dhammapadam* a *Sattipatthána suttu* (obojí v mottu), přičemž především první dva odkazy se budou průběžně objevovat i v dalších knihách, spolu s dalšími buddhistickými spisy. Jiné odkazy jsou charakteristické pouze pro tento román a v žádném dalším se neobjeví – na písničkáře Neila Younga (1945), prozaičku

⁸⁶ „Je možné, milý čtenáři, že jste žena. Nic si z toho nedělejte, to se stává. A kromě toho to nic nemění na tom, co se vám chystám říct. Mám široký záběr.“ *RBP*, s. 15.

⁸⁷ Kolegyně Catherine Lechardoy, spolupracovník Rafael Tisserand, nadřízený Henry La Brette, přítel farář Jean-Pierre Buvet ad.

⁸⁸ „Ještě než se dostal tenhle výraz do módy, vypracovala si naše společnost svébytnou *firemní kulturu* (včetně vytvoření loga, rozdávání triček zaměstnancům, motivačních pobytů v Turecku). Byla to výkonná firma, těšící se ve svém oboru záviděníhodné pověsti; v každém ohledu *dobrá značka*. Chápete, že přece nemohu odejít jen tak, z náhlého popudu.“ *RBP*, s. 17. Dozvíme se mimo jiné také, že pobírá dva a půl násobek minimální mzdy, že má možnost profesního postupu i že mu právě bylo třicet.

⁸⁹ Obraz manažera-šéfa je u Houellebecqa opakujícím se motivem mužského úspěchu a dominance, odrazem všeobecně rozšířené mytologie úspěchu: „Je velmi hezký. Jeho obličej je zároveň smyslný a mužný, k tomu krátce zastřižené šedivé vlasy. Velmi jemnou bílou košilí z bezvadné látky prosvítají mocné a opálené prsní svaly. Kravata sportovního střihu. Přirozené, pevné pohyby naznačují perfektní fyzickou kondici.“ *RBP*, s. 23. „Má rolexky a sako z lehké bavlny. Na prsteníku levé ruky má snubní prsten ze středně ryzího zlata. Hranatý, upřímný, spíše sympatický obličej. Je mu tak kolem čtyřicítky. Jeho krémově bílou košilí zdobí tenké proužky, rovněž krémové, ovšem o odstín tmavší. Kravatu má středně širokou a pochopitelné čte Ozvěny trhu.“ *RBP*, s. 77. Tito lidé z ekonomického sektoru jsou v Houellebecqově světě jedinými reprezentanty vitality, všechny ostatní pohlcuje vyčerpanost a dekadence.

Patricii Highsmithovou (1921–1995) a také, což je pro naše další úvahy důležité, přímé odkazy na Guy de Maupassanta (1850–1893)⁹⁰ a fyziologa Clauda Bernarda (1813–1878).

3.1.2. *Elementární částice*

„Tato kniha je především příběh muže, který prožil většinu života v západní Evropě ve druhé polovině 20. století. Přestože byl obvykle sám, čas od času se stýkal i s jinými lidmi. Žil v nešťastné a nejisté době. Země, v níž se narodil, se pomalu, avšak nevyhnutelně propadala mezi ekonomicky středně chudé země; kromě toho, že jim často hrozila chudoba, trávili příslušníci jeho generace život v samotě a hořkosti. Pocity lásky, něhy a lidské pospolitosti do značné míry zmizely; ve vzájemných vztazích prokazovali jeho současníci nejčastěji lhostejnost, případně krutost.“⁹¹

Posun k realistické epičnosti je patrný od výše citovaného prvního odstavce románu, podobně jako narůstající sociologizující tendence. Zatímco prvotina byla především osobním příběhem existenciální krize jistého Pařížana ve středním věku, *Elementární částice* se pokouší o mnohem univerzálnější výpověď a mnohem ambicióznější společenský a historický rámec – o takřka sociologický obraz posledního půlstoletí západoevropských dějin. Po ryze francouzském debutu nabývá druhý Houellebecqův román evropských rozměrů. Rovněž vypravěčská perspektiva se mění, tentokrát k objektivní er-formě⁹², prokládaná poezií⁹³, non-fiction pasážemi a esejistickými úvahami⁹⁴.

⁹⁰ „Maupassant společně s realisty konce 19. století věřil, že nic jiného není; to ho dovedlo až k nepřičetnosti. (...) Jestli se Maupassant zbláznil, pak proto, že si palčivě uvědomoval hmotu, nicotu a smrt – a že si nebyl vědom ničeho jiného. V tom se podobal našim současníkům: absolutně odděloval vlastní existenci od zbytku světa. To je jediný způsob, jak můžeme dnes svět chápat.“ *RBP*, s. 138.

⁹¹ Michel Houellebecq: *Elementární částice*, přel. Alan Beguivin. Praha, Garamond 2007, s. 7.

⁹² Která je teprve v samotném závěru opuštěna ve prospěch vyprávění v ich-formě, tvořícího románový epilog.

⁹³ Houellebecqova básnická tvorba předchází jeho tvorbě románové. Už v roce 1991 publikoval baudelairovsky zabarvenou meditaci o poezii a její tvorbě *Rester vivant, méthode*, kterou o rok později doplnila básnická sbírka s příznačným názvem *La poursuite du bonheur*. Poezii se Houellebecq nepřestal věnovat ani po svém románovém debutu, do dnešního dne vydal další dvě básnické sbírky.

⁹⁴ Rovněž esejistické tvorbě se Houellebecq věnuje i nadále, průběžně s tvorbou románovou. V roce 1997 mu vyšla kniha *Rester vivant et autres textes* shrnující jeho dosavadní esejistickou tvorbu, další esejistickou sbírku publikoval o rok později pod názvem *Interventions*.

Houellebecq tu poprvé pracuje s prvky žánru sci-fi a utopie, pokouší se o totální román⁹⁵ dostatečně široce pokrývající různé aspekty současnosti. Dochází tak ke sloučení rozdílných diskurzů: od vědeckého (pracujícího s poznatky molekulární biologie a kvantové fyziky), esejistického, po čistě básnický. Jeho základem je forma bildungsrománu (v románu sledujeme celý život tří postav Michela, Bruna i Annabelle⁹⁶), který zároveň vykazuje jisté vlivy Thomase Manna (odkaz na něj nalezneme přímo v textu) a konceptu románu-eseje, pro nějž jsou charakteristické rozsáhlé esejistické promluvy či úvahy hrdinů.⁹⁷

Celkově je románová kompozice propracovanější a důmyslnější, s chronologií se zde pracuje mnohem sofistikovaněji než v Houellebecqově debutu, ačkoliv i tady narazíme, především v závěru, na problematické, kompozičně nevyvážené celky (velká část klíčového děje se odehrává na pouhých 49 stranách z celkových 293). Také již zmiňované esejistické pasáže na sebe v některých místech románu strhávají příliš mnoho pozornosti na úkor narace, nezastřeně odhalují svůj autorsky primární charakter, zejména v prostřední části a ke konci románu.

Houellebecq v *Elementárních částicích* dále systematicky rozvíjí důsledný realismus takřka klasického ražení⁹⁸: opět tu nalezneme konkrétní jména⁹⁹, místa (Palaiseau, Paříž –

⁹⁵ Ve smyslu tradičního romantického pojetí, které vyjádřil už Friedrich Schlegel ve fragmentech z Athenea v roce 1798: „Poučení, která chce poskytnout román, musí být taková, jež se sdělují pouze v celku, nedokazují se jednotlivě a nevyčerpávají se rozpitváváním.“ Břetislav Horyna: *Dějiny rané romantiky*. Praha, Vyšehrad 2005, s. 368.

⁹⁶ Profil hrdiny tu připomíná profil hrdiny z prvotiny i zde Houellebecq jeho prostřednictvím pokračuje v tématu absentující lásky a narůstající životní hořkosti. Nejblíže k němu má postava Michela, asexuálního a citově chladného geniálního vědce, který nedokáže vytvářet ani udržovat skutečné mezilidské vztahy. Naproti tomu Bruno poháněný silnou hypersexuální touhou se bezhlavě vrhá na „bitevní“ pole, kde jej soustavné prohry a neúspěchy dovádí až k závěrečnému pádu a rezignaci.

⁹⁷ Přesně podle brochovského, či spíše musilovsko-mannovského modelu popisovaného v esejích Milana Kundery, ostatně *Elementární částice* svým syntetickým záběrem v mnoha ohledech stojí po boku *Kouzelnému vrchu, Muži bez vlastností i Náměsíčníkům*, pokračují v téže „polyhistorické“ tradici. Viz Milan Kundera: *L'art du roman*. Paříž, Gallimard 2005.

⁹⁸ Jako např. v této pasáži přesycené konkrétními údaji: „Ráno 1. září čekal Bruno na Severním nádraží na Christiane. Přijela autobusem z Noyonu do Amiensu, kde přesešla na přímý vlak do Paříže. Byl nádherný den; vlak dorazil na nástupiště v 11.37. Měla na sobě dlouhé květované šaty s krajkovou manžetou. Sevřel ji v náručí. Srdce jim bila jako o závod.“ In: *EČ*, s. 176. Množství konkrétních detailů tu může potvrzovat reálnou platnost fiktivního světa, ovšem poslední věta celou pasáž ironicky uzávorkuje, z celého líčení dělá hypertrofovanou parodii setkání milenců – nebo přinejmenším nabízí možnost takového čtení.

ulice Frémicourt, Dijon, Meux, Clifden apod.) a čas děje (od roku 1882, resp. od středy 1. července 1998 do 70. let 21. století)¹⁰⁰, značky produktů (hotová jídla Monoprix Gourmet, zásilkový katalog *3 Suisses* apod.), nově i názvy odborných článků a přednášek, a to reálných i fiktivních. Rukopis *Elementárních částic* je oproti *Rozšíření* vyhocenější a tvrdší, intelektuálně důslednější a neúprosnější. Zároveň obsahuje více nostalgie a méně expresivity i humoru, zato se místy projevuje mnohem jízlivěji, zvláště v sarkastických útocích na kulturní ikony – Sartra (když popisuje „jeho ošklivost blížící se postižení“¹⁰¹), Deleuze, Foucaulta, Derridu, Sollerse, Rushdieho nebo třeba Shakespeara (který mu „vždycky připadal jako přeceněný autor; ale šašek je to skutečně pozoruhodný“¹⁰²). Houellebecqův jazyk je uměřenější, více užívá klasické věty, už ne tak časopisecky podbízivé, méně užívá také středníků, zato se častěji objevují závorčky, což souvisí s celkovou intelektualizací textu, s jeho soustavnější a věcnější argumentací.

Objektivizující autor už nevstupuje do děje přímo, formou autorského komentáře, ale výrazově neutrální formou vědeckých a sociologických diskurzů. Od analytického (případového) zaměření prvotiny přechází k velkoplošné syntéze. Autoreferenční úvahy o románu zcela mizí, Houellebecq jako autor se plně skrývá za „oponou“ předkládaného textu.¹⁰³ Novým velkým tématem je téma času a paměti, stejně jako téma historismu, Houellebecq se tu pokouší o vlastní o filozofii poválečných dějin, kterou doplňuje vlastní futurologickou hypotézou – závěr, který román nabízí je ještě utopický, v poslední knize bude i tato utopie zpochybněna a získá dystopické podoby –, proto můžeme *Elementární částice* také označit za pokus o román ontologické utopie.

⁹⁹ Počínaje plnými jmény trojice hlavních postav – Michel Djerzinski, Bruno Clément a Annabelle Wilkeningová. Zajímavým „evropským“ detailem je tu jejich původ, který už není ryze francouzský – ale částečně také alžírský, polský nebo holandský, jak naznačují jejich jména.

¹⁰⁰ Na rozdíl od *Rozšíření*, jehož příběh se odehrál v rozmezí o něco málo delším než půl roku, zde Houellebecq nastiňuje velkorysou perspektivu dvou staletí – která sahá od historické rekonstrukce po sci-fi utopii.

¹⁰¹ *EČ*, s. 25.

¹⁰² *EČ*, s. 125.

¹⁰³ K tomuto tématu píše Milan Kundera: „Když se Goethe a Schiller pokoušeli stanovit rozdíl mezi dramatem a eposem, charakterisovali vypravěče starověkého eposu jako někoho, kdo mluví „zpoza opony“ (hinter einem Vorhang). Vypravěči románů, o nichž mluvím, vystupují však rádi před oponu. Mají svůj jedinečný temperament, svou dikci, své názory. Jejich román má tedy ráz besedy, ráz hlasitého vyprávění, ráz rozhovoru autora se čtenářem.“ *Umění románu*. Praha, Čs. spisovatel 1961, s. 120.

Druhý Houellebecqův román je bohatý na množství literárních, filozofických a vědeckých odkazů. Opět se tu objevuje *Bible* i ukázka z tibetských buddhistických meditací a modliteb sebraných americkým antropologem Walterem Evans-Wentzem (1878–1965), významnou úlohu v příběhu hraje středověký irský kodex *Book of Kells* z 9. století. Z filozofů se tu se tu opakovaně setkáváme s Kantem, Schopenhauerem a Nietzsche, přičemž nejčastěji odkazovaným filozofickým autorem je Auguste Comte (ze dvou jeho knih z *Kursu pozitivní filozofie* a *Výzvy konzervativcům* je dokonce použita citace jako motto, dále se Houellebecq odkazuje na jeho *Subjektivní syntézu* i dopisy Klotildě z Vaux). Vedle francouzských klasiků Chateaubrianda a Rousseaua (o nichž je v románu s patřičnou nevážností řečeno, že je Bruno čte v noci po návratu z pornokina), se tu setkáme opět Pascalem i s Baudelairem, Sadem a ironickým odkazem na Proustův *Svět Guermantových*¹⁰⁴. V souvislosti s utopickou tematikou jsou velmi významné odkazy na romány Aldouse Huxleyho (1894–1963) *Konec civilizace*, *Návrat ke Konci civilizace* a *Ostrov*, i na knihu jeho bratra, biologa Juliana Huxleyho (1887–1975), *Co si troufám myslet*.

Už jen z výběrového výčtu odkazů i ze stejně výběrového výčtu nových motivů a témat, která se v knize objevují (eugenika, rodičovství, islám, stárnutí, hnutí New Age, masová turistika), je zřejmé, že Houellebecq se tu blíží komplexnosti, jež je charakteristická pro realistické romanopisce od Balzaka po Zolu. Román se tak v roce 1998 zaslouženě stal vrcholem Houellebecqovy dosavadní tvorby a učinil z něj evropský literární fenomén.

3.1.3. Platforma

Houellebecqův třetí román, který nese zolovský podtitul „Uprostřed světa“ (Au milieu du monde), jenž se poprvé objevil už v novele *Lanzarote* z roku 2000, představuje v mnoha ohledech krok zpět. Přinejmenším z hlediska románové kompozice a její komplexnosti. Houellebecq se od reflexivního odstupu *Elementárních částic* opět vrací k subjektivní ich-

¹⁰⁴ „I já už přestával chápat, o čem to Proust *přesně* mluví. Ty desítky stran o čistotě krve, ušlechtilosti ducha ve srovnání s ušlechtilostí rasy, zvláštnosti prostředí velkých profesorů medicíny... všechno mi to připadalo úplně mimo. Bylo zjevné, že dnes žijeme v mnohem jednodušším světě. Paní de Guermantes měla daleko míň *škváry* než Snoop Doggy Dog; Snoop Doggy Dog má daleko míň *škváry* než Bill Gates, ale zase z něj víc *tečou* holky. Dva parametry, víc ne. Samozřejmě by se dalo uvažovat o proustovském románu z *lepší společnosti*, v němž by autor konfrontoval slávu s bohatstvím, postavil by proti sobě slávu veřejnou a slávu skrytější, mezi *hrstkou vyvolených*; nemělo by to žádný smysl. Kulturní sláva je jen průměrnou náhražkou skutečné slávy, slávy mediální; a ta k sobě ve spojení se zábavním průmyslem přitahuje větší kvanta peněz než jakákoliv jiná lidská činnost.“ *EC*, s. 180–1.

formě¹⁰⁵, k vypravěči-hrdinovi blízkému tomu z *Rozšíření*¹⁰⁶. Prakticky to znamená návrat k osobnějším, familiárnějším, někdy až bodrému tónu. Autorský rukopis opět více uplatňuje ironii a černý humor, některé sarkastické nadsázky se téměř ocitají na hranici pamfletu.¹⁰⁷

Platforma patří spolu s *Možností ostrova* k nejdějovějším Houellebecqovým románům, rozvíjí příběh více než v obou předchozích. Její závěr je skutečně tragický, je důsledkem prudkého dějového zvratu, na rozdíl od předchozích románů, které končily deziluzí, vyvanutím, zde tento tragický zvrat předchází finálnímu ústupu ze světa. Ovšem v ostatních ohledech je styl *Platformy* nesourodější, povrchnější, čas od času sklouzává k příliš zjednodušujícím polopravdám, které mají, vytrženy z kontextu, podobu jakýchsi aforismů.¹⁰⁸ Esejistických pasáží je podstatně méně než v předchozím románě, navíc jsou zaměřené pouze na několik témat (konzum a turistika, současné umění, rasismus jako druh sexuálního darwinismu, urbanistické barbarství, S/M). Zcela mizí scientistický diskurz, který nahrazuje diskurz sociologický. Občas se v textu objeví několik veršů, mnohem více než

¹⁰⁵ S výjimkou několika pasáží, v nichž je v er-formě popisována osobní historie vedlejších postav Valérie a Jean-Yvese, kterou by vypravěč-hrdina v souladu s předpokládanou logikou fikčního světa nemohl znát.

¹⁰⁶ Včetně opětovného využití jistých prvků autofikce: hlavní hrdina se jmenuje Michel, je zaměstnancem ministerstva (kultury), jeho otec byl horským průvodcem, což odpovídá známým faktům z Houellebecqova života.

¹⁰⁷ Příkladem demagogického zjednodušování je např. následující tvrzení: Rasismus (...) se na začátku vyznačuje silnou antipatií, zostřenou soutěživostí mezi samci různých ras; jenže jeho důsledkem je zvýšení sexuální touhy po samicích jiné rasy. Skutečný účel rasového boje není ani ekonomický, ani kulturní, ale biologický a brutální: je to boj o vaginu mladých žen. *PT*, s. 96–7. Přestože by bylo chybou ztotožňovat názor prezentovaný románovou postavou se skutečným názorem zastávaným autorem, je zcela evidentní, že celá komplexní problematika rasismu, zahrnující především strach z jinakosti, z druhého, je zde navzdory pravidlům logické argumentace násilně přizpůsobena autorské perspektivě vyzdvihující, ve shodě s Freudem, ale i Schopenhauerem, primát sexuálního pudu. Jiný příklad takřka iracionálních útoků představují pasáže o islámu, jejichž nevráživost může připomínat Célinovy protižidovské pamflety: „Nesmíte zapomínat (...), že islám vznikl uprostřed pouště, mezi škorpiony, velbloudy a všemožnou divokou zvěří. (...) Islám mohl vzniknout jen v blbý poušti, mezi smradlavými beduíny, co neměli nic jiného na práci než – s prominutím – píchat velbloudy. Čím víc se náboženství blíží monoteismu (...) tím je nelidštější a krutější; a ze všech náboženství nikdo neprosazuje monoteismus tak radikálně jako islám. Od samého zrodu se vyznačuje nepřerušovaným sledem dobovačných válek a masakrů; dokud bude existovat, nezavládne na zemi shoda. (...) Přejít k monoteismu zdaleka není úsilím o abstrakci, jak se občas tvrdí, nýbrž skokem do otupění.“ Michel Houellebecq: *Platforma*, přel. Alan Beguivin. Praha, Garamond 2008, s. 201–2.

¹⁰⁸ „Chybí-li láska, nic nemůže být posvěceno.“ *PT*, s. 98. „V životě se může stát cokoli, a hlavně nic.“ *PT*, s. 168. „Muži žijí jeden vedle druhého jako volové; sotva se čas od času dokážou podělit o láhev chlastu.“ *PT*, s. 25. „Čím by byl život, kdyby čas od času nebyla trocha sexu? Marným bojem s tuhajícími klouby a zubními kazy.“ *PT*, s. 172.

předtím se cituje v angličtině¹⁰⁹. Při bližším pohledu je patrné, že Houellebecq v *Platformě* celkem záměrně využívá módního tématu sexuální turistiky. Na mnoha místech jeho rukopis vyznívá nepřesvědčivě, jako manýra nebo dokonce sebearodie, která těží z jistého samospádu, ovšem celkově se dá říci, že i za cenu jistých excesů si podržel podstatné znaky původního autorského stylu.

Hrdina románu, svobodný osamělý čtyřicetiletý Pařížan Michel Renault¹¹⁰, je první postavou, která nás pustí skutečně „do sebe“, do svého subjektivního světa, jenž na rozdíl od hrdiny *Rozšíření* není pouhým odrazem převážně vnějších událostí. Michel je mnohem aktivnější, předjímá budoucnost, plánuje – doporučuje své přítelkyni Valérii spojit, hledá společný byt, s chutí se učí vařit čínskou, pak italskou kuchyni apod. Svou kombinací odstupů a sexuální touhy tak představuje syntézu detašovaného hrdiny z *Rozšíření* a hypersexuálního Bruna z *Elementárních částic*¹¹¹. Klidný, soběstačný, téměř vyrovnaný Michel, projevující sklony k racionalizování i alkoholismu patří k jedné z nejzajímavějších a nejživotnějších Houellebecqových postav. K životu zaujímá přístup uvědomělého konformismu, který je právě touto uvědomělostí (spíše deklarovanou narativním stylem) silně ironicky zabarvený. A citovým chladem a odstupem člověka, který nikdy nedokázal projevit nadšení¹¹², vzdáleně připomíná Camusova z *Cizince* (*L'Étranger*, 1942)¹¹³.

¹⁰⁹ Např. z knihy o Buddhově učení, kterou Michel objeví v thajském hotelu: „Because of their ignorance people are always thinking wrong thoughts and always losing the right viewpoint and, clinging to her egos, they take wrong actions. As a result, they become attached to a delusive existence.“ *PT*, s. 89.

¹¹⁰ „Vždycky jsem hladce oholen, mám úzká ramena; ve třiceti se mi začala dělat pleš, takže jsem si zvykl nechat se stříhat velmi nakrátko. Obvykle nosím šedé obleky, nenápadné kravaty a nepůsobím moc vesele.“ *PT*, s. 12. Poprvé se tu v Houellebecqově románě dozvíme celé jméno vypravěče-hrdiny i jeho přímý fyzický popis.

¹¹¹ Ale na rozdíl od neuroticky machistického Bruna Michelovy aktivity jsou obrácené „dovnitř“, do tradiční ženské sféry domácnosti, jak vyplývá z výše uvedených aktivit. Takto reverzně je koncipovaný celý vztah mezi Michelem a Valérií, která tráví většinu času v náročné práci, kde podává značné výkony a je za to náležitě hodnocena, zatímco Michel na ni obvykle čeká doma a na své průměrně placené pozici státního zaměstnance odvádí pouze nezbytně nutný výkon a jakékoliv osobní iniciativě se převážně vyhýbá.

¹¹² „Byl jsem zdvořilý, bezproblémový, ceněný nadřízenými i kolegy; kvůli nepříliš vřelé povaze se mi však nepodařilo navázat skutečná přátelství.“ *PT*, s. 27.

¹¹³ Přičemž tato podobnost není nijak náhodná, evokuje ji už samotný začátek románu: „Před rokem mi umřel otec. Nevěřím teorii, podle níž se stáváme *doopravdy dospělými* po smrti rodičů; *doopravdy dospělými* se nestáváme nikdy.“ *PT*, s. 11. Pro srovnání Camusův román začíná takto: „Dnes umřela maminka. Možná taky že už včera, zatím mi to není jasné.“ Albert Camus: *Cizinec. Pád*, přel. Miloslav Žilina. Praha, Mladá fronta 1966, s. 9.

Realistický popis si vedle tradičních jmen, míst (Cherbourg, Paříž, Bangkok, Pattaya) a času¹¹⁴, tentokrát mnohem více všímá firemních značek a log. Namísto dosavadních vnitřních charakteristik postav doplněných několika fyzickými rysy nabízí důkladnější popisy vnějšího vzhledu – subjektivní pohled se tu značně externalizuje:

„Byl to velký, asi třicetiletý chlap se světle hnědými vlasy střiženými podle hrnce; nevypadal nesympaticky ani zvlášť chytře. Zabalený v hebcce modré dece společnosti a s hrubýma dělnickýma rukama na kolenou dokonce působil dojemně. (...) Správný chlap, tím jsem si byl jist, určitě méně egocentrický a neurotický než já.“¹¹⁵

Novým prvkem je rozvíjení exoticky zbarveného historicko-geografického diskurzu prokládaného cestopisnými, faktografickými pasážemi, v jehož rámci podává autor poměrně idealizovaný obraz Thajska, které za poslední dvě století nezažilo občanskou ani náboženskou válku, neprošlo žádným mezinárodním konfliktem, nepoznalo kolonizaci, hladomor ani velkou epidemii:

„Za takových okolností, kdy je půda úrodná a sklizeň bohatá, nestrádá se tolik nemocemi a svědomí podléhá zákonům mírného náboženství, se lidé vyvíjejí a množí; většinou žijí šťastně. Nyní už je tomu jinak. Thajsko se stalo součástí *svobodného světa*, tedy tržní ekonomiky; před pěti lety prošlo drtivou hospodářskou krizí, kdy měna ztratila polovinu hodnoty a nejvíce prosperující podniky se dostaly na pokraj zhroutilí. Za dvě stě let to bylo první skutečné drama, které zemi potkalo.“¹¹⁶

Máme tu před sebou exotický ideál, ráj nyní už opět ztracený nebo se nevyhnutelně ztrácí. Houellebecqův exotismus není ale bezvýhradný, vedle islámských zemí je silně kritický i jeho pohled např. na Čínu¹¹⁷.

¹¹⁴ Příběh se odehrává opět v kratším časovém úseku, podobně jako v *Rozšíření* je krizovým obdobím čas Vánoc a Nového roku.

¹¹⁵ *PT*, s. 32.

¹¹⁶ *PT*, s. 70–1.

¹¹⁷ „O něco dál seděla společnost hongkongských Číňanů, rozeznatelných podle špindírství, které je těžko snesitelné i pro západana a thajské číšníky přímo děsí navzdory zvyku. Na rozdíl od Thajců, dodržujících za všech okolností puntičkářskou čistotu, která hraničí až s cavyky, jedí Číňani hltavě, řehtají se nahlas s otevřenou pusou, až kolem sebe metají drobký jídla, plivou na zem, smrkají do prstů – prostě se chovají úplně jako prasata. Ještě ke všemu jsou to prasata početná.“ *PT*, s. 89.

Dojem jakéhosi „divertimenta“ mezi dvěma velkými ambiciózními romány potvrzují i intertextové odkazy, které v románu nacházíme. Jednak jich je mnohem méně než v předchozím románu, za druhé mezi nimi přibýlo odkazů na popkulturní bestsellery¹¹⁸ a jejich autory (John Grisham *Firma*, Frederic Forsythe), detektivky (Agatha Christie *Poslední víkend*¹¹⁹, Arthur Conan Doyle) a prakticky zaměřené užitékivé příručky typu cestovních průvodců (*Světoběžníkův průvodce*, *Michelin*). Výrazně je tu zastoupena sociologická literatura (Marshall, Veblen, Copeland, Baudrillard, Becker), dokonce je tu v autorské poznámce uveden jeden přímý odkaz na konkrétní sociologickou stať (Edmunds – White: Sightseeing Tours: a sociological approach, *Annals of Tourism Research*, díl 23, str. 213–227, 1998)¹²⁰.

Z tradičních „kulturních“ odkazů se tu opět objevuje *Bible*, Chateaubriand, Kant, Schopenhauer, Baudelaire a Comte. Nově je zmiňován Balzac – v mottu uvozujícím celou knihu – a Milan Kundera i Perecův *Život, návod k použití*.

3.1.4. Možnost ostrova

„Kdo z vás si zaslouží věčný život?“¹²¹ Motto zatím posledního Houellebecqova románu ukazuje na přechod k metafyzičtějším, duchovněji laděným úvahám o lidském údělu. Žánr sci-fi je v románu přítomný od počátku, vytváří postkatastrofický první plán, kontrastující s druhým plánem odehrávajícím se v přítomnosti.¹²² Tím celý román získává apokalyptické naladění podpořené naléhavou ich-formou, naladění snové i téměř biblické, rytmizované opakujícím se lamentem postavy Daniela 24¹²³: „Obávejte se mých slov“.

¹¹⁸ I zde si samozřejmě Houellebecq drží ironický odstup. Michel onanuje nad erotickou scénou ve *Firmě*, utěšuje se tím, že je to stejně knížka na jedno použití, nakonec ji zahrabe do písku na pláži.

¹¹⁹ Při četbě této knihy se Michel neubrání úvaze o literárním stylu Agathy Christie, o jeho hloubce a „dickensovském nadšení“.

¹²⁰ *PT*, s. 36.

¹²¹ Michel Houellebecq: *Možnost ostrova*, přel. Jovanka Šotolová. Praha, Odeon 2007, s. 8.

¹²² Časový rozptyl tohoto románu je vskutku gigantický, jedno z dějových pásem se odehrává v přítomnosti, okolo roku 2000, druhé o dva tisíce (!) let později.

¹²³ Ten jako by v mnoha ohledech navazoval na vypravěče z epilogu *Elementárních částic*, který rovněž ze své pozice nového druhu pohlížel zpět na příběhy starého lidstva.

Hrdinové románu, úspěšný komik Daniel 1 a jeho budoucí klony Daniel 24 a 25, nejsou oproti *Platformě* obdařeni žádným systematickým fyzickým popisem¹²⁴, teprve s postavami stoupců sekty elohimistů se dočkáme detailnějších charakteristik.¹²⁵ Vypravěč-hrdina Daniel 1 se do vyprávění zpočátku pouští s vervou, nabízí pohled na svět vyzrálý relativním společenským úspěchem, který není o nic smílivější než u předchozích postav, spíše jedovatější a záměrně cyničtější.¹²⁶ Daniel 24/25 tak vytváří nezbytnou protiváhu k emotivnímu přecitlivělému Danielovi 1, přímému účastníkovi a vypravěči velké části příběhu; výsledný lehce zcizující kontrast nesměruje pouze k působivému závěru, ale umožňuje empatickému vypravěči podstoupit trochu od sebe samého. Na rozdíl od formy *Rozšíření* a především *Platformy* zde vzniká skutečná dialogická situace založená na různorečení tří vypravěčských postav-hlasů¹²⁷. Houellebecq si tak uchovává působivost této vypravěčské perspektivy, jejíž výsledné vyznění se ale v mnohém blíží objektivnímu tónu formy.

Dalším podstatným rysem *Možnosti* ostrova je oslabení konkrétního detailního realismu, který převládal v obou předchozích románech; zde se už neobjevuje tolik komerčních značek ani jmen¹²⁸, nevíme, kdy přesně příběh začíná, pouze prostorové souřadnice jsou zřetelně definovány po celou dobu vyprávění (Almería – přírodní park Cabo

¹²⁴ Nejvýstižnější charakteristika Daniela 1 je ve skutečnosti komentářem jeho přítele Vincenta, který ho charakterizuje takto: „v intelektuální rovině jsem ve skutečnosti lehce nad průměrem, v rovině morální se ostatním vyrovnám: jsem trochu sentimentální, trochu cynik, jako většina lidí. Jen ta má slušnost je zvláštní, v tom jsem skutečně jiný; ve vztahu k běžným normám ve společnosti jsem až neuvěřitelně slušný.“ *MO*, s. 284.

¹²⁵ Budoucí prorok Vincent je popsán takto: „Měl protáhlý obličej, chytrý, nezvykle intenzivní, skoro až mystický pohled; přitom se však vyjadřoval normálně, inteligentně, vážil slova. Netuším, co dělal, jestli video, nějaké instalace či co, dalo se vycítit, že *opravdu* pracuje.“ *MO*, s. 85. Jeho pobočník „Vědec“: „velmi vysoký chlap, značně hubený, plešatý a působivě vážný – jakmile se pokusil zařadit nějaký vtipný prvek, posluchače trochu vyděsil“. *MO*, s. 85. Pobočník „Fízl“: „padesátiletý muž statné postavy, s hustými šedými vlasy ostříhanými na ježka. (...) Při jídle skoro nemluvil, občas jen upřesnil nějaký logistický detail ohledně stáže, já ale cítil, že mě studuje.“ *MO*, s. 87.

¹²⁶ Což se projevuje zejména ve scénářích, které Daniel 1 píše, namátkou stačí uvést názvy některých z nich – *Grupáč na dálnici*; *Výsadek minisukní na Palestinu!* nebo *Šukej mi po pásmu Gazy (lamPasáku židovskej)*.

¹²⁷ Pokud bychom užili bachtinovské terminologie, je tento román polyfoničtější než např. *Elementární částice*, vystavěné převážně na principu jednoho určujícího autorského hlasu. Viz Michail M. Bachtin: *Román jako dialog*, přel. Daniela Hodrová. Praha, Odeon 1980.

¹²⁸ U jedné z hlavních postav Daniela 1 opět neznáme příjmení, stejně jako je neznáme u hlavních ženských postav Esther a Isabelle. Zato známe celé jméno předních stoupců elohimské sekty – u proroka, původně francouzského výtvarníka, Vincenta Greilsamera i jeho pobočníků „Vědec“ Slotana Miskiewicz a „Fízl“ Jérôma Piera.

de Gata, Paříž, Madrid, Lanzarote). Vypravěčský styl je fragmentárnější, eliptičtější, více těžší z různých náznaků, rozhodně se odklání od systematického výkladu *Platformy*. Opět se vrací k „tekutější“, pohyblivější formě prvotiny, zároveň však na mnohem vyšší úrovni – především velmi účinně pracuje se zmíněnými příběhovými paralelismy. Esejistické pasáže tu nevyčnívají z textu, jsou mnohem organičtěji začleněné do příběhu, takže zbytečně neoslabují jeho emotivní účinek. Socioantropologické komentáře ustupují úvahám o umění, o roli umělce, k čemuž se připojuje sebereflexe Danielova/Houellebecqova vlastního tvůrčího přístupu.¹²⁹ Ten už nechce jen provokovat, často promlouvá hořce upřímně, navážno – zejména v dialozích mezi Vincetem a Danielem 1¹³⁰. Houellebecqovi se daří být v tomto románu natolik osobním, aby neztratil působivost, zároveň dosti obecným, aby překročil omezený rámec subjektivní zkušenosti.

Od filozofie dějin se tak Houellebecq dostává k futurologii, nabízí velmi ambiciózní koncepci budoucího vývoje lidstva, které bude z velké části nahrazeno novým druhem, jenž překoná nezbytnost sexuální reprodukce – neolidmi. Závěr románu představuje impozantní a znepokojivý sestup do nitra barbarského světa, jakýsi postkatastrofický cestopis¹³¹. Velký význam má v tomto případě i téma nového náboženství, materialistického náboženství bez spiritualismu – elohismu, které se stane vrcholným produktem současné hyperkonzumní

¹²⁹ Daniel 1 svou tvůrčí metodu popisuje takto: „pořádně zahrnit, pak odlehčit a zejména neztratit balanc“. *MO*, s. 17. Houellebecq tu prostřednictvím úvah komika Daniela užívá autofikčního modu k častému sebeironickému glosování své úspěšné literární dráhy: „Byl jsem zkrátka *skutečný profesionál*; jen trochu přeceňovaný. Ale nebyl jsem sám.“ *MO*, s. 16. „Patřil jsem samozřejmě k lidem, kteří znají život, společnost, všechno; znal jsem jeho užitkovou verzi limitovanou nejběžnějšími motivacemi, uvádějícími lidský stroj do chodu; já k životu přistupoval jako *jízlivý pozorovatel společenských jevů*, taková *medium light* verze balzakovce;“ *MO*, s. 108.

¹³⁰ Vincent v jednom z klíčových rozhovorů hovoří o rozdělení umělců na revolucionáře a dekoratéry: „Podle mě patří k revolucionářům ti, kdo jsou schopni vzít na svá bedra surovost světa a odpovídat na ni surovostí ještě větší. Já prostě takový typ odvahy neměl. Přitom jsem ctížádostivý. Možná, že dekoratéri jsou v podstatě ctížádostivější než revolucionáři. Před Duchampem bylo hlavním cílem umělce nabízet osobní a zároveň přesné, a tudíž dojmavé vidění světa; už to je vysoká ambice. Od Duchampa se umělec už nespokojuje s tím, že by nabízel určité vidění světa, snaží se vytvořit svět svůj; přesně řečeno stává se rivalem Boha. Já jsem Bohem ve svém sklepe. Rozhodl jsem se stvořit malý, snadný svět, kde se člověk setkává pouze se štěstím. Jsem si zcela vědom zpátečnické povahy své práce; (...) jsem postižený, moc nemocné děťátko, které navíc nemůže žít. Nemůžu na sebe vzít surovost světa; prostě to nedokážu.“ *MO*, s. 112–3. Surovost světa, o níž Vincent hovoří, je tím, co vyprovokovalo k psaní i Célina a další autory již zmiňované negativní tradice. O něco později Daniel 1 v návaznosti na tento rozhovor přemítá: „Možná jde o pravou podstatu umění, napadlo mě, totiž ukazovat vysněné a nemožné světy, k čemuž já se nikdy ani nepřiblížil, něco podobného jsem nikdy nedokázal vytvořit; a potom jsem pochopil, že ironie, komično, humor musí zemřít, neboť svět, který má přijít, bude světem štěstí a nic jiného v něm nebude mít místo.“ *MO*, s. 217.

¹³¹ Připomínající jiný román – *Cestu* současného amerického spisovatele Cormaca McCarthyho z roku 2007.

společnosti.¹³² Stejně tak se ke slovu opět dostává scientistický diskurz, a to přímo – v podobě poznatků a hypotéz kognitivních věd, neurologie, genetiky apod. –, ale i v metatextové rovině, kdy čteme zmínky o borgesovsky fiktivních, „potenciálních“ knihách (Ravensburger a Dickinson: *Dějiny boreálních civilizací* ve 23 svazcích, *Druhé vyvrácení humanismu* a *Návod ke klidnému životu* od Nejvyšší sestry, *Prolegomena k výstavbě Centrálního města* apod.).¹³³

Intertextových odkazů je zde více než v předcházejících románech, ovšem do popředí se dostávají odkazy literární, případně filozofické. Čistě vědeckých jako v *Elementárních částicích* nebo čistě sociologických odkazů jako v *Platformě* je tu mnohem méně.

Houellebecq se tak navrácí k velmi subtilnímu literárnímu diskurzu, který tentokrát poměrně podrobně a velmi ironicky glosuje. Tradičně se objevují četné odkazy na Bibli (*Kazatel, Daniel*) i buddhistické meditace, Balzaka (*Lesk a bída kurtizán*, který čte Daniel 1 v závěru svého života), Baudelaira (*Smrt chudých*), Proustovo *Hledání ztraceného času*, Kanta, Schopenhauera a Pascala, doplněného Kierkegaardem, Fourierem, Lévi-Straussem, Spinozou a Heideggerem (z něhož je citováno motto jedné kapitoly).

Tradičně kriticky je tu odkazováno na Nietzscheho (*Tak pravil Zarathustra*), o němž je řečeno, že „stál na počátku tradice uvolněného přístupu k vědeckým údajům, kterýžto postoj dovedl filozofii k její zkáze“¹³⁴. Podobně nevázně je zmiňován i „korunovaný blb“¹³⁵ Hegel. V mottu jedné kapitoly Houellebecq opět odkazuje na Comtova *Výzva*

¹³² O elohimismu je v románu řečeno, že „v jistém smyslu přicházel v závěsu za konzumním kapitalismem – který udělal z mládí vysoce žádanou hodnotu a postupně tak zničil úctu k tradici a kult předků – a shodně sliboval nekonečné zachování mládí a s tím spojených požitků.“ *MO*, s. 252. Na jiném místě: „elohimismus byl dokonale přizpůsobený civilizaci postavené na příjemném trávení volného času, zrodil se v jejích intencích. Nenařizoval žádná mravní omezení, lidskou existenci zúžil na kategorii zájmů a radovánek, přitom ale převzal základní příslib, proklamovaný všemi monoteistickými náboženstvími: vítězství nad smrtí. Tím, že vymýtil veškerý spirituální či nejednoznačný rozměr, zúžil elohimismus dosah tohoto vítězství, a podobně i povahu svého příslibu na neomezené prodloužení hmotného života, tj. neomezené uspokojení fyzických potřeb.“ *MO*, s. 254–5. Přestože myšlenku elohimismu můžeme považovat za autorskou ironickou nadsázku, má tato fiktivní sekta překvapivě mnoho společného s existujícím hnutím raeliánů. Více viz jejich webové stránky: www.rael.org.

¹³³ „S Borgesem se rodí literatura umocněná na druhou a zároveň literatura jako druhá odmocnina sebe sama: je to „potenciální literatura“, řečeno výrazem, který bude později používán ve Francii. Její náznaky můžeme nalézt již ve *Ficciones*, v podnětech a formulacích toho, co by mohlo být dílem hypotetického autora jménem Herbert Quain.“ Italo Calvino: *Americké přednášky. Šest poznámek pro příští tisíciletí*, přel. M. M. Jilský. Praha, PROSTOR 1999, s. 77.

¹³⁴ *MO*, s. 293.

¹³⁵ *MO*, s. 297.

konzervativcům. Z nových filozofických odkazů však největší prostor získává křesťanský filozof a paleontolog Teilhard de Chardin (1881–1955) a jeho kniha *Božské prostředí*.¹³⁶

Značné uznání ústy Daniela 1 získává Agatha Christie (1890–1976) a její romány *Nekonečná noc* a *Opona: poslední případ Hercula Poirota*¹³⁷. Zato poměrně překvapivá je radikální kritika modernistických autorů Jamese Joyce (1882–1941) a Vladimira Nabokova (1899–1977)¹³⁸ i André Bretona (1896–1966), o jehož básni *Volná láska* se ovšem uznale vyjádří jedna z postav; poměrně nejednoznačně je také hodnocen Louis-Ferdinand Céline (1894–1961).¹³⁹ Z francouzské tradice jsou připomínáni Molière, spolu s Chamfortem a La Rochefoucauldem, které v románu kritika srovnává s Houellebecqovým uměleckým alter egem Danielem 1. V této souvislosti je zmiňován rovněž osvícenský vědec a aforista Georg Lichtenberg (1742–1799)¹⁴⁰. Houellebecq se tak poprvé otevřeně intertextově hlásí ke klasickým moralistům a jejich literární tradici. Podobně otevřeně Houellebecq deklaruje svůj vztah k německé romantice, konkrétně k Heinrichu von Kleistovi (1777–1811)¹⁴¹. Poslední okruh literárních odkazů zahrnuje odkazy k antické literatuře a filozofii – k atomistovi Démokritovi¹⁴², Empedoklovi (*O podstatě světa*)¹⁴³ a Platónovu *Symposiu*.

¹³⁶ Daniel 1 to komentuje: „Jestli mě něco pokaždé uvede do stavu smutku či útrpnosti, zkrátka do stavu vylučujícího jakoukoli podobu zlovolnosti nebo ironie, pak je to existence Teilharda de Chardin. (...) V přítomnosti čtenáře textů Teilharda de Chardin se cítím odzbrojen a zmaten, mám slzy na krajíčku. (...) Má v sobě i onu víru společnou všem levicovým křesťanům, od dob Revoluce nakaženým pokrokovými idejemi, a spočívající v přesvědčení, že chtěč je záležitost neškodná, nedůležitá, u níž nehrozí, že by člověka mohla připravit o spásu, – a že jediným opravdovým hříchem je pýcha.“ *MO*, s. 58.

¹³⁷ „Nikdo před Agathou Christie nedokázal tak zdrcujícím způsobem popsat smutek z fyzické zchátralosti, postupné ztráty všeho, co dává životu smysl a co v něm působí radost; a ani později se jí nikdo nevyrovnal.“ *MO*, s. 105.

¹³⁸ „I já jsem toho přizemního a přepjatého pseudopoetu, nešikovného imitátora Joyce vždycky nesnášel, ten ubohý šílený Ir neměl ani tolik štěstí, aby dokázal občas překonat přespříliš nahromaděné těžkosti. Nabokovovův styl mi odjakživa připomínal nepodařené listové těsto.“ *MO*, s. 24.

¹³⁹ Na straně 43 je charakterizován jako „zlaté okamžiky francouzského komického žánru“, ovšem na straně 59 jsou Céline, Sartre, Genet označeni jako „grázlové“.

¹⁴⁰ „Často mě přirovnávali k francouzským moralistům, někdy k Lichtenbergovi; nikdy nikoho nenapadl Molière ani Balzac.“ *MO*, s. 274.

¹⁴¹ Daniel 1 se po rozchodu se svou druhou ženou Isabelle vydá na cestu ke Kleistovu hrobu, dokonce cituje jeho epitaf. „Na Kleista jsem tehdy myslel často, své verše má vytesány na hrobě: *Nun/ O Unsterblichkeit/ Bist du ganz mein*.“ *MO*, s. 78.

¹⁴² „Jsme lidé, a proto je nevhodné se neštěstím lidstva smát, patří se je oplakávat.“ *MO*, s. 42. Houellebecq tuto citaci používá jako motto jedné z kapitol.

S přihlédnutím k těmto rozsáhlým literárním i filozofickým odkazům, stejně jako ke zmínkám z oblasti hudby (Barberovo adagio a *Mše v H-dur* Kyrie Eleison), tradičního (Raffael, Botticelli, El Greco) i moderního výtvarného umění (Marcel Duchamp, Yves Klein, Joseph Beuys) a filmu (rakouský režisér Michael Haneke a americký Larry Clark) máme před sebou osobitou Houellebecqovu kulturní encyklopedii zachycující podstatné souřadnice jeho mentálního světa, který při vši jednostrannosti a vyhocenosti pracuje s obdivuhodnou šíří naší kulturní tradice.¹⁴⁴

3.2. Zdroje a inspirace Houellebecqova románového realismu

3.2.1. Balzac: fyziologie společnosti

Románové dílo Honoré de Balzaka (1799–1850) bývá zcela automaticky spojováno se všemi úvahami o literárním realismu¹⁴⁵, nevyhneme se mu ani v úvahách o novém realismu a románové tvorbě Michela Houellebecqa. Daniel 1 se v *Možnosti ostrova* ironicky charakterizuje jako „jízlivý pozorovatel společenských jevů, taková *medium light* verze balzakovce.“¹⁴⁶ Jinde o Balzakovi prohlašuje, že „jsem si moc dobře uvědomoval, co mu dlužím“.¹⁴⁷ Přesto Houellebecq, možná poněkud překvapivě, v rozhovoru pro časopis *Lire* na podzim roku 2001, tedy krátce po vydání svého třetího románu, přiznává, že Balzakovo dílo

¹⁴³ Tělo jedné z románových postav skončí v lávě na ostrově Lanzarote, v přímé aluzi na Empedoklův legendární skok do Etny.

¹⁴⁴ Pochopitelně je třeba s přihlédnutím k provokativnímu, konfrontačnímu charakteru Houellebecqova literárního výrazu vnímat tento výčet kulturních odkazů nejen jako způsob její afirmace, ale také jako způsob její kritiky a negace.

¹⁴⁵ Viz Robert Alter: *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley – Los Angeles – Londýn, University of California Press 1975; Erich Auerbach: *Mimesis. Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*, přel. Miloslav Žilina, Vladimír Kafka a Rio Preisner. Praha, Mladá fronta 1968 i silně marxistický, dnes takřka nepoužitelný Jan O. Fischer: *Kritický realismus. Balzac, Stendhal a základní otázky realismu*. Praha, Svoboda 1979.

¹⁴⁶ *MO*, s. 108.

¹⁴⁷ *MO*, s. 274.

předtím tolik neznal.¹⁴⁸ Při pohledu na intertextové odkazy Houellebecqových románů zjistíme, že není důvod tomuto tvrzení nevěřit – první zmínky o Balzakovi pochází až z *Platformy*.

Přímou balzakovskou inspiraci můžeme skutečně rozeznat až v posledních dvou Houellebecqových románech – v *Platformě* je to především způsob, jakým Houellebecq konstruuje obraz velké firmy a prostředí turistického průmyslu. V *Možnosti ostrova* zase můžeme pozorovat mocenský a ideologický obraz komunity elohimistů, postava Daniela 1 nám také částečně nechává nahlédnout do prostředí na pomezí uměleckého světa a světa show businessu a celá jeho milostná epizoda s Esther je aluzí na Balzakovův román *Lesk a bída kurtizán* (*Splendeurs et misères des courtisanes*, 1838–47; česky naposledy 1985)¹⁴⁹. To ovšem neznamena, že bychom balzakovské paralely nemohli u Houellebecqa nalézt i dříve; tyto paralely můžeme shrnout do čtyř okruhů – *popis; historismus; fyziologie společnosti; biologismus*.

Popis – profese a prostředí: Jedním z podstatných rysů Houellebecqova rukopisu je, jak již bylo mnohokrát zmíněno, jeho realistický smysl pro konkrétní detail, pro vazby mezi postavou a jejím bezprostředním prostředím¹⁵⁰, tak jako např. v této ukázce:

„Kancelář Jeana-Luca Espitaliera byla obrovská, musela mít aspoň dvacet metrů čtverečních; v levé části stál konferenční stůl obklopený asi patnácti židlemi. Když vstoupili, Espatalier vstal a s úsměvem je přivítal. Byl poměrně mladý – určitě ne víc než pětáctyřicetiletý – menší muž se začínající pleší nad čelem a podivně skromným, téměř upozaděným vystupováním, jako by chtěl k významu své funkce přistupovat s jistou ironií. Na to se pravděpodobně nedá spoléhat, pomyslel si Jean-Yves; někteří absolventi ENA jsou takoví, pěstují zdání humoru, které se ukáže klamným. Posadili se do křesel

¹⁴⁸ „Pour ce qui est de ma lignée littéraire, j'ai souvent cité Baudelaire, Dostoïevski et Thomas Mann. Depuis la dernière fois que j'ai parlé à Lire, j'ai davantage lu Balzac, que je connaissais moins bien.“ Rozhovor s Didierem Sénécalem, In: Lire 9/2001, s. 36.

¹⁴⁹ V románu je tento román dokonce přímo tematizován v podobě jakési autoreference, Daniel 1 se k němu znovu vrací po rozchodu s Esther: „Přesto jsem si znovu přečetl *Lesk a bídu kurtizán*, hlavně kvůli postavě Nucingena. Stejně bylo pozoruhodné, jak patetický rozměr dokázal dát Balzac postavě zamilovaného starocha, ačkoliv když se nad tím zamyslíme, byl zcela zřejmý, vycházel už z jeho podstaty.“ *MO*, s. 274.

¹⁵⁰ Thomase Pavel ve své studii o románu zkoumá, jak román v Balzakově době objevil vztahy individua s jeho prostředním – společenským, historickým i etnografickým, což mělo za následek, že popis výjimečnosti hrdinovy duše je nahrazen fyziologickým popisem prostředí, které jí dalo vzniknout. *La pensée du roman*. Paris, Gallimard 2003.

k nízkému stolku před pracovním stolem. Než si vzal Espitalier slovo, dlouze na něj pohlédl se svým zvláštním plachým úsměvem.“¹⁵¹

Souvztažnost mezi postavou, jejími vnitřními vlastnostmi, a prostředím – v tomto případě mezi „obrovskou“ kanceláří, která „musela mít aspoň dvacet metrů čtverečních“, a předpokládaným, třebaže přímo najevo nedávaným, „obrovským“ vlivem jejího vlastníka je z uvedené ukázky zcela zřejmá. Tradice balzakovského popisu, včetně jeho démonického, melodramatického zveličování se velmi výrazně projevuje i v charakteristice dalších postav, spojených převážně s finančním prostředím¹⁵²:

„Gottfried Rembke dorazil přesně v jednu. Hned jak vstoupil do restaurace a podal kabát číšníkovi, věděli, že je to on. Pevná, šlachovitá postava, blyštivá lebka, přímý pohled, energický stisk ruky: ze všeho čísel lahkost a dynamičnost, dokonale odpovídal představám o velkém šefovi, přesněji o velkém německém šefovi. Působil jako člověk, který se do každého dne pouští s radostí, bleskově vstane, aby si dal půlhodinku na rotopedu, a potom zamíří do kanceláře v mercedesu blyštícím se novotou za poslechu ekonomického zpravodajství.“¹⁵³

To, co Houellebecq v uvedené ukázce zobrazuje, je jednoznačný obraz ekonomického úspěchu, jedna z forem společenské dominance – téma, jež se jeho romány táhne už prvotiny.¹⁵⁴ Je to portrét šéfa obdařeného vitalitou moderního bojovníka, který každé ráno bleskově vstane, což velmi kontrastuje s pomalým životním tempem velké části Houellebecqových depresivních hrdinů. Je to portrét hned nadvakrát „blyštivý“, leskne se v něm holá lebka Gottfrieda Rembkeho i jeho nový mercedes, jako by Houellebecq tímto dvojitým epitetem ironicky odkazoval mnohem hlouběji do dějin literatury, až někam k hrdinům středověkých Artušovských eposů, pro něž byl „lesk a třpyt“ znakem síly a vznešenosti. Tak jako Balzac ve svých postavách přecházel do sféry symbolické, nadreálné¹⁵⁵

¹⁵¹ *PT*, s. 128.

¹⁵² Poměrně podrobně jsou charakterizovány rovněž postavy spojené se sektou elohimistů z *Možnosti ostrova*. Viz poznámka pod čarou 125.

¹⁵³ *PT*, s. 220.

¹⁵⁴ Viz již poznámka pod čarou 89.

¹⁵⁵ Viz rozbor popisu vdovy Vacquerové v Auerbachově *Mimesis*, s. 414–17.

i Houellebecq nám zde nabízí mytologicky koncentrovaný obraz héraa doby hyperkapitalismu.

Balzac byl zároveň jedním z prvních romanopisců, který zcela v duchu moderní doby začal na postavy nahlížet jako na osoby vykonávající konkrétní profesi.¹⁵⁶ Odsud to byl už jen krůček k zájmu o podobu, mechanismy a popis jednotlivých profesních prostředí – zejména o ta, která v sobě koncentrují největší moc a mají největší vliv na chod okolní společnost, což pro Balzaka, posedlého pojmy jako „směnka“, „půjčka“, „recenze“ a „eskontace“, jež se v jeho knihách často opakují, znamenalo, nikoli překvapivě, prostředí finanční a žurnalisticko-nakladatelské, dnešními slovy mediální. Proto jako jeden z prvních přivádí do románu prostředí burzy, banky, zastavárny, tiskárny, antikvariátu a novinové redakce, teprve v jeho díle nalezneme moderní svět své první pravdivé zachycení. Už u Zoly, o dvě generace mladšího než Balzac, nalezneme ekonomickou tematiku dostatečně rozvinutou: v románu *Kořist* (*La Curée*, 1871; česky 1975) popisuje spekulace spojené s velkými urbanistickými stavbami, v *Penězích* (*L'Argent*, 1891; česky 1932, 1977) burzovní spekulace a v románu *U štěstí dam* (*Au Bonheur des Dames*, 1883; česky 1966, 1969) likvidaci malých obchodníků velkými firmami. Jak jsme viděli v předchozí kapitole, je to téma ve francouzském románu dodnes velmi živé – přestože, nebo možná právě proto –, že ještě omezený svět Balzakova bankovníctví se dávno přerodil v neomezený globální kapitalismus, jehož dopad na lidské životy je tématem Houellebecqových románů.¹⁵⁷

Historismus: Tak velký zájem o popis prostředí – o samotný románový popis vůbec¹⁵⁸ – by se v Balzakově románu bezpochyby neprojevil, nebýt vnějších dějinných impulsů –

¹⁵⁶ „La grandeur de ces hommes et des ces femmes ne se résume pas au courage martial et à la chasteté, mais se manifeste par une multitude de vocations concrètes. Dans les romans de Balzac, comme dans la réalité de la civilisation industrielle et commerciale moderne, l'héroïsme obéit à la loi de la division du travail et le talent s'oriente vers la diversité des vocations. C'est pour cette raison que dans le monde balzacien chaque profession a son génie : Bianchon en médecine, Derville dans le notariat, Bridau en peinture, d'Arthez en philosophie, Nucingen dans la banque.“ Pavel: *La pensée du roman*, s. 246.

¹⁵⁷ „Později vedla ekonomická globalizace k daleko tvrdšímu soupeření, které smetlo sny o integraci celé populace do obecně rozšířené střední třídy s pravidelně rostoucí kupní silou; stále rozsáhlejší společenské vrstvy začaly upadat do nejistoty a nezaměstnanosti. Urputnost sexuálního soupeření tím ovšem neutrpěla, naopak.“ *EČ*, s. 64

¹⁵⁸ „Popis zdaleka není samozřejmostí v historii románu a román zná dlouhá údobí svého vývoje, kdy se bez popisu lehce obešel. Romanopisec 18. stol. umísťoval své historky a své figury do poměrně velmi *abstraktního* prostředí. Teprve román nového typu, vytvořený na počátku 19. století Waltrem Scottem a Honoré de Balzákem, román zrozený z nového *historického* pojetí světa (...) vybojoval popisu – inspirován prózami romantiků – nezadatelné místo v románové skladbě; zmocňoval se jím jedinečných předmětných okolností, charakterizujících

spojených s francouzskou revolucí a následnou Napoleonovou vládou –, jež v důsledku završily přechod evropské společnosti k modernitě¹⁵⁹. Proto Balzac, veden smyslem pro konkrétní dějinnou situaci a v té době objeveným historismem¹⁶⁰, tak podrobně popisuje postavy, města, čtvrti, ulice i budovy (tiskárnu ve *Ztracených iluzích* /*Illusions perdues*, 1837–43; česky naposledy 1963/, penzion paní Vaquerové v *Otcovi Goriotovi* /*Le Père Goriot*, 1835; česky naposledy 1986/ atd.), proto předjímá nostalgii po přítomnosti, která bude brzy nenávratně ztracena (jako např. při popisu dřevěných pařížských galerií ve *Ztracených iluzích*). A proto se také ve svých románech vrací k dějinnému přeryvu revoluce a napoleonských válek, kde často leží původ postavení a majetku mnohých postav (jmění Goriotova a starého Sécharda, ale i nerovného Lucienova původu).

Podobná tendence se rovněž uplatňuje u Houellebecqa, který shodně s Balzákem, nachází počátek zásadních změn určujících podobu své přítomnosti v nedávné minulosti – konkrétně v poválečných 50. letech, kdy spolu s americkou hospodářskou pomocí do Evropy poprvé masivně proniká i konzumní životní styl,¹⁶¹ přičemž podle Houellebecqa tato negativní tendence poprvé vrcholí rokem 1967¹⁶². Tento přechod k postmodernitě po druhé

to, či ono historické údobí. Diderot, romanopisec-filozof, jehož Jakub a pán žijí v nepojmenované zemi a v nepojmenovaném čase, může říci pouze: krajina. Anebo: dům. Anebo: sedlák.“ Milan Kundera: *Umění románu*. Praha, Čs. spisovatel 1961, s. 143.

¹⁵⁹ Podle Roberta Altera se přibližně do roku 1820 těžiště románu nacházelo v Anglii (v souvislosti s vrcholnou tradicí, která se více jak jedno století táhne od Defoea a Richardsona po Waltera Scotta), teprve od 30. let, kdy vychází zralá díla Balzakova a Stendhalova, se začíná velká francouzská dominance na poli románového žánru, jdoucí od Stendhala po Prousta. Alter to dává do souvislosti s explozivními změnami, kterých je Paříž dějištěm – zejména s řadou revolucí, od té velké z roku 1789 po povstání komunardů 1871. Paříž se stává centrem románu i společenského myšlení, dějiny jsou zde zakoušeny jako řada neustálých a nebezpečných změn, které je třeba intelektuálními prostředky uchopit a poznat. Viz *Partial Magic*.

¹⁶⁰ „The realist novel was in a sense engendered by the Romantic historical novel, adopting from it a historical perspective to represent the contemporary world.” Alter: *Partial*, s. 91.

¹⁶¹ „První poválečné roky byly obtížné a drsné; index průmyslové výroby byl na nejnižším bodě a potravinové přídělky byly zrušeny až v roce 1948. Přesto se již mezi zámožnou vrstvou populace objevovaly první známky masové konzumace libida a zábavy, jež přišla ze Spojených států a během následujících desetiletí se měla rozšířit na celé obyvatelstvo.“ *EČ*, s. 25.

¹⁶² „14. prosince 1967 přijalo Národní shromáždění v prvním čtení Neuwirthův zákon legalizující antikoncepci; i když pilulku ještě neproplácela pojišťovna, začala být volně k dostání v lékárnách. Od té chvíle se širokým vrstvám obyvatelstva otevřela cesta k *sexuální svobodě*, dříve vyhrazené výše postaveným zaměstnancům, svobodným povoláním a umělcům – jakož i některým šéfům malých a středních podniků. Pikantní je, že tato *sexuální svoboda* byla občas prezentována jako sen společenství, kdežto ve skutečnosti šlo o zdoání dalšího mezníku na historickém vzestupu k individualismu. Jak ukazuje hezké slovo „domácnost“, pár a rodina

světové válce, který ve svých románech zachycuje Houellebecq, s občasnými ironickými i nostalgickými ohlédnutími za zmizelou tradiční společností¹⁶³, může být nahlížen jako paralela k dějinným změnám, jichž byl svědkem Balzac. Ovšem na rozdíl od živelného, vitalistického Balzaka, oslněného možnostmi nového společenského prosazení, představuje zmíněné období historických změn dějinnou příležitost, která znovu „míchá karty“ a vytváří nové cesty k úspěchu v jinak rigidní tradiční společnosti¹⁶⁴, pro Houellebecqa je to počátek neodvratného úpadku. Tím má mnohem blíže k dějinnému pojetí Zolově – jak budeme ještě moci blíže ukázat.

Fyziologie společnosti: Balzac chce být románovým historikem¹⁶⁵ své doby, ovšem ještě za jeho života Auguste Comte ve svém *Kurzu pozitivní filozofie* (Cours de philosophie positive, 1830–42; česky 1927)) razí pojem sociologie, tedy vědy, která tak jako všechny ostatní vědy *a pour but la prévoyance*. Comte zde nejen hledá předobrazy společenských zákonů v minulosti, ale především se je snaží aplikovat na přítomnost, aby mohla předjímat

představovaly poslední ostrůvek primitivního komunismu uvnitř liberální společnosti. Sexuální svoboda měla za následek zničení těchto přechodných společenství, která ještě oddělovala jedince od trhu. Tento proces rozkladu trvá do našich dob.“ *EC*, s. 109.

¹⁶³ Nostalgicky: „Snadno bychom si mohli představit život, který zde kdysi vedli místní rybáři, v neděli mše v malém kostelíku a přijímání věřících, když venku zuří vichr a vlny oceánu se rozbíjejí o skály na pobřeží. Život bez rozptýlení a zbytečných problémů, vyplněný převážně těžkou a nebezpečnou dřinou. Prostý venkovský život plný noblesy. Ovšem také dost hloupý život.“ *RBP*, s. 100. Nebo spíše ironicky: „Takový život již z našich končin dávno zmizel a jeho důkladná analýza by tedy neměla velký význam; některým radikálním ekologům se po něm občas nepochopitelně zasteskne, nicméně pro úplnost podám v krátkosti syntetický popis takového života: máme přírodu a čerstvý vzduch, obděláváme pár pozemků (jejichž počet je přesně stanoven přísným systémem dědictví), čas od času střelíme kance; pícháme nalevo napravo, zejména vlastní ženu, která porodí *potomstvo*; toto potomstvo vychováme tak, aby zaujalo místo v tomtéž ekosystému, pak chytíme nějakou nemoc a basta.“ *EC*, s. 23.

¹⁶⁴ Závěr Balzakova *Otce Goriota* by nebyl možný, nebýt rozvolnění společenských vazeb v postnapoleonské společnosti, která teprve umožnila všem Rastignacům vydat se na svou cestu ke štěstí a úspěchu: „Rastignac osaměl, vystoupil o něco výše na hřbitov a zadíval se na Paříž, křivolace se rozprostírající po obou březích Seiny, kde začínala zářit světla. Jeho pohled se téměř chtivě přimkl mezi sloup na náměstí Vendôme a Invalidovnu, tam, kde žil vznešený svět, do něhož se chtěl dostat. A do tohoto bzučícího úlu vrazil svůj pohled, jako by už předem z něho chtěl vysát med, a pronesl tuto slavnostní výzvu. „A teď kdo s koho!“ A na důkaz, že zahajuje souboj, k němuž vyzval společnost, odešel Rastignac na večeři k paní de Nucingen.“ Honoré de Balzac: *Otec Goriot*, přel. Božena Zimová. Praha, Mladá fronta 1970, s. 236.

¹⁶⁵ Slavná věta z předmluvy k *Lidské komedii* to vystihuje nejlépe: „Historikem bude tedy francouzská Společnost a já musím být jen jejím tajemníkem.“ Honoré de Balzac: *Stati a korespondence*, přel. Jindřich Veselý. Praha, Odeon 1988, s. 29.

budoucnost.¹⁶⁶ Ani Balzakova snaha o zachycení současnosti nekončí pouhou „konzervací“ její aktuální podoby prostřednictvím nově rozvíjeného románového popisu, jeho velkou motivací jako romanopisce a intelektuála je odkrytí dynamiky vztahů, které formují společnost.

Tato tendence je rovněž od počátku přítomná v Houellebecqových románech. V obou případech se autoři prostřednictvím principu redukce chtějí dostat až k těm nejzákladnějším hybným silám, ke společenským a antropologickým „prvočinitelům“. Balzac tuto „společenskou hnací sílu“ (*ce moteur social*) nalézá v touze – v touze po majetku, po postavení, po lásce, ale podceňuje význam sexuality, které věnuje dostatečnou a systematickou pozornost až Zola. U Houellebecqa tento redukcionistický přístup pokročil ještě dál, nalézá už pouze jedinou hnací sílu, která skutečně pohání společnost jeho doby, jež se nachází v samotném základu touhy po majetku, po mládí, po dobrém společenském postavení – a tou je sexualita.¹⁶⁷ Proto je většina jeho hrdinů – Bruno, Michel Renault, Daniel I, Esther – poháněna pouze potřebou sexuálního uspokojení, která se často zvrhává až do nekontrolované hypersexuality. Netřeba zdůrazňovat, že tato drastická redukce, která v mnohém připomíná názory Sigmunda Freuda (1856–1939), jehož psychoanalýzu Houellebecq podrobuje zdrcující kritice ve své prvotině, se sama zaslouženě stala terčem početných kritik a vysloužila Houellebecqovi označení „sexuální maniak“.

Biologismus: V roce 1842 píše Balzac v předmluvě k *Lidské komedii* (*La Comédie humaine*), že chce podat systematický obraz společnosti, podobně jako Buffon v 18. století systematizoval přírodu. Georges-Louis de Buffon (1707–1788) je pouze jedním z řady přírodovědců, jejichž díla se Balzac dovolává. Dalšími jsou švýcarský fyziolog Johann Kaspar Lavater (1741–1801), francouzský zoolog Georges Cuvier 1769–1832) a především Geoffroy

¹⁶⁶ Podobně postupuje ve své románové tvorbě i Houellebecq, jak jsme se už měli možnost přesvědčit, od analýzy přítomnosti zcela samozřejmě přechází k utopické, či dystopické, predikci, v níž jen dovádí do logických důsledků podstatné společenské tendence své současnosti.

¹⁶⁷ K tomuto nalezneme početné doklady ve všech Houellebecqových románech: „sex v naší společnosti skutečně představuje druhý systém dělení, zcela nezávislý na penězích; a jako systém dělení působí přinejmenším stejně neúprosně. Účinky obou těchto systémů jsou přítom naprosto rovnocenné. Stejně jako neomezený ekonomický liberalismus má z analogických důvodů i liberalismus sexuální za důsledek projevy *absolutní pauperizace*. Někteří mají sexuální styk každý den; jiní pětkrát nebo šestkrát za život nebo nikdy. Někteří poznají desítky žen; jiní žádnou. Závisí to na tom, co nazýváme „zákonem trhu.“ *RBP*, s. 92. Nebo: „Sexuální touha nejen že je pro svou vytríbenost a prudkost nadřazená nad veškerá ostatní potěšení, která život přináší; nejen že ji jako jediné ze všech možných potěšení neprovází žádné poškození organismu, ona naopak přispívá k jeho udržení na nejvyšším stupni životaschopnosti a síly; je jediným potěšením, vlastně jediným cílem lidské existence, a ty zbylé – ať spojené s bohatou stravou, tabákem, alkoholem nebo drogami – jsou jen směšnými a zoufalými náhražkami, utajenými minisebevraždami, ubohými pokusy jak rychleji zničit tělo, které už nemá přístup k jedinému a nadřazenému potěšení.“ *MO*, s. 278.

Saint-Hilaire (1772–1844), propagátor principu „jednotné stavby“, který z fyziky do biologie přenesl pojem *milieu*.¹⁶⁸ Na základě této biologické inspirace rozvíjí Balzac teorii lidských společenských druhů ovlivněných prostředím:

„Existuje jen jeden živočich. Stvořitel vytvořil veškeré organické bytí podle jedné jediné šablony. Živočich je princip, nabývající své vnější formy, nebo přesněji řečeno distinktivních rysů své formy, v rozdílných prostředích, v nichž se vyvíjí. Výsledkem těchto rozdílů jsou Živočišné druhy. (...) Neutváří snad společnost lidské jedince podle různých prostředí, ve kterých žijí a jednají, tak, že se od sebe vzájemně liší jako rozmanité živočišné druhy? Ačkoliv se lze rozdílů mezi vojákem, dělníkem, úředníkem, advokátem, lenochem, vědcem, státníkem, obchodníkem, námořníkem, básníkem, chudásem, knězem dobrat obtížněji než znaků odlišujících vlka, lva, osla, vránu, žraloka, tuleně, ovci atd., přesto jsou neméně významné. Právě tak jako máme Druhy Živočišné, existovaly a vždy budou existovat i Druhy Společenské.“¹⁶⁹

Tento Balzakův „mystický, spekulativní a vitalistický“ biologismus se projevuje především četným přirovnáváním postav ke zvířatům (v čemž můžeme vidět ještě poslední dozvuky staré alegorické tradice ovlivněné klasickým moralismem) :

„Goriot je přirovnáván ke psovi, Vautrin k sfinze, šelmě s hrudí porostlou jako záda medvěda, Rastignac má horkou krev lvů, paní Vaquerová je tlustá jako kostelní myš a má nos jako zobák papouška, slečna Michonneauová k netopýru a má pohled zmije, policista Gondureau k lišákovi, Poiret k štěnici. Vautrin mluví o společnosti jako o stádu zvířat, jak vyplývá i z jeho plánů s černochoy, kteří mu mají v Americe zajistit majetek. Společnost se mu jeví jako nemilosrdný a tvrdý boj o existenci, podobný jako ve zde již zmíněném vzájemném požírání pavouků v květináči.“¹⁷⁰

Biologismus se velmi nápadně projevuje i v Houellebecqových románech, zejména v prvotině a v *Elementárních částích*, a to ve dvojí podobě. Jednak – a v tomto ohledu má k Balzakovi nejbližší – Houellebecq prostřednictvím analogií ze světa zvířat (nejčastěji

¹⁶⁸ Od něj tento pojem převzal Balzac, aby ho přenesl do sociologizujícího kontextu, v němž jej později užívá Taine a po něm Zola. Viz Auerbach: *Mimesis*, s. 419.

¹⁶⁹ Balzac: *Stati a korespondence*, s. 26.

¹⁷⁰ Antonín Zatloukal: *Studie o francouzském románu*. Olomouc, Votobia 1995, s. 182.

primátů¹⁷¹, ale také delfínů¹⁷²) popisuje univerzální pravidla, na jejichž základě jsou vystavěna veškerá organická společenství – je to princip dominance a sexuality. V *Rozšíření* mají tyto analogie podobu „zvířecích fikcí“ – např. *Dialogy šimpanze s čápem* nebo *Dialog mezi krávou a klisnou*. V *Elementárních částicích* se tento biologismus projevuje v mnohem vědecktější podobě, aniž by to měnilo jeho funkci rozšířené argumentace ve prospěch psychobiologického determinismu:

„Jestliže základní aspekty sexuálního chování jsou vrozené, na mechanismy jeho spuštění má zejména u ptáků a savců důležitý vliv průběh prvních roků života. Raný hmatový kontakt se členy druhu se zdá životně důležitý u psa, kočky, krysy, morčete i makaka (*Macaca mulatta*). Chybějící kontakt s matkou v dětství vede u dospělé krysy k závažným poruchám sexuálního chování, především k potlačení projevů, jimiž si získává přízeň opačného pohlaví. I kdyby na tom závisel jeho život (a do značné míry na tom skutečně závisel), nebyl by Michel schopen Annabelle políbit.“¹⁷³

Druhá forma Houellebecqova biologismu se projevuje spíše na úrovni románového stylu a spočívá v mísení literárního a čistě biologického diskurzu – např. když jedna z postav, profesorka přírodních věd na lyceu, Christiane, vypráví o stárnutí a dokládá to popisem ochabujících tkání, nebo v případě makabrozního popisu rozkladu těla Brunova zesnulého dědečka¹⁷⁴.

¹⁷¹ „Zvířecí společenství jsou prakticky všechna založena na systému nadvlády podle poměrné síly jejich členů. Tento systém se vyznačuje přísnou hierarchií: nejsilnější samec skupiny se nazývá *samec alfa*; druhý v pořadí podle síly je *samec beta*, a tak to jde dál až k jedinci, který se v hierarchii nachází nejnižší, nazývanému *samec omega*. Postavení v hierarchii se obvykle určuje bojovými rituály; nízko situovaná zvířata se snaží vylepšit si pozici provokováním zvířat umístěných výše s vědomím, že v případě vítězství by s jejich postavením zlepšilo. Vysoká úroveň je spojena s určitými privilegii: jíst jako první, kopulovat se samičkami skupiny. Nicméně nejslabší zvíře má většinou možnost vyhnout se střetu zaujetím *pokorného* postoje (přičapnutí, nastavení řiti). Bruno se nacházel v méně příznivé situaci. Brutalita a nadvláda, ve zvířecích společenstvích obecně rozšířené, jsou už u šimpanze (*Pan troglodytes*) doprovázeny svévolně krutými činy namířenými proti nejslabšímu zvířeti. Tato tendence dosahuje vrcholu u primitivních lidských společenství a v rozvinutých společnostech u dítěte a raného pubescenta.“ *EČ*, s. 45–6.

¹⁷² „Všichni si myslí, že delfíni jsou milí, přátelští savci a bůhvíco. Omyl. Ve skutečnosti se sdružují v silně hierarchizovaných skupinách s dominantním samcem v čele a jsou spíš agresivní; často mezi nimi dochází k soubojům na život a na smrt.“ *PT*, s. 179.

¹⁷³ *EČ*, s. 58–9.

¹⁷⁴ „V roce 1961 mu zemřel dědeček. V našem podnebí mrtvola savce nebo ptáka přitahuje nejprve některé mouchy (*Musca*, *Curtonevra*); jakmile se začne rozkládat, přijdou na řadu další druhy, zejména *Calliphora* a *Lucilia*. Bakterie v kombinaci s trávicími šťávami vylučovanými larvami mrtvolu více či méně zkapalňují a

3.2.2. Flaubert: zdrženlivá naléhavost modernity

„Tento postupný zánik mezilidských vztahů staví před řadu problémů i román. Jak bychom se dnes mohli pouštět do líčení všech těch vášnivých vzplanutí, trvajících řadu let a ovlivňujících celé generace? Už nejsme na Větrné hůrce, to je jisté. Románová forma není uzpůsobena k popisu lhostejnosti ani nicoty; chtělo by to nalézt bezvýraznější, zhuštěnější a jednotvárnější literární postup.“¹⁷⁵

Román všednosti: Podobnou otázku si kladl už Flaubert a odpovědí na ni se stala *Paní Bovaryová*. Její záměrně plochý námět¹⁷⁶, na rozdíl od předcházejícího *Pokušení svatého Antonína* (*La Tentation de Saint Antoine*, první verze 1848) zbavený všeho lyrismu, je založen na maloměstské provinciální nevěře, jež nesnese srovnání s dynamickými ději románů Balzakových: „Démonizace společenských dějů, již nalézáme u Balzaca, chybí u Flauberta ovšem naprosto; život již nežhne a nekypí, plyne ztěžka a líně.“¹⁷⁷ Situace, kterou popisuje ve svých románech Houellebecq se v tomto ohledu v ničem nezměnila – západní společnost je společností stability, nudy, ochablosti a postupující prázdnoty:

„Žil jsem v zemi poznamenané umírněným socialismem, kde vlastnictví hmotných statků zajišťovala přísná legislativa, kde bankovní systém obepínaly mocné státní záruky. Pokud nevystoupím z mezí legálnosti, nehrozí mi ani zpronevěra, ani bankrot v důsledku podvodu. Celkem vzato jsem si nemusel dělat starosti. Ty jsem mimochodem nikdy doopravdy neměl.“¹⁷⁸

připravují v ní terén pro máselné a amonné kvašení. Po třech měsících mouchy dílo dokončují a uvolní místo četě brouků druhu *Dermestes* a motýlů *Anglossa pinkalis*, kteří se živí hlavně tuky. Fermentující proteinové látky jsou vstřebávány larvami *Piophilatetaspionis* a brouky druhu *Corynetes*. Rozložená a ještě částečně vlhká mrtvola se poté stává útočištěm roztočů, kteří z ní vysají zbývající hnis a krev. A i po vysušení a mumifikaci slouží za kořist: larvám členovců *Attagenus* a *Anthrenus* a housenkám *Aglossa cuprealis* a *Tineola bisellelia*. Právě ony cyklus uzavírají.“ *EČ*, s. 39.

¹⁷⁵ *RBP*, s. 41.

¹⁷⁶ „*Bovaryová!* na tu nezapomenu! (...) Srážím se s obyčejnými situacemi, s triviálním dialogem; najít dobrá slova pro všednost a zároveň dosáhnout, aby podržela svůj ráz, svůj stříh a dokonce svůj jazyk, to je opravdu něco ďábelského,“ stěžuje si Flaubert v dopisu z 12. září 1853. *Dopisy*, přel. Eva Formanová. Praha, Mladá fronta 1971, s. 271.

¹⁷⁷ Auerbach: *Mimesis*, s. 434.

¹⁷⁸ *PT*, s. 27.

Příběhy, které Houellebecq vypráví, tuto šedivou všednost odráží, jejich hrdinové jsou většinou průměrným „vzorkem“ své společnosti, nevynikají ničím, kromě ironického pozorovatelského talentu a zvýšené sexuální potřeby, často upadají do pasivity, poslední, co by se jim mohlo přihodit je nějaké „dobrodružství“. Jedinou skutečnou výjimkou je příběh Daniela 25, který se vydá na dlouhou a nebezpečnou cestu postkatastrofickou krajinou, ovšem v tomto případě se jedná o žánr apokalyptické sci-fi, který je v podobném kontrastu k ostatním příběhům, jako Flaubertova *Salambo* (Salammbô, 1862; česky 1973) k *Paní Bovaryové*.¹⁷⁹

*Výzva myšlení:*¹⁸⁰ Pokud tedy Flaubertův román není místem výrazného děje, o to větší prostor zde může získat myšlení. *Citová výchova* je manifestací takového přístupu, Flaubert zde dále rozvíjí metodu z *Paní Bovaryové*, což má bezprostřední vliv na románovou kompozici – nacházíme tu spojení různých diskurzů (vyprávění, úvahy, ale i proslovy a vyhlášky), text je mnohem více fragmentarizován, podobně jako hlavní hrdina postrádající psychologickou konzistenci, Flaubert užívá velké elipsy (vypouští např. celé druhé císařství), předjímá proustovský ztracený čas (zejména v závěru románu, kdy nostalgické vědomí vlastních ztracených iluzí rezonuje se ztracenými iluzemi celé společnosti). Toto všechno jsou prvky, s nimiž se setkáváme v i Houellebecqových románech; tak jako je *Citová výchova* příběhem zrání a deziluze a zároveň popisem vzájemného spojení politiky, ideologií a sentimentalismu vedoucího k revoluci 1848, můžeme nahlížet na *Elementární částice* jako na příběh postupující deziluze dvou nevlastních bratrů a zároveň jako popis důsledků sexuální revoluce a šířícího se individualismu na současnou západní společnost. Bezpochyby tu velmi významnou roli sehrál i vliv Thomase Manna, Houellebecqem často citovaného, ovšem nelze přehlížet, že to byl právě Flaubert, kdo takto románu poprvé otevřel nové možnosti myšlení.

Pověstná je Flaubertova *ironie dépassioné*, sloužící jako nástroj relativizace všech dosud běžně přijímaných hodnot a kritiky dogmatických postojů, která umožňuje postavit proti sobě zaslepený katolicismus a dogmaticky pojímanou vědu v *Paní Bovaryové* nebo utopický socialismus a zpátečnický konzervatismus v *Citové výchově*. Ironie je rovněž

¹⁷⁹ „Je to stará bolest moderní prózy, že buržoasní svět není poetickým světem, takže chce-li spisovatel ztracenou epickou poetičnost znovu najít, jde pro ni buď do Flaubertova starověkého Karthaga nebo do utopie.“ Kundera: *Umění románu*, s. 180.

¹⁸⁰ Viz esej Milana Kundery, který tento termín užívá především pro romány Hermanna Brocha a Thomase Manna. *Zneuznané dědictví Cervantesovo*. Brno, Atlantis 2005, s. 26.

mocným nástrojem Houellebecqovým, který jeho prostřednictvím relativizuje¹⁸¹ hodnoty tradiční demokracie a humanismu – koncept osobní svobody, pokrok, individualitu, lidská práva, vysoké umění, ekonomický a politický liberalismus, rodičovství¹⁸².

3.2.3. Zola: román věku scientismu

„Chci objasnit, jak se rodina, malá skupina bytostí, chová ve společnosti, jak se rozvíjí a dává život deseti, dvaceti individuím, která se na první pohled zdají hluboce rozdílná, ale u nichž rozbor ukazuje, jak jsou navzájem spjata. Dědičnost má své zákony právě tak jako zemská tíže. Pokusím se najít a vysledovat rozluštěním dvojediného problému temperamentů a prostředí vlákno, které vede matematicky od jednoho člověka k druhému člověku. A až budu držet všechna ta vlákna, až budu mít v rukou celou jednu sociální skupinu, ukážu tuto skupinu v činnosti jako herce jedné historické epochy, vytvořím ji tak, aby jednáním projevovала celistvost svých snažení, rozanalyzuji zároveň souhrn vůle každého z jejích členů i obecné směřování celku. Rougonové – Macquartové, skupina, rodina, kterou jsem si předsevzal studovat, vyznačují se v první řadě rozpoutaností chťičů, tím mocným vzkypěním našeho věku, řítícího se za požitky.“¹⁸³

Takto začíná předmluva k románu *Šťěstí Rougonů* nesoucímú podtitul *Počátky rodu*. Zola tímto románem zahájil svůj ambiciózní cyklus Rougon-Macquartů, jenž svou šíří a velkorysostí jako jediný mohl v 19. století konkurovat Balzakově *Lidské komedii*. Erich Auerbach o sedmdesát let později napsal: „jsem přesvědčen, že jeho postava bude nabývat velikosti, čím větší bude náš odstup od jeho doby a jejích problémů.“¹⁸⁴ O to překvapivější je skutečnost, jak malé pozornosti se dnes Zolovy romány těší. Dokonce i Milan Kundera se v esejích, s výjimkou svého prvního esejistického titulu, zmínkám o Zolově tvorbě vyhýbá.

Přesto se Zolovská tradice realistického románu dočkala překvapivé resuscitace v románech Michela Houellebecqa. Ten už ve své prvotině odkazoval na fyziologa Clauda

¹⁸¹ „Relativita jistot a svoboda poznávání propůjčují románu schopnost být stále novým, pokusným, formujícím a i deformujícím modelem světa a v tom smyslu i skutečným nástrojem poznání.“ Sylvie Richterová: *Ticho a smích*. Praha, Mladá fronta 1997, s. 140.

¹⁸² „Genetická individualita, na niž jsme z jakési tragické zvrhlosti tak hrdí, je právě největší příčinou našeho neštěstí“ *EČ*, s. 290.

¹⁸³ Émile Zola: *Du Roman*. Brusel, Éditions Complexe – Le Regard Littéraire 1989, s. 9.

¹⁸⁴ Auerbach: *Mimesis*, s. 454.

Bernarda¹⁸⁵, Zolova velkého inspirátora, a v *Elementárních částicích* se ironicky dovolával přímo Zoly¹⁸⁶. Právě *Elementární částice* jsou románem, kde se zolovská románová strategie projevuje nejzřetelněji.

Dědičnost a determinismus: Klíčem k této strategii je genealogie. Tak jako je pro Rougon-Macquarty určující dědičný degenerativní alkoholismus, předává se v Brunově a Michelově rodině především v matčině linii¹⁸⁷ výjimečné nadání a inteligence. Oběma rodinám je společná dědičná hypersexualita, ona zolovská „rozpoutanost chťíčů“. Houellebecq zároveň velmi deterministicky popisuje jak nefunkční rodinné prostředí a rané citové deprivace nezvratně poznamenají život obou bratrů. Podobný deterministicko-fatalistický postoj¹⁸⁸ ostatně Houellebecq zaujímá ve většině svých románů, kde naopak zpochybňuje západní koncepci svobody.¹⁸⁹ Z léčky determinismus neunikne žádný z Houellebecqových hrdinů – jeho vize života je tragická, zakončená sebevraždou (Michel, Christiane, Isabelle, Daniel 1), násilnou smrtí (Valérie), nemocí (Annabelle), psychiatrickou internací (Bruno) nebo rezignací a pomalým odchodem ze světa (Michel Renault, Daniel 25). Jediná postava, která umírá přirozeně je Daniel 24 z *Možnosti ostrova*. Přesto i Houellebecq, tak jako Zola v závěrečném díle cyklu, v románu *Doktor Pascal* (*Le Docteur Pascal*, 1893; česky 1934),

¹⁸⁵ „V každém případě láska existuje, můžeme-li pozorovat její účinky. Věta hodná Clauda Bernarda, jemuž bych ji také rád věnoval. Ó neomylný vědče! Není náhoda, že i pozorování zdánlivě na hony vzdálená cíli, který jsi původně sledoval, se slétají jako vypasené křepelky pod zářivý majestát tvé ochranné aureoly. Jak mocnou sílu musí mít protokol o pokusu, který jsi sepsal v roce 1865 s tak neobvyklou jasnozřivostí, že ani ta nejvýstřednější fakta nemohla překročit temnou hranici vědeckosti, aniž se podřídila tvým neúprosným zákonům! Zdravím tě, nezapomenutelný fyziologu, a nahlas prohlašuji, že neučiním nic, co by mohlo sebenepatrněji zkrátit dobu tvé vlády.“ *RBP*, s. 88–9.

¹⁸⁶ Zde téměř krypticky a zároveň s notnou dávkou jízlivosti Houellebecq píše: „V doslovném nebo zastaralém významu trans znamená mimořádně prudký neklid, strach z bezprostředně hrozícího nebezpečí. „Radši nechám klíč pod rohožkou, než abych dál prožíval takové transy.“ (Émile Zola).“ *EČ*, s. 124.

¹⁸⁷ Jejich matka Janine je popisována jako výjimečně inteligentní, nezávislá a silně sexuálně založená. Z prvního manželství s „nekomplikovaně mužným“ plastickým chirurgem Serge Clémentem pochází syn Bruno, který se v dospělosti stane machistických sexuálním štvancem s přechodnými literárními ambicemi. Druhého syna Michela, jehož čeká budoucnost geniálního vědce a citově deprivovaného asexuála, zplodí s talentovaným a podivínským filmovým režisérem Marcem Djerzinskim.

¹⁸⁸ „Voda teče dolů, jakmile má terén sebemenší spád. Lidské chování, deterministické již svou povahou a téměř každým činem, se nemůže příliš větvit a jednotlivá vybočení nebývají častá.“ *EČ*, s. 81.

¹⁸⁹ „Ve většině životních okolností jsem byl dosud svobodný asi tak jako vysavač.“ *PT*, s. 79.

úplně neopouští myšlenku naděje, teoretickou možnost, jak z drtivého sevření naprogramovaných vzorců chování uniknout.¹⁹⁰

Tělo a sexualita: Téma dědičné hypersexuality se u Zoly neobjevuje náhodou, právě v tomto spočívá velká inovace oproti Balzakovi, který sexualitu mezi základní lidské motivace nepočítal.

„Zola est le premier grand romancier de la bouche, du ventre et du sexe, dans une vision qui reste puritaine, mais qui s'est donné la force – rare pour l'époque – de briser les censures du *cant* victorien, et de représenter sur la scène textuelle, selon ses propres, mots, tous les « appétits » et aussi bien toutes les frustrations et tous les interdits.“¹⁹¹

Můžeme to částečně vysvětlit také vlivem filozofie Arthura Schopenhauera (1788–1860)¹⁹², nicméně od Zoly zůstane tělesnost a sexualita v románu trvale přítomna – až po Houellebecqa.

Dekadence: Uvolněná sexualita, to „mocné vzkypění našeho věku, řítícího se za požitky“, je u Zoly u Houellebecqa součástí širšího obrazu společenského úpadku.

„Bylo normální, že jakmile jedinci zbavení obvyklých morálních omezení vyčerpají dostupné sexuální rozkoše, začnou vyhledávat bohatší rozkoše krutosti; o dvě stě let dříve prošel Sade stejným vývojem. V tomto smyslu byli *sérioví vrazi* devadesátých let vlastními dětmi *hippies* let šedesátých; jejich společní předci se dali vystopovat mezi vídeňskými akčními umělci padesátých let (Nitsch, Muehl, Schwarzkogler). Otřes západní civilizace po roce 1945 byl pouhým návratem k brutálnímu kultu síly, odmítnutím staletých pravidel těžce vybudovaných ve jménu morálky a práva. Vídeňští akční umělci, beatnici, hippies a masoví vrazi se shodují v naprostém volnomyšlenkářství, v hlásání úplného uplatňování individuálních práv proti všem sociálním normám a pokrytectví, které podle nich

¹⁹⁰ „Výměny elektronů mezi neurony a synapsemi uvnitř mozku jsou jakožto nespojité atomové jevy z principu podřízeny kvantové neurčitosti; vysoký počet neuronů nicméně statisticky vylučuje elementární rozdíly a způsobuje, že lidské chování je ve svých hlavních rysech i detailech determinováno stejně přísně jako kterýkoliv jiný přirozený systém. Přesto se za některých nesmírně vzácných podmínek – křesťané mluví o *působení milosti* – vynoří a začne šířit mozkiem nová koherentní vlna; dočasně nebo nastalo se objeví nové chování, řízené naprosto odlišným systémem harmonických oscilátorů; pozorujeme pak to, co obvykle nazýváme *svobodným činem*.“ *EČ*, s. 89.

¹⁹¹ *Dictionnaire des Littératures de langue française XIXe siècle*, s. 775.

¹⁹² O Schopenhauerově vlivu na Zolu a další spisovatele viz Bryan Magee: *The Philosophy of Schopenhauer*. Oxford – Clarendon Press, New York – Oxford University Press 1983.

představuje morálka, cit, právo a milosrdenství. V tomto smyslu nebyl Charles Manson obludnou úchylkou hipísácké zkušenosti, nýbrž jejím logickým vyústěním.“¹⁹³

Oba romanopisci zkoumají úpadek postupující pod slupkou stability a oba si tím získali podobně skandální pověst, ostatně jako už sám Flaubert před nimi. Houellebecqovy *Elementární částice* znamenaly stejný krok k mediální slávě a společenským kontroverzím jako slavný Zolův román *Zabiják* (*L'Assomoir*, 1877; česky naposledy 1996)¹⁹⁴. Jediným rozdílem mezi Zolovou a Houellebecqovou dekadencí je skutečnost, že zatímco Zola převážně popisuje degenerovanou, ale početnou nižší vrstvu, projevující obrovskou kypivou a iracionální vitalitu (viz zbídačení, ale revoltující dělníci v *Germinalu* /1885; česky 1970/), Houellebecqova dekadence zasahuje dobře situované, existenčně zajištěné vrstvy z bohatého Západu, jejichž vitalita klesá spolu s ochotou k rozmnožování.

„Naše civilizace, říká, trpí životním vyčerpáním. Za Ludvíka XIV., kdy panovala velká chuť do života, kladla oficiální kultura důraz na potlačení tělesné rozkoše; důrazně připomínala, že světský život skýtá pouze nedokonalé radosti a že jediný zdroj štěstí je třeba hledat v Bohu. Takové názory, prohlásil, by dnešní doba netolerovala. Potřebujeme dobrodružství a erotiku, protože potřebujeme, aby nám bylo neustále opakováno, že život je nádherný a vzrušující; o čemž samozřejmě dost pochybujeme.“¹⁹⁵

Scientismus: Další velkou inovací, ačkoliv zde bychom našli předchůdce např. ve Flaubertovi, je koncept experimentálního vědeckého románu, který Zola soustavně prosazoval. Romanopisec podle jeho pojetí už není pouhým pozorovatelem, ale stává experimentátorem. Na Zolu měl v tomto ohledu značný vliv spis *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* od již zmiňovaného Clauda Bernada z roku 1865, biologickou epistémou do značné míry přejal i od svého předchůdce Balzaka. Přestože se dnes obecně soudí, že koncept experimentálního románu je už dávno mrtvý, před sedmi lety Houellebecq v jednom rozhovoru prohlásil:

¹⁹³ *EC*, s. 198.

¹⁹⁴ „Na všech stranách román nesnášejí, ale to znamená, že má pravdu. Jeho čtenáři jsou přesvědčeni o pravdě, o které se u Zoly dočítají, a jsou z ní zděšení.“ Lepape: *Země literatury*, s. 382.

¹⁹⁵ *RBP*, s. 30.

„D’ailleurs, mes romans ont en commun avec la méthode scientifique leur côté expérimental. Mes personnages sont un peu des expériences que je fais avec mon cerveau, il y en a qui marchent, qui se développent bien, et d’autres qui ne marchent pas.“¹⁹⁶

Houellebecq tu projevuje na dnešní dobu neobvyklou důvěru v exaktní vědy, stejnou jako projevoval ve své době Zola, který kritizoval samotné slovo „román“, neboť implikovalo příběh, fabulaci, fantazii, a tak v pokusu o „odromanizování“ (déromanisation) tohoto žánru razil neutrálnější pojem „studie“, případně „kritika mravů“. ¹⁹⁷ Experimentální román se měl stát především neomezeným polem psychologického a sociálního experimentování, romanopisec v analogii s vědeckým experimentem své postavy podroboval sérii zkoušek v naději na dosažení platného závěru. V tomto ohledu můžeme i na Houellebecqovy romány pohlížet jako na sérii zkoušek – tou ústřední je samozřejmě zkouška, zda je možné v dnešní době dosáhnout skutečného milostného sblížení a trvalého sexuálního uspokojení –, jejichž výsledek je ale vždy negativní.

Zola také omezoval roli imaginace na vytvoření ústředního plánu, osnovy dramatu, poté měla zůstat ukryta za plastickým obrazem skutečnosti, k čemuž napomáhalo dlouhé období pečlivých rešerší předcházející samotnému psaní. I v tomto smyslu se Houellebecqovy romány (s výjimkou snových pasáží a pasáží žánru sci-fi) drží „při zemi“, jen málokdy se odpoutají od obrazu všední, banální reality. A i za nimi vytušíme důkladnou přípravu, která se projevuje především v sofistikovaně rozvíjených vědeckých diskurzích (genetika, molekulární biologie, kvantová fyzika, sociologie apod.) i v pečlivém vykreslení některých prostředí (viz již zmiňované zákulisí elohimské sekty, ministerstva nebo turistického průmyslu).

Neméně zajímavé je také pojetí autorského rukopisu u Zoly, jehož zdůrazňování originality a živelné spontánnosti jako by přesně korespondovalo s mnohdy neučesaným, uspěchaným rukopisem Houellebecqovým:

„L’expression personellen’est pas nécessairement d’une formule parfaite. On peut mal écrire, incorrectement, à la diable, tout en ayant une véritable originalité dans l’expression. Le pis, selon moi, est au contraire ce style propre, coulant d’une façon aisée et molle, ce déluge de lieux communs, d’images connues, qui fait porter au gros public ce jugement agaçant : « C’est bien écrit. » Eh ! non ,

¹⁹⁶ Lire 9/2001, s. 32.

¹⁹⁷ Viz Zola: *Du roman*.

c'est mal écrit, du moment où cela n'a pas une vie particulière, une saveur originale, même aux dépens de la correction et des convenances de la langue !"¹⁹⁸

3.2.4. Céline: psaní jako provokace

Na počátku 20. století se román bouří proti uzavírání lidské existence do jejího prostředí, proti metodě popisu a empatie. Modernistická revolta zdůrazňuje rozpor mezi skutečností, nepoznatelnou a mystickou, a jedincem, osvobozeným od normativních hodnot, který se stává centrem nezměrné lingvistické a sensuální aktivity.¹⁹⁹ Je to doba, která patří Švejkovi, Leopoldu Bloomovi, paní Dallowayové – a medikovi Ferdinandu Bardamovi, (anti)hrdinovi *Cesty do hlubin noci* (*Voyage au bout de la nuit*, 1932), románu, jenž „pustoší všechny tábory, které se vytvořily od roku 1918“²⁰⁰.

Černý humor je v Bardamově světě přítomný od první stránky, od jeho rozhovoru s přítelem v pařížské kavárně, během něhož se nechá – naprosto svéhlavě a iracionálně – naverbovat do armády.²⁰¹ Tím se začne celá série událostí, která jej přes bojiště první světové války zavede až do Ameriky i do afrických kolonií, událostí nahlížených optikou drsného černého humoru, jenž je jedinou možnou reakcí na neuvěřitelnou surovost světa. Když o několik stránek dál Céline popisuje k smrti vyděšeného vojáka „s převrácenou helmou v ruce, jako uondaný žebrák, rozechvělý a celý zablácený, v tváři ještě zelenější“, jeho autorské rozhořčení a soucit na sebe bere právě tuto podobu:

„Když viděl toho upatlaného vojáka v postoji tak málo podle předpisu a celého podělaného strachy, to ho, našeho plukovníka, hrozně vztekalo. On neměl strach ani trochu rád. To bylo na něm vidět. A pak, hlavně ta helma v ruce, jak buřinka, to se vyjívalo moc uboze v našem útočném pluku, v pluku nadšeně cválajícím do boje. Vypadal, vojáček, jako by ji u dveří pěkně zdravil, tu válku.“²⁰²

¹⁹⁸ *Ibid.*, s. 48.

¹⁹⁹ Viz Pavel: *La pensée du roman*.

²⁰⁰ Lepape: *Země literatury*, s. 453.

²⁰¹ „Ale tu vám najednou zrovna kolem té kavárny, co v ní sedíme, jde pluk, s plukovníkem na koni pěkně vpředu; a vypadal docela pěkně a bujaře, ten plukovník! No a já vám nadšením vyskočím a zavolám na Artura: „Hned se kouknu, jestli je to opravdu takový!“ a už běžím, a dokonce poklusem, dát se na vojnu. „Něblni, Ferdinandě!“ volá za mnou Artur, patrně dopálený tím, jaký účinek má mé hrdinství na všechny ty lidi kolem nás.“ Louis-Ferdinand Céline: *Cesta do hlubin noci*, přel. Jaroslav Zaorálek. Brno, Atlantis 1995, s. 13.

²⁰² *Ibid.*, s. 19.

Podobná tendence proniká i do Houellebecqových románů, přestože Daniel 1, hrdina zatím posledního románu, který si vybudoval kariéru úspěšného komika, zažije hlubokou osobní krizi, během níž začne smíchem nenávidět²⁰³, neboť si uvědomí, že „vždycky nakonec narazíme na stejný problém, a to že život, ve své podstatě, komický *není*.“²⁰⁴ Jak jinak než prostřednictvím černého humoru maskujícího krajní zoufalství můžeme chápat slova hrdiny z *Rozšíření bitevního pole*, který na pokraji vážné nervové krize prohlásí:

„Uvědomuji si, že kouřím stále víc; musím být někde kolem čtyř krabiček denně. Kouření cigaret se stalo jedinou skutečně svobodnou součástí mé existence. Jedinou činností, ke které se bezvýhradně hlásím, za kterou si z celé své duše stojím. Mým jediným projektem.“²⁰⁵

Permanentní provokace: To, co se u Célinea projevuje především, je obrovská vitalita zklamání a jedovaté hořkosti, rostoucí nedůvěra k lidem, údiv maskovaný divokým, krutým pohoršením a protestem, který má burcovat.

„Rozumějte tomu, jak chcete! Rozrušte se! „Všechny ty vaše kapitoly jsou jen samá mela!“ co zas máte? Pěkná hovadina! Á! pozor! paní husa! Že se do toho obula! Žvásty jen lítaj! Pohněte se, proboha! Ratata! Skákejte! Ať to s váma pajtluje! Pukněte ve svých krunýřích! žádný takový, mezci! Párejte břicha! Sáhňte na tep, mordyjé! Dáme si bene! Konečně! Aspoň něco! Probud'te se! Tak nic! Zasraný roboti! Hovno! Přešaltujte, jinak pojdete! Víc pro vás nemůžu udělat!“²⁰⁶

Provokace, již jeho knihy vyvolávají, je založená na záměrném přehánění i zpochybňování, soustavném matení stop a znejišťování.²⁰⁷ Stejnou autorskou strategii přejímá

²⁰³ „Člověk se směje jako jediný v živočišné říši, předvádí strašnou obličejovou deformaci, protože zároveň jediný překonal sobectví zvířecí přirozenosti a dosáhl pekelného, nejvyššího stadia, totiž *krutosti*.“ *MO*, s. 44.

²⁰⁴ *MO*, s. 274.

²⁰⁵ *RBP*, s. 58.

²⁰⁶ Louis-Ferdinand Céline: *Klaun's Band I*, přel. Anna Kareninová. Brno, Atlantis 2001, s. 9.

²⁰⁷ „*Cesta* spekuluje obdivuhodně s oběma stranami, s nihilismem a protestem, „*přímou humanitou*“ a s nenávisí k člověku. Provádí to se stejně krutým popíráním vši logiky, jakéhokoli racionálního používání inteligence a ve jménu všemocnosti *citů*, jenž je redukován na biologický pud, nezbytný a náhodný: na prostý řád, živočišnost. Stejnou praxi dvojí hry nacházíme v neustálém přecházení mezi realismem „výseků“ života a blouzněním, mezi autobiografií a románovou fikcí, mezi touhou po pravdě a kompromisy lži.“ Lepape: *Země literatury*, s. 453.

i Houellebecq, proto může být zároveň označován za reakcionáře *i* stalinistu, moralistu *i* cynika – on jimi dokonce *může* být. Neboť tam, kde se vytratil viditelný řád, vstupujeme na pole nekonečné ambivalence, kde je téměř nemožné najít jakoukoliv hodnotu, jež by obstála rozkladnému účinku hluboké skepse a nihilismu.

Ocitáme se ve světě negativního humanismu.

4. Negativní humanismus a románová antropologie Michela Houellebecqa

4.1. Psaní ve znamení negace

Pierre de Boisdeffre ve své knize²⁰⁸ píše o proměně moderní literatury a její orientace, která se v přeneseném slova smyslu od znaménka plus obrátila do oblasti negace, k mínusu. Tuto novou orientaci, úzce provázanou s deziluzí a rezignací na jakoukoli transcendenci, se zájmem o všednost, dočasnost a pomíjivost, spojuje s vlivem jistých proudů v romantickém hnutí na počátku 19. století, zejména s Baudelairem. Závěr, k němuž Boisdeffre dospívá, není nijak povzbudivý, je přesvědčen, že literatura ztrácí svou podstatu, že se rozpadá, spisovatelé nemají už co říci, zůstává pouze jejich projekt – akt psaní. V mnohém bychom mohli tento Boisdeffrův negativismus připsat dobovému vlivu nového románu, jeho výhradnímu textocentrismu, a literárnímu (post)strukturalismu, hlásajícímu „smrt autora“. Ovšem předchozí kapitoly nám ukazují, že tendence k negaci v současném francouzském románu i nadále přetrvává.²⁰⁹

Balzac ještě zná šťastné a čisté bytosti (jako např. neúspěšného venkovského vynálezce Davida Sécharda a jeho manželku Evu²¹⁰), pak však temnota vzrůstá, štěstí je nemožné, jak se přesvědčuje nebohá Ema Bovaryová. Lucien, hlavní hrdina *Ztracených iluzí*, sice v Paříži přichází o naivitu a iluze, ale získává zkušenost a vliv. Teprve Frédéric Moreau z *Citové výchovy* ztrácí nevinnost a nic na oplátku nezískává, kromě neodbytného nostalgického pocitu v závěru románu. Ovšem i Balzac příležitostně prohlašuje, že „zde na

²⁰⁸ *Les Écrivains de la Nuit ou la Littérature change de signe. Baudelaire –Beckett.* Paris, PLON 1973.

²⁰⁹ „Nemám tenhle svět rád. Nic naplat, nemám ho rád. Společnost, v níž žiji, se mi hnusí; z reklamy se mi zvedá žaludek; z informatiky je mi na blití. Veškerá moje práce informatika spočívá v rozmnožování údajů, jejich následném porovnávání, ve vytváření kritérií rozhodování. Nemá to žádný smysl. Po pravdě řečeno je to spíše škodlivé; zbytečné zaplácávání buněk. Tento svět potřebuje všechno kromě nových informací.“ *RBP*, s. 77.

²¹⁰ „David Séchard žije milován svou ženou, je otcem dvou synů a jedné dcery a je tak ohleduplný, že nikdy nemluví o svých pokusech; Eva pak byla natolik prozíravá, že svého muže ubránila před strašlivými sklony vynálezců; (...) David si pro povyražení pěstuje literaturu, avšak žije šťastným a zahálčivým životem statkáře, jenž si hospodaří na svém.“ Honoré de Balzac: *Ztracené iluze*, přel. Miroslav Vlček. Praha, SNKLU 1963, s. 554.

zemi je úplné jen neštěstí“²¹¹ a „každá sebevražda je vznešenou básní melancholie“²¹². Tyto výroky však můžeme připisat spíše Balzakově aforistické manýře a sklonu k patetickému přehánění než jeho skutečnému přesvědčení. Na skutečné „spisovatele sebevraždy“ si musela literatura ještě několik let počkat – našla je až ve Fjodoru Dostojevském (1821–1881) a Lautréamontovi (1846–1870), v Kafkovi, Beckettovi i Cioranovi.

Orientace k negativismu je spojena s krizí románového žánru²¹³, souvisí se zproblematizováním vztahu člověka, i jeho románového obrazu, ke světu. Velká tradice realistického románu vedoucí bez přerušení od Balzaka po Zolu je už kolem roku 1890 vyčerpaná, naturalismus je poslední velkou románovou školou (po dvaadvaceti letech se roku 1893 románem *Doktor Pascal* uzavírá poslední velký realistický románový cyklus), pak převládne zájem o spiritualismus, psychologii a symbolismus. Sám pojem realismu je v krizi, Maurice Barrès (1862–1923) sní o metafyzickém románu, Paul Valéry (1871–1927) o románu o filozofickém, jehož má být *Pan Teste* (*La Soirée avec M. Teste*, 1896; česky 1971) ukázkou, a Gidovy *Paludes* (1895; česky 1933) už přímo ukazují cestu k antirománu. K románovému žánru, který zjednodušeně ztotožňují s realismem, nejsou o nic smířlivější ani pozdější surrealisté.

Jak mluvit o skutečnosti, jak být realističtí, když pojem skutečnosti je předmětem spekulací (jak ukázala na počátku 20. století objevená teorie relativity a kvantová fyzika), když sama představa lidské identity, tohoto vědomí poznávajícího svět se rozpadá – jak ukazuje dílo Gidovo i Fernanda Pessoy (1888–1935)? Přesto se i po této krizi román a románový realismus opět vrací ke slovu. Rok 1930 je opět rokem románové nadprodukce, skutečně citelnou hrozbou se tehdy poprvé stává jeho komercializace a masovost – vedle rozsáhlých pokusů navázat přímo na velkou realistickou tradici (Martin du Gard, *Romains*, Duhamel), se objevují romány zabývající se přímo lidským údělem – *la condition humaine* (Céline, Bernanos, Malraux, Sartre, Camus). Lidský úděl je rovněž hlavním tématem románů Michela Houellebecqa.

Ani obraz, který tito posledně jmenovaní ve svých románech nabízejí, není příliš pozitivní. Jedinec se v současném světě nedokáže realizovat, nevíteží, ve vzdoru a boji umírá,

²¹¹ Honoré de Balzac: *Šagrénová kůže*, přel. Miloslav Jirda. Praha, SNKLHU 1960, s. 25.

²¹² *Ibid.*, s. 30.

²¹³ Volnou inspirací k následujícím úvahám byla esej o románu z *Dictionnaire des Littératures de langue française XXe siècle*. Paříž, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel 2000.

a pokud přijme podmínky světa, přijme zároveň jeho surový *status quo*, vědomí neodvratného stárnutí a úpadku vedoucí k rezignaci a na konci vždy čeká smrt – výsledné dilema je bezvýhodné (podobně jako to, které zmiňuje Paul Foster u Becketta²¹⁴) a pokračuje v romantické linii analyzující zranitelný subjekt, odcizené já. Jedinou nadějí lze nalézt v utopii – společensko-politické jako u Malrauxe, Sartra a Camuse nebo vědecko-technologické jako u Houellebecqa.

Houellebecqův transhumanismus²¹⁵ je moralistickou kritikou tradičního humanismu, zároveň pokusem o jeho revizi a očistu,²¹⁶ jehož metody jsou zcela ve shodě s „věkem podezírání“, kdy každá pozitivní proklamace je *a priori* podezřelá. Tak jako velký provokatér Céline i on volí cestu negace. A podobně jako mystikové²¹⁷, kteří nikdy nemluvili o Bohu přímo, ale jen v náznacích, prostřednictvím popisu toho, čím Bůh není, Houellebecq zkoumá lidství a humanismus, aniž o něm mluví přímo, píše milostné romány, ale snaží se vyhybat hovorům o lásce (za nejromantičtější román, kde je toto téma nejbezprostředněji zobrazeno, kritika právem označila *Možnost ostrova*), namísto toho soustavně popisuje samotu a frustraci nemilovaných.²¹⁸ Jako byla negativní teologie reakcí na zpochybnění pozitivního obrazu

²¹⁴ Paul Foster: *Beckett a zen. Dilema v románech Samuela Becketta*, přel. Tomáš Dvořák. Praha, Mladá fronta 2002.

²¹⁵ Transhumanismem se nazývá současné hnutí, jehož záměrem je za pomoci vědy a technologie vylepšit člověka jako biologický druh, a překonat tak nežádoucí projevy spojené s jeho nynějším stavem (nemoci, stárnutí, předčasná úmrtí apod.). Stejný motiv vyčteme z Houellebecqových utopických vizí o novém lidstvu: „Přeřali jsme synovské pouto s lidstvem a žijeme. Z pohledu lidí žijeme šťastně; je pravda, že jsme dokázali překonat pro ně nezdolnou moc egoismu, krutosti a hněvu; v každém případě žijeme jiný život. Věda a umění má v naší společnosti i nadále místo; avšak honba za Pravdivým a Krásným už nevychází tolik z individuální ješitnosti, a nabyla proto méně naléhavějšího rázu. Lidem staré rasy připadá náš svět jako ráj. Také se nám občas stává – i když, pravda, s lehkým úsměvem –, že sami sebe nazýváme „bohy“, tedy oním slovem, které jim nedalo spát.“ *EC*, s. 293.

²¹⁶ *Elementární částice* jsou ex post počtou starému lidstvu „onomu nešťastnému a odvážnému druhu, který nás zrodil. Trpícím, podlému druhu, sotva se lišícím od opice, který však v sobě nosil tolik vznešených snů. Zmučenému, protikladnému, individualistickému a hádavému, nezměrně egoistickému druhu, schopnému občas neslýchaných výbuchů násilí, který přesto nikdy nepřestal věřit v dobro a lásku“. S. 293

²¹⁷ „Cesta osvobození nemůže mít pozitivní definici. Musí být vyznačena výčtem toho, co není, podobně jako sochař zjevuje svou představu tím, že odsekává kusy kamene z kvádrů.“ Alan W. Watts: *Cesta zenu*, přel. Petr Jochmann. Olomouc, Votobia 1995, s. 17.

²¹⁸ Vypravěč *Rozšíření* pozoruje pacienty psychiatrické léčebny a to, co vidí, je diagnózou současnosti strádající nedostatkem tělesného kontaktu a lásky: „Postupně jsem dospěl k závěru, že tyto lidé – muži i ženy – vůbec nejsou pomatení; chybí jim jen láska. Jejich gesta, chování, mimika, to vše vypovídalo o srdcervoucí žízni po tělesném kontaktu a laskání; přirozeně to však nebylo možné. A tak sténali, křičeli, drásali se nehty; během mého pobytu došlo k jednomu úspěšnému pokusu o kastraci.“ S. 140.

Boha, je negativní humanismus reakcí na krizi jazyka, na vyprázdňenost všech velkých pojmů, na ztracený obsah a relevanci slov, kterou poznala už generace, jež prožila revoluci 1848.²¹⁹ Proto Houellebecq popisuje krajní podoby samoty, utrpení, zla, aby nás odkázal k jejich protipólům, které má smysl hledat nikoli v literatuře, ale ve skutečném životě. A proto také Houellebecq podobně jako Samuel Perlman, hrdina-vypravěč novely *Zoufalství*, projevuje stejný princip provokace a (sou)citu.²²⁰

Zároveň je téměř nemožné dosáhnout skutečné negace prostřednictvím literatury, literatura je tvorbou a tvorba nemůže nikdy ztratit svůj pozitivní náboj, vždy něco přidává k celku světa, vytváří z ničeho, nebo chaotického *něčeho*, něco, smysluplný řád (smysluplný přinejmenším z hlediska základních komunikačních předpokladů) – to se týká Nietzscheho „filozofování s kladivem“ i Houellebecqových zdánlivě nihilistických románů. Literatura není samospásná²²¹, ale zároveň není ani dodnes zbavena veškeré naděje – proto se v závěru Sartrovy *Nevolnosti* (La Nausée, 1938; česky 1967) její existenciální hrdina Antoine Roquetin rozhoduje psát román²²², proto k psaní utíkají i Houellebecqovi hrdinové²²³, protože psané

²¹⁹ Veden tímto vědomím napíše Flaubert *Citovou výchovu*, ostatně celá jeho románová estetika je reakcí na tuto krizi jazyka. „Pro Flauberta samotného se tíže literárnosti, pocit, jako by používal slova, jež jsou pošpiněna a užíváním znehodnocena, a snaha uniknout všemu tím, že vylíčí skutečnost s nekonečnou slovní vyběravostí, staly ústředními prvky jeho chápání úkolu romanopisce. Působila-li první zkušenost paní Bovaryové s cizoložstvím – jako s událostí ve své podstatě „literární“, již se ocitla v románu svého vlastního života psaném, dá-li se to tak říci, jí samou – pateticky, pak v prožívaném klišé nacházíme v nemenší míře i vulgárnost. Flaubert totiž na rozdíl od mnoha svých současníků před rokem 1848 nechová apokalyptickou důvěru – anebo alespoň naději – ve zcela novou kolektivní budoucnost, nýbrž chápe získávání čehokoli skutečně nového, čehokoli, co dosud není klišé, v citu, zkušenosti či výrazu, jako čistě osobní a zoufalý podnik, který vyžaduje nanejvýš usilovnou upřímnost, estetickou sebekázeň a jakýsi druh mnišského odhodlání.“ J. W. Burrow: *Krise rozumu. Evropské myšlení 1848–1914*, přel. Tomáš Suchomel. Brno, CDK 2003, s. 30.

²²⁰ „Řekl bych mu, neurážej se, synku, nad mými ohavnými řečmi, s lidmi, kteří jsou mi drazí, rád balancuji nad propastí, líbí se mi, když je velké nebezpečí. Abych otestoval vaši lásku, беру si převlek příšerného protivy nebo převlek příšerné ohyzdy. Mohu v nich dosáhnout až k vrcholu dokonalosti, především jako příšerná ohyzda.“ Yasmine Reza: *Zoufalství*, přel. Zdenka Kovářová. Praha, Agite/ Fra 2007, s. 104.

²²¹ Přestože dlouhou dobu přetrvávala, a někde dosud přetrvává, víra v božský původ písma a pojetí *Písma* jako základu věrouky přinejmenším tří náboženství, která se sama nazývají náboženstvím knihy. Viz hesla „Písmo“ a „Svatá písma“ In: Franz König a Hans Waldenfels (eds.): *Lexikon náboženství*, přel. Petr Němec, Jan Stehlík. Praha, Victoria publishing 1994.

²²² „Kniha. Samozřejmě by to byla zpočátku jen otravná a únavná práce, nezabránilo by mi to existovat a cítit, že existuji. Ale jednou by nastal okamžik, kdy by ta kniha byla dopsaná, byla by za mnou a já myslím, že něco z jejího jasu by dopadlo i na mou minulost. A tak bych snad mohl přes ni myslet na svůj život bez odporu.“ Jean-Paul Sartre: *Nevolnost*, přel. Dagmar Steinová. Praha, Čs. spisovatel 1967, s. 229.

²²³ Píší prakticky všichni mužští hrdinové: hrdina prvotiny píše „zvířecí fikce“, Bruno se pokouší o pamflet, píše i na závěr v sanatoriu, a Michel napíše u Annabaelliny smrtelné postele báseň a později rozvíjí takřka mystické

slovo, text, je posledním útočištěm smyslu ve světě bez viditelných hodnot.²²⁴ Literatura – navzdory všem pokusům o odlidštění – zůstává symbolickým lidským produktem²²⁵, tak jako negativní humanismus zůstává stále humanismem, psát znamená mít naději, pokoušet se přežít. Dokud píšu, věřím, že mě někdo může číst – a pochopit.

Negace navíc nemusí být nutně chápána v „negativním“ slova smyslu, podobně jako původní významové těžiště slova apokalypsa neleželo v aktu zničení světa, ale ve víře ve zrod světa nového, očištěného, může se i negace stát prostředkem, jak vytvořit prostor pro příchod čehokoliv nového:

„Funkce negativního vědění není nepodobná způsobu užívání prázdného prostoru – čisté stránky, na kterou lze napsat slova, prázdné nádoby, do které můžeme nalít kapalinu, prázdného okna, jímž prochází světlo, a duté trubice, kterou může protékat voda. Hodnota prázdnoty je zřejmě v pohybech, hnutích, které umožňuje, nebo v substanci, kterou zprostředkovává a která je v ní uchovávána.“²²⁶

4.2. Zkoumání lidského údělu

La condition humaine – nic menšího Houellebecqa nezajímá. Tak jako výše zmínění autoři i on se ve svých románech pokouší nalézt a popsat univerzální, základní zdroje utrpení a rozkoše, dobra a zla. Proto lze jeho romány číst jako dokumenty (pravda nikoli vědecky objektivní, ale vždy zabarvené zaujatým autorským pohledem) k antropologii moderní společnosti. Tato možnost fundamentální antropologie zachycené a konstruované prostřednictvím románového příběhu je ostatně v románu imanentně přítomna od jeho počátku jako literárního žánru:

teorie o sjednocení a překonání lidské izolace, Michel Renault píše v závěru románu, aby vydal zprávu o svém životě, aby o chvíli oddálil okamžik závěrečné nicoty, psaní životopisu je posledním aktem Daniela 1, který příležitostně psal i verše, a písemná meditace o životopisech předchůdců je jedním ze tří bodů elohimské víry vyznávané neolidsmi v *Možnosti ostrova*.

²²⁴ „Psát znamenalo dlouho požadovat na Smrti, na maskovaném Náboženství, aby vyrval můj život náhodě.“ Jean-Paul Sartre: *Slova*, přel. Dagmar Steinová. Praha, Mladá fronta 1967, s. 163. Když čteme tato slova, lehce pochopíme přesvědčení Pierra Lepapa, že Sartrovou smrtí v roce 1980 se uzavřela jedna etapa francouzské literatury.

²²⁵ Ve smyslu novokantovsky inspirované filozofie symbolických forem Ernsta Cassirera (1874–1945). Netřeba zdůrazňovat jak početné odkazy na Kanta nalezneme téměř ve všech Houellebecqových románech, zejména v úvahách o univerzální morálce v *Elementárních částicích* a v *Možnosti ostrova*.

²²⁶ Watts: *Cesta zenu*, s. 50–1.

„Pour saisir et apprécier le sens d'un roman, il ne suffit pas de considérer la technique littéraire utilisée par son auteur ; l'intérêt de chaque oeuvre vient de ce qu'elle propose, selon l'époque, le sous-genre et parfois le génie de l'auteur, une *hypothèse substantielle* sur la nature et l'organisation du monde humain. Et tout comme dans les arts plastiques l'idée s'incarne dans la matière sensible, ici les hypothèses sur la structure du monde s'incarnent dans la matière anecdotique, qui demeure par conséquent incompréhensible lorsqu'on la considère en elle-même et sans référence à la pensée qui l'anime. Cette pensée se déploie à plusieurs niveaux, dont le premier, qui a pour objet la place de l'homme dans le monde prise dans sa plus grande généralité, se dégage à l'horizon de l'imagination anthropologique dominante à chaque époque.“²²⁷

Každý velký romanopisec vytvořil a do svých románů promítl svou vlastní *hypothèse substantielle* o člověku a společnosti²²⁸, proto můžeme hovořit o obrazu světa a člověka podle Balzaka, Dostojevského, Kafky nebo Dickense. Ovšem jen málokterý současný autor se tak soustavně a proklamativně pokouší mapovat antropologický obraz přítomnosti jako Houellebecq, jehož dosavadní čtyři romány nabízí dostatečně ucelený a univerzální obraz vývoje lidského života, který se na následujících stránkách pokusíme rekonstruovat.

Dětství: Houellebecqův svět je světem bez dětí – podobně jako románový svět Milana Kundery. U obou autorů je na lidské rozmnožování pohlíženo velmi skepticky²²⁹, všechny

²²⁷ Pavel: *La pensée du roman*, s. 46.

²²⁸ Dokonce se tu ocitáme v pokušení přistoupit na myšlenku, že čím komplexnější a univerzálnější tato substanciální hypotéza je, tím větší má výsledné literární dílo uměleckou, estetickou hodnotu. Tato myšlenka by nám však velmi zkomplikovala uvažování o často fragmentárním a minimalistickém románu současnosti, který by tím pádem stěžil srovnání s velkolepými celky klasického románu 19. století, natož třeba s komplexní básnickou kosmologií Dantovou.

²²⁹ Houellebecq se k tomuto vyjadřuje hned na několika místech, s různou mírou sarkasmu a vyhrocenosti: „Nejen že jsem v sobě měl onu oprávněnou nechuť, jež se každého normálně založeného chlapa zákonitě zmocní už při pohledu na *mimčo*; nejen že panovalo neochvějné přesvědčení, že dítě je druh zvráceného pidižvíka s vrozenou krutostí, u něhož se ihned projeví ty nejhorší druhové rysy a od kterého se domácí zvířata moudře a obezřetně odvracejí. Mnohem závažnější příčinu představoval hluboce zakořeněný děs, skutečný děs z nekončící kalvárie lidské existence. Lidský kojeneček totiž jako jediný z celé živočišné říše projevuje svůj příchod na svět neutichajícím útrpným řevem, proto tedy určitě trpí, a nesnesitelně. Možná je důvodem ztráta srsti, jež činí kůži tolik citlivou na změny teploty a nedokáže doopravdy ochránit před útokem parazitů; možná abnormální nervová dráždivost, nějaký nedostatek ve stavbě těla. Každému nestrannému pozorovateli rozhodně dojde, že lidský jedinec *nemůže* být šťastný, že není vůbec uzpůsoben pro štěstí, že jeho jediným předurčením je šířit kolem sebe neštěstí, čímž činí existenci ostatních stejně nesnesitelnou, jako je ta jeho – a obvykle mu jako první oběť padnou rodiče.“ *MO*, s. 48. Podobně Jakub, jedna z postav Kunderova *Valčíku na rozloučenou*, vysvětluje svůj odpor k rodičovství takto: „A musím myslet i na to, do jakého světa bych dítě poslal. Vzala by mi ho záhy škola a vtoukala mu do hlavy nepravdy, proti kterým jsem sám celý život marně bojoval. Měl bych se dívat, jak roste z mého potomka konformní hlupák? Anebo bych mu předal své myšlení a díval se pak, jak je nešťastný, protože se dostává do stejných konfliktů jako já? (...) Mít dítě znamená vyslovit absolutní souhlas s člověkem. Mám-li

hlavní postavy, které v Houellebecqových románech zplodily potomka, přiznávají, že nebyly dobrými rodiči, a s výjimkou Daniela 1, trpí v tomto ohledu pocitem selhání.²³⁰ Roli dětí často nahrazují domácí zvířata, především psi.²³¹ Navzdory tomu nahlíží Houellebecq ve svých románech na dobu dětství jako na ztracený ráj důvěry, radosti a odvahy:

„Klučík, který seděl v lavici, držel v ruce otevřenou učebnici. Hleděl na diváka s úsměvem, plný radosti a odvahy; a co bylo nepochopitelné, ten klučík byl on. Dítě psalo úkoly, učilo se látku s důvěřivou vážností. Vstupovalo do světa, objevovalo svět a svět mu nenaháněl strach; bylo připravené zaujmout své místo ve společnosti lidí. To vše bylo čitelné v jeho pohledu. Na sobě měl košili s límečkem.“²³²

A děti, čisté a nevinné, se v mnohém blíží dokonalým bytostem, nadaným ke štěstí, jelikož se u nich ještě neprojevuje sexuální touha, jejíž nemožnost naplnění přináší lidskému životu největší utrpení.

„Od sedmi do dvanácti let je dítě nádherná bytost, hodná, rozumná a otevřená. Je plné lásky a samo se spokojuje s láskou, jakou mu kdo poskytne. Potom se všechno pokazí. Všechno se nenapravitelně pokazí.“²³³

Kvůli své důvěřivé bezbrannosti jsou děti naprosto bezbranné vůči surovosti světa, emocionální rány, které v průběhu dětství utrpí, se podle Houellebecqa nikdy nezahojí, citové

dítě, je to, jako bych řekl: Narodil jsem se, zkusil jsem život a zjistil jsem, že je natolik dobrý, že si zaslouží být opakován.“ Milan Kundera: *Valčík na rozloučenou*. Brno, Atlantis 1997, s. 104.

²³⁰ S výjimkou prvotiny se obraz dysfunkční rodiny stereotypně opakuje. Zejména Bruno v závěru *Elementárních částic* si hořce uvědomí, že svým sobectvím možná zničil svého syna.

²³¹ Daniel 1 a Isabelle z *Možnosti ostrova* si pořídí psa Foxe, stejně jako Tomáš a Tereza v *Nesnesitelné lehkosti bytí* fenu Karenina. „Skrze psy vzdáváme lásce hold, a také tomu, že je vůbec možná. Neboť co je vlastně pes, když ne *stroj na lásku*? Představíte mu lidskou bytost a pověříte ho, aby ji miloval – a ať je jakkoli ošklivá, zvrácená, ujetá anebo hloupá, pes ji miluje. Tahle vlastnost byla pro lidstvo starého druhu tak překvapivá, tak ohromující, že většina lidí – všechna svědectví se v tom shodují – svého psa na oplátku také milovala. Pes byl tedy *zaškolovací stroj na lásku* – jeho účinnost nicméně zůstala omezena na psy, na ostatní lidi se nikdy nerozšířila. *MO*, s. 137.

²³² *EČ*, s. 22.

²³³ *EČ*, s. 158.

postižení je trvalé – což dokládá příběh obou bratrů z *Elementárních částic*. Sami se stávají nositeli „dědičného hříchu“ rodičů:

„Děti snášejí svět, jaký jim dospělí vybudovali, snaží se mu co nejlépe přizpůsobit; později ho obvykle reprodukuje.“²³⁴

Dospívání představuje podle Houellebecqa životní vrchol, zcela ve shodě s trendy současné západní společnosti vyznávající kult mládí.

„Mívali jste vlastní život. Byly doby, kdy jste měli svůj vlastní život. (...) Bylo tomu tak pravděpodobně během vašeho dospívání nebo chvíli potom. Jak velká byla tehdy vaše chuť do života! Existence vám připadala plná lákavých možností. Mohli jste se stát zpěvákem ve varieté či odjet do Venezuely.“²³⁵

Na počátku dospívání člověk ještě jeví velký zájem o svět, má „chuť do života“ plného možností, zároveň poprvé vstupuje na „bitevní pole“ sexuální soutěže. Pokud však není příliš hendikepovaný svým vzhledem nebo jinými okolnostmi, jeho šance na sexuální uspokojení jsou podle Houellebecqa poměrně vysoké. Přechod k sexualitě je jakousi antropologickou hranicí, iniciačním rituálem, kdy člověk opouští bezpečnou zahradu dětství a před ním se otvírá šedivá pláň dospělosti, přičemž opojení z pocitu svobody v prvních chvílích přebije úzkost z nového prostoru. Člověk nadaný sexualitou, poháněný sexuálním pudem, je jím vtažen do soukolí touhy a utrpení, jehož ukončením je až smrt – nikoli náhodu tato koncepce připomíná buddhistickou antropologii. S příchodem sexuality se poprvé objevuje násilí a zlo, v tom spočívá ambivalence dospívání:

„Je těžké si představit něco hloupějšího, agresivnějšího, nesnesitelnějšího a nenávidnějšího než preadolescenta, zejména když je ve společnosti jiných kluků svého věku. Preadolescent je zrůda spojená s imbecilem, jeho konformismus je skoro neuvěřitelný; zdá se, že preadolescent je náhlou, zlověstnou (a vzhledem k dítěti nevypočitatelnou) krystalizací všeho, co je v člověku nejhorší. Jak bychom pak mohli pochybovat, že sexualita je naprosto zlá síla?“²³⁶

²³⁴ *EČ*, s. 235.

²³⁵ *RBP*, s. 13.

²³⁶ *MO*, s. 158.

Nahlíženo perspektivou dětství je dospívání obdobím ztráty – ztráty nevinnosti, čistoty a radosti; přechod je nezvratný, už nikdy nelze dosáhnout ztraceného ráje, dospělý člověk se noří stále hlouběji do své skepse, nevíry a hořkosti, od deziluze k deziluzi:

„dospívání není pouze důležitým životním obdobím, nýbrž jediným obdobím, kdy můžeme skutečně hovořit o životě v pravém slova smyslu. Pudy pohlavní přitažlivosti se rozpoutávají okolo třinácti let, pak hladina postupně klesá, či spíše se rozpouští v modelech chování, které jsou koneckonců pouze ustrnulými silami. Prudkost prvotního výbuchu působí, že výsledek střetu může zůstat řadu let nejistý; v termodynamice se tomu říká přechodný režim. Pozvolna se však kmity zpomalují, až se rozplynou v dlouhých melancholických vlnách; od té chvíle je již vše řečeno a ze života se stává pouze příprava na smrt. Ostřejším a méně přesným způsobem by se dalo říct, že dospělý člověk je jen ochuzený adolescent.“²³⁷

Dospělost je pak především dlouhým obdobím práce, obstarávání prostředků a rostoucí frustrace, přebýváním ve zautomatizovaném světě, z něhož samého se stal automatismus. Houellebecq nikde – na rozdíl od Kundery – nepíše o žádném zmoudření o rostoucích zkušenostech spojených s dospělostí, jeho dospělost je světem totální deziluze, předstupněm finální agónie stáří.

„Co se vlastně změnilo od doby dospívání? Měl stejné touhy, a navíc si uvědomoval, že je pravděpodobně nebude moci uspokojit. Ve světě, který uznává jen mládí, jsou bytosti pomalu *požírány*.“²³⁸

Stáří je nejprve ohlašováno stále intenzivnějším pocitem stárnutí, který je od věku padesáti let podle Houellebecqa nevyhnutelný. Je to období, kdy se jeho mužští hrdinové dostávají do hluboké krize – jako Bruno i Daniel 1 –, která je vede k frenetickému vyhledávání mladých těl – v jejím základu není nic jiného než předtucha smrti.

Možná poněkud překvapivě postavy skutečně starých lidí v Houellebecqových románech absentují, stejně jako v nich absentují děti, přesto se téma stáří a stárnutí neodbytně vrací, je předmětem početných úvah:

²³⁷ *RBP*, s. 86–7.

²³⁸ *EČ*, s. 105.

„Obecněji řečeno jsme všichni vydáni napospas stárnutí a smrti. Tyto pojmy stárnutí a smrti jsou pro lidského jedince nesnesitelné; v naší civilizaci svrchovaně a nepodmíněně vládou, rozvíjejí se a postupně vyplňují obzor vědomí, až vymýtí všechno ostatní. Krok za krokem se tak vnucuje jistota ohraničenosti světa. I sama touha mizí; zůstává jen hořkost, závist a strach. Hlavně hořkost; nesmírná, nepředstavitelná hořkost. Žádná civilizace v žádné době nedokázala vyvolat ve svých příslušnících takové množství hořkosti. Z tohoto pohledu prožíváme chvíle, které nemají obdoby. Kdybychom měli shrnout duševní stav současnosti do jediného slova, zcela jistě bych volil právě toto: hořkost.“²³⁹

Stáří podle Houellebecqa nemá dnes co předat, žádnou zkušenost nebo hodnoty²⁴⁰, je pouze posledním stádiem úpadku lidského života, nijak ho neospravedlňuje ani smysluplně neuzavírá. Zde se krize současné západní společnosti odhaluje nejzřetelněji²⁴¹. Aby se Houellebecqovy postavy vyhnuly osudu „lidského odpadu“, který je bezmocný, závislý a všem na obtíž, volí převážná většina z nich sebevraždu.²⁴²

Tento pesimistický koloběh Houellebecq s obsesivní naléhavostí nejlépe shrnuje v následující pasáži:

„Mladí je obdobím štěstí, jeho jediným obdobím; a když mladí lidé vedou zahálčivý a bezstarostný život, částečně zaměstnaný studiem, které je však příliš nepohltí, mohou se bez omezení věnovat plesání svých těl. Mohou hrát, tancovat, milovat, množit svá potěšení. Mohou za prvních ranních hodin odejít z večírku v doprovodu vyvolených sexuálních partnerů a pozorovat chmurnou řadu zaměstnanců směřujících do práce. Jsou solí země, všechno jim patří, vše je jim dovoleno a umožněno. Teprve později, když založí rodinu a vstoupí do světa dospělých, poznají strasti, lopotu, odpovědnost i existenční potíže; musí platit daně, podřídit se administrativním formalitám a stále, bezmocně a s hanbou čelit nezvratné, zprvu pomalé a postupně čím dál rychlejší degradaci těla;

²³⁹ *RBP*, s. 138–9.

²⁴⁰ „Děti ztělesňovaly postoupení stavu, pravidel a majetku. Samozřejmě ve feudálních vrstvách, ale i mezi obchodníky, sedláky, řemeslníky, vlastně ve všech vrstvách společnosti. Dnes už nic z toho neexistuje: jsem zaměstnanec, jsem nájemník, nemám synovi co předat. Nemám žádné řemeslo, kterému bych ho naučil, dokonce ani nevím, co by mohl později dělat; zásady, které jsem znal, pro něj už beztak nebudou platit, bude žít v jiném světě. Přijmout ideologii neustálé změny znamená přijmout, že život člověka se striktně omezuje na jeho individuální existenci a že minulé a budoucí generace nemají v jeho očích žádný význam.“ *EC*, s. 158–9.

²⁴¹ „Pouze moderní stát je schopný zacházet se starými lidmi jako s pouhým odpadem, že takové pohrdání předky by v Africe nebo v některé ze zemí tradiční Asie bylo nemyslitelné.“ *MO*, s. 66.

²⁴² Michel, Christiane, Annick a Annabelle v *Elementárních částicích*. Daniel 1 a Isabelle v *Možnosti ostrova*.

především jsou nuceni postarat se o své děti, a přestože si v nich beztak vychovávají smrtelné nepřátele, musí je ve svých vlastních domech opatrovat, živit, znepokojovat se jejich nemocemi, shánět prostředky na jejich vzdělání a zábavu. Toto období netrvá jako u zvířat jen jednu roční sezonu, oni zůstanou otroky svého potomstva až do konce, čas radostí pro ně prostě skončil, teď už jim nezbude než jenom dřít, provždy, v bolesti a za stále rostoucích potíží se zdravím, a až nebudou dobří k ničemu, s konečnou platností je odhodí jako neúčinné starce, co jsou jen na obtíž. Jejich děti jim na oplátku nejsou za nic vděčné, kdepak, jejich sebehorlivější snažení nikdy nestačí, až do samého konce jsou považováni za viníky, a to pouze proto, že jsou *rodiči*. Z jejich dalšího, už čistě jen bolestného, života poznamenaného navíc hanbou je veškeré potěšení bez slitování odstraněno. Jakmile se odváží přiblížit k libovolnému mladému tělu, jsou pronásledováni, odmítáni, zesměšňováni, zahanbováni a v současné době nejčastěji i zavíráni do vězení. Mladé fyzické tělo, na světě jediné opravdu žádoucí, je určeno k výhradnímu užití mladými – a osudem starých je pracovat a tloustnout. Takový je skutečný smysl *solidarit generací*: spočívá v ryzím a prostém holocaustu každé generace ve prospěch té nově přichozí, holocaustu krutém a zdoluhavém, který neprovází žádný soucit, žádná útěcha, žádná hmotná ani citová kompenzace.²⁴³

4.3. Dvojí pramen Houellebecqovy antropologické inspirace

Vedle buddhismu je Houellebecqovo pojetí lidského života silně ovlivněno především dvěma postavami naší západní kulturní tradice, k nimž se ve svých románech průběžně odvolává, – Arthurem Schopenhauerem (1788–1860) a Charlesem Baudelairem (1821–1867).

4.3.1. Schopenhauer: škola pesimismu a soucitu

„Všechna energie je nikoli zásadně, ale výlučně sexuálního rázu, a když už zvíře není dobré k rozmnožování, nehodí se vůbec k ničemu. A s lidmi je to stejné; jakmile odumře sexuální pud, píše Schopenhauer, skutečné jádro života je spotřebováno.“²⁴⁴

Všudypřítomný sexuální pud, který pohání dějiny i konání individuálního člověka a oživuje lidskou společnost, je konstantou Houellebecqova románového světa a zároveň

²⁴³ *MO*, s. 278–9.

²⁴⁴ *MO*, s. 160.

odpovídá kategorii Schopenhauerovy vůle, která je „vůlí k životu“²⁴⁵. Tato vůle je příčinou utrpení. Protože její podstatou je princip sebe-zachování a sebe-obnovování, znamená to zároveň prodloužení utrpení, což, jak jsme viděli, vede k Houellebecqově odmítání plození. Podle Schopenhauera člověk i příroda jsou pouze objektivací této temné a iracionální vůle, která „sledována čistě o sobě, je nepoznaný a jen slepý, nezadržitelný pud“²⁴⁶, prostupující vším – neživou přírodou, rostlinami, zvířaty i lidmi. Chtění, a také sexualita, jako výraz této vůle předchází myšlení. Člověk je tak nedostatkovou bytostí, která na rozdíl od zvířete nemá sama o sobě dostatečné prostředky k přežití, odsouzenou ke každodennímu uspokojování základních pudů. Jeho štěstí je pouze prchavá iluze.²⁴⁷

„Každé uspokojení nebo to, co bývá obecně nazýváno štěstím, je vlastně v podstatě vždy jen *negativní* a nikdy pozitivní. Nejde o štěstí, které přichází původně a samo sebou, ale nutně vždy o uspokojení nějakého přání. Neboť přání, tj. nedostatek, jako podmínka předchází každému požitku. Uspokojením však končí přání a tudíž i požitek. Proto uspokojením či obšťastněním nemůžeme nikdy získat víc, než že se zbavíme nějaké bolesti, bídy.“²⁴⁸

Proto jediné, co má v takovém světě smysl, pro každého, kdo dokáže nahlédnout tuto skutečnost, je hledání nějaké formy úniku. Schopenhauerova filozofie nabízí tři způsoby: prvním je umění, v němž se tvůrce v estetickém nazírání setkává přímo s idejemi, a tak se dočasně zbavuje tlaku tužeb a nadvlády vůle, druhý spočívá ve vědomém popření vůle, jejím vyhasnutí, aniž ovšem zanikne sám život, jakémsi kvietismu. Sebevraždu totiž Schopenhauer poněkud překvapivě jako východisko, jako způsob úniku ze sevření vůle odmítá, naopak

²⁴⁵ „A jelikož to, co vůle vždycky chce, je život, právě proto, že není nic víc než podání onoho chtění pro představu, tak je to jedno a jenom pleonasmus, místo „vůle“ říkat „vůle k životu““. Arthur Schopenhauer: *Svět jako vůle a představa I*, přel. Milan Váňa. Pelhřimov, Nová tiskárna Pelhřimov 1997, s. 223.

²⁴⁶ Schopenhauer: *Svět jako vůle*, s. 222.

²⁴⁷ Čím více se dokonalému – tedy převážně sexuálnímu – naplnění Houellebecqovy postavy přiblíží, čím větší porci štěstí se pokouší ukořistit, tím hlubší bývá následný pád a ztráty, jejichž následky jsou pro ně tragické. Bruno se poté nechá dobrovolně internovat na psychiatrické klinice, rovněž Michel Renault se stáhne z tohoto světa do zátíší thajského hotelu, v němž dokončuje své paměti, Daniel 1 volí dobrovolnou smrt. Zážitek absolutního štěstí, jakkoli prchavý, je natolik hlubokou, ve své podstatě rozrušující zkušeností, že tvoří v jejich životech nepřekročitelný předěl, po němž tyto životy už nikdy nemohou normálně pokračovat dál. Touha po štěstí, dokonalém a ničím neomezeném – ať má podobu absolutní lásky nebo sexuální utopie –, je pro všechny tyto postavy tím nejdestruktivnějším, co je mohlo potkat.

²⁴⁸ *Ibid.*, s. 256.

spatřuje v ní její nejzazší potvrzení – vůle k ukončení života, kdy život zaniká, ale toto nejvyšší gesto vůle přetrvává.

Houellebecq v tomto ohledu tak striktní není, jak jsme měli možnost se přesvědčit, přesto sebevražda není jediným únikem z tíživého lidského údělu, který nabízí. Dalším zoufalým únikem je skutečné stažení ze světa, rezignace, vyhasnutí – jako v případě Bruna a Michel Renaulta. Neznamená v žádném případě nalezení štěstí, nebo dokonce osvícení, pouze omezení utrpení, plynoucí z bytí, na snesitelnou úroveň.

Posledním východiskem, které v rovině utopie Houellebecqovy romány nabízejí, je klonování, kterým bude člověk osvobozen od drtivého tlaku sexuálního pudu směřujícího k reprodukci, vznikne tak nové lidstvo, spokojenější a šťastnější. Tímto končí *Elementární částice*, přesto v *Možnosti ostrova* je i tato možnost zpochybněna – tito neolidé, nesmrtelní, ale izolovaní, navzdory svému stabilnějšímu psychickému založení, cítí trýznivou nedostatečnost života, absenci vzájemného kontaktu. Proto se Daniel 25 v závěru románu vydává do divočiny, opouští materiální zázemí, bezpečí i nesmrtelnost, výměnou za pocit neurčitěho hledání, za pohyb, za „možnost ostrova“:

„můj dosavadní život se vyznačoval jednotvárnou osamoceností narušenou pouze občasnými intelektuálními kontakty a do samého konce jsem neměl doznat žádné změny, a najednou mi začal být nesnesitelný. Nějaké štěstí přece musí přijít, štěstí rozumných dětí, plynoucí z nepřítomnosti bolesti a rizika, z dodržování drobných rituálů, které dodávají pocit bezpečnosti; jenomže štěstí nepřicházelo, duševní vyrovnanost vedla k otupělosti. (...) Nejvyšší sestra sázela na vyhasnutí touhy, podle buddhistické terminologie, a spoléhala na zachování oslabené, ačkoliv nijak mizerné energie zajišťující udržení myšlenkových pochodů – myšlení se mělo odehrávat méně rychle, ale přesněji, jasněji a *svobodněji*. Její záměr ale zdaleka neměl širší dopad, naše odhmotněné generace naopak pohltil smutek, melancholie, ušla a posléze smrtelná apatie. Nejzřejmějším znakem mého nezdaru bylo, že jsem nakonec začal Danielovi 1 závidět, záviděl jsem mu jeho osud, jeho rozporuplnou a zlou životní cestu i milostné vášně, jimž propadl, přestože mu měly přinést jen utrpení a vlastně též zavinit jeho tragický konec.“²⁴⁹

Život bez touhy, a tedy bez strádání, nemůže být nikdy plným životem, jak dokládá tento závěr, který Houellebecq od koketování s buddhismem vrací opět na Západ. Odhmotněné, nefyzické životy trpí právě svou odhmotněností. Touha vystupuje jako hlavní

²⁴⁹ *MO*, s. 311.

pouto s tím, co nazýváme reálným světem, se světem fyzické všednosti. Daniel 25, stejně jako další hrdinové, lpí na této touze, která pohání jejich životy. Buddhistické osvícení se nekoná, protože postavy se touhy nedokážou vzdát, „toužím“ pro ně znamená „žiji“, pokud tuto touhu necítí, raději volí dobrovolnou smrt – jako Michel, který takto uniká své prázdnotě.

Houellebecq tak jako dědic skeptické románové tradice uniká z pasti jednoznačných závěrů, jeho romány jsou hypotézami, spíše tázáním než odpovědí. Možnost úniku, spásy v jeho pojetí zůstává nejistá.

Do té doby nezbyvá než se snažit utrpení mírnit, utrpení v nás i okolo nás. Vodítkem k tomuto má být soucit²⁵⁰, který Houellebecq ve shodě se Schopenhauerem, považuje za nejvyšší mravní ctnost, za základ veškeré možné morálky. „Později se objevuje *lítost*, neboli ztotožnění se s utrpením druhého; tato lítost je rychle systematizována ve formě *morálního zákona*,“²⁵¹ popisuje Houellebecq, za pomoci kantovsko-schopenhauerovských kategorií, zrod lidské civilizace z barbarského stádia. Toto je zároveň třetí Schopenhauerova cesta k sebeosvobození, cestu, kterou nazývá „svatostí“, neboť v jeho pojetí je soucit totéž jako čistá láska, stav, kdy „mravně výjimečný člověk v nesmírně hlubokém prožitku vlastního utrpení či utrpení bližního zároveň soucítí s bolestí všech ostatních lidských jedinců“²⁵².

4.3.2. Baudelaire: nostalgie a poetika zla

„Úzkost, smrt, hanba, opojení, nostalgie, ztracené dětství,“²⁵³ takto ústy Bruna, profesora literatury, Houellebecq charakterizuje Baudelairovu tvorbu. Jeho vliv je patrný už

²⁵⁰ Soucit je v Houellebecqových románech především doménou žen, jednou z nich je i obětavá Michelova babička: „Ta žena měla příšerné dětství, od sedmi let dřela na statku mezi alkoholickými polohovady. Dospívání měla krátké, že si na ně ani nepamatovala. Po manželově smrti pracovala v továrně a přitom vychovávala své čtyři děti; v třesuté zimě chodila pro vodu, aby se rodina mohla umýt. Když překročila šedesátku a byla už v důchodu, znovu se uvolila starat o malé dítě – synova syna. Ani jemu nic nechybělo – čisté oblečení, dobré nedělní obědy, láska. To vše v životě udělala. Aspoň trochu zevrubné zkoumání lidstva musí takové jevy nevyhnutelně vzít v potaz. Takové lidské bytosti historicky existovaly. Lidské bytosti, které celý život pracovaly, a pracovaly tvrdě, čistě z obětavosti a lásky; které doslova dávaly svůj život druhým v duchu obětavosti a lásky; které však neměly ani v nejmenším pocit, že se obětují; které ve skutečnosti nepomýšlely na to, že by mohly žít jinak než dáváním svého života druhým v duchu obětavosti a lásky. V praxi byly těmito bytostmi obvykle ženy.“ EČ, s. 88.

²⁵¹ EČ s. 45.

²⁵² Schopenhauer: *Svět jako vůle*, s. 425 – doslov Ladislava Majora.

²⁵³ EČ, s. 181.

v Houellebecqově rané předrománové tvorbě, především v baudelairovské meditaci o poezii *Rester vivant, méthode* (1991), jejíž začátek může rovněž připomínat Schopenhauerovu filozofii utrpení.

„Le monde est une souffrance déployée. A son origine, il y a un noeud de souffrance. Toute existence est un expansion, et un écrasement. Toutes les choses souffrent, jusqu' 'à ce qu'elles soient. Le néant vibre de douleur, jusqu' 'à parvenir à l' 'être : dans un abject paroxysme. (...) La première démarche poétique consiste à remonter à l' 'origine. A savoir : à la souffrance.“²⁵⁴

Tak jako pro Baudelaira je i pro Houellebecqa pojem zla jedním z ústředních pojmů. Četnost a intenzita jeho zobrazování ve všech myslitelných podobách – nemoc, stárnutí, sebepoškozování, mrzačení, satanismus, mučení, vraždy, znásilnění – zabarvuje Houellebecqův rukopis značně morbidním odstínem. I v tomto má blízko k autorovi básní *Veselý mrtvý, Pracující kostlivec* nebo *Mršina*. Ovšem tyto barvitě obrazy zla nejsou v Houellebecqových románech ničím samoučelným, jsou pouze součástí světa, který se rozhodl zachytit.

„Toute société a ses points de moindre résistance, ses plaies. Mettez le doigt sur la plaie, et appuyez bien fort. Creusez les sejets dont personne ne veut entendre parler. L' 'envers du décor. Insistez sur la maladie, l' 'agonie, la laideur. Parlez de la mort, et de l' 'oubli. De la jalousie, de l' 'indifférence, de la frustration, de l' 'absence d' 'amour. Soyez abjects, vous serez vrais.“²⁵⁵

Houellebecq nehledá ve zlu krásu, ale pravdivost, pravdivost utrpení. Prostřednictvím své potřeby provokovat, znejišťovat se někdy blíží Baudelairově dualistické poetice, napjaté v estetické tenzi mezi posvátným a prokletým, idealismem a cynismem, erotikou a odtažitostí, ženskostí a mužností, Černou a Bílou Venuší, vždy tak činní pouze účelově, není fascinován zlem samotným, jeho temnou krásou, ale soucítí s bolestí. Proto se snaží zlo popsat a pochopit. V jádru své estetiky však Houellebecq zůstává překvapivě blízko klasickému ideálu krásy a dobra²⁵⁶, Baudelairova estetická ambivalence mu zůstává cizí, společný je pouze

²⁵⁴ Michel Houellebecq: *Rester vivant et autres textes*. Paříž, Flammarion 1997, s. 10.

²⁵⁵ Houellebecq: *Rester*, s. 27.

²⁵⁶ „Croyez à l' 'identité entre le Vrai ; le Beau et le Bien.“ *Ibid.*, s 27.

zájem o podoby a dosah zla v tomto světě, jeho temnou stranu, kterou se snaží zakrývat všechny ideologie laciného optimismu²⁵⁷, a především o poezii/literaturu jako bezprostřední způsob poznání, rozlišení dobra a zla, které se ovšem vůbec nemusí krýt s tradičními morálními náhledy²⁵⁸:

„Vous êtes riches. Vous connaissez le Bien, vous connaissez le Mal. Ne renoncez jamais à les séparer ; ne vous laissez pas engluer dans la tolérance, ce pauvre stigmaté de l'âge. La poésie est en mesure d'établir des vérités morales définitives. Vous devez hair la liberté de toutes vos forces.“²⁵⁹

Je pozoruhodné, jak i dnes vnímaví a brilantní kritici dokáží číst Houellebecqovy romány s podobným nepochopením, s jakým jejich předchůdci Baudelaira obviňovali z přílišné „chorobnosti“.²⁶⁰ Přesto dle našeho názoru mnohem výstižnější charakteristiku obou tvůrců podává ve svém baudelairovském eseji T. S. Eliot:

²⁵⁷ „Baudelairův „satanismus“, to je odpověď moderního básníka na nesnesitelně dobré svědomí literátů jeho doby, na sentimentalitu nebo nevědomý cynismus usmiřovacích projevů, na nepoctivost, která se vydává za poctivost, na snadnost, s jakou plyne výřečnost uklidňující rétoriky, na hloupost, kterou Baudelaire nenávidí a jíž se obává stejně jako Flaubert, přesvědčen, že je jí nevyhléditelně nakažen. Baudelaire se neuchyluje do éterických prostorů krásy, aby tam hlásal nevinnost čistého umělce. Není nevinný ničím, dokonce ani svou nemohoucností.“ Lepape: *Země literatury*, s.356.

²⁵⁸ V původní dedikaci ke *Květinám zla*, kterou ovšem prozíravý Théophile Gautier se slovy „věnování nemá být vyznáním víry“ zamítl, Baudelaire psal: „Vím, že v éterických krajích skutečné *Poezie* neexistuje *Zlo* ani *Dobro* a že tento bídný slovník melancholie a zločinu může odůvodnit reakci mravnosti, stejně jako rouhač potvrzuje náboženství.“ Théophile Gautier: *Charles Baudelaire*, přel. Otakar Levý. Praha, KRA 1995, s. 70 – citováno z doslovu Petra Turka.

²⁵⁹ Houellebecq: *Rester*, s. 27.

²⁶⁰ Václav Jamek v doslovu k *Francouzské čítance* píše: „Sartre by fenomén Houellebecq vyřídil dvěma slovy: „mauvaise foi“ – záměrná falešnost argumentace, pro niž nás chce autor získat a která zejména dovozuje obecné závěry o výsledcích určitého historického vývoje ze zvláštních osudů velmi zvláštních postav, jejichž základní a nevyslovenou charakteristikou je to, že jsou zbabělci a slaboši („oběti“, které prostě obětmi být chtějí), a to nikoli v nějakém smyslu relativně společenském, ale nejobecněji existenčním, a právě jejich slabost jim maluje bezvýhodné perspektivy, které dokonce možná platí a vždy platily pro celé lidstvo, neospravedlňují však nutné závěry, které nám zase jen slabost napovídá. Houellebecqovo dílo se tak vážně prohřešuje proti základní existenciální etice, že nás ani on ze současné literární krize nevyvede.“ Jovanka Šotolová (ed.): *Francouzská čítanka*, Praha, Gutenberg 2004, s. 387–88.

„Patřil k lidem majícím velkou sílu, ale byla to pouze síla trpět, síla k utrpení. Nemohl utrpení uniknout, ani je překonat, a tak k sobě bolest přímo *přitahoval*. Zato ale uměl, s onou obrovskou pasívní silou a senzibilitou, kterou nemůže umenšit žádná bolest, své utrpení studovat.“²⁶¹

Není to však pouze nadání k utrpení, k jeho analýze a zobrazení, co Baudelaira s Houellebecqem spojuje, ale také nostalgie, pramenící z touhy po úniku z tohoto světa, po návratu do ztraceného ráje. „Mám více vzpomínek, než kdybych žil i věk,“²⁶² píše Baudelaire v básni *Spleen*²⁶³. Ve skutečnosti tento ztracený ráj, místo někdejší nevinnosti, neleží nikde mimo prostor a čas, je součástí tohoto světa, některé předměty ho možná dokážou na čas uchovat a přiblížit ve své paměti.²⁶⁴ Je to čas dětství, dlouho předtím, než hrdina vstoupí na „bitevní pole“, období, jehož obraz se v temných a bolestných Houellebecqových románech objevuje tak vzácně: „Často se také projíždí po venkově na kole. Šlape ze všech sil a chuť věčnosti mu naplňuje plíce. Věčnost dětství je věčnost krátká, ale to ještě neví; krajina ubíhá.“²⁶⁵

²⁶¹ T. S. Eliot: *O básnictví a básnících*, přel. Martin Hilský. Praha, Odeon 1991, s. 197.

²⁶² Charles Baudelaire: *Květy zla*, přel. Svatopluk Kadlec. Praha, SNKLU 1962, s. 133.

²⁶³ Baudelairovu nostalgii a její přínos pro moderní básnickou sensibilitu ve svém eseji výstižně popisuje Mary Ann Cawsová, „Everything found in Baudelaire’s critical, theoretical, and textual world can be stated as if were a refinding. The odd and persistent perfume of nostalgia (as in the poems of “Spleen”) pervades his aesthetic theories and his modernist consciousness. Finally, finding and loss are inseparably linked in his meditations and in his practice: each true paradise, he was want to say, is a paradise we have already lost. But what Baudelaire knew how to see, and helped his successors to see, was the possibility of a poetry based not upon the stable but upon the fleeting, resounding as a sustained elegy of the passerby; what he found about him, in painting and in the street, was what he was to call the modern. What he founded was an undying sense of its importace.“ Michael Groden – Martin Kreiswith (eds.): *The John Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*. Baltimore – London, The John Hopkins University Press 1994, s. 76.

²⁶⁴ „Jako dítě nesnášel přirozený rozklad předmětů, jejich rozbití a opotřebování. Léta si tak nechával dva rozlomené kousky bílého pravítka, které donekonečna slepoval izolepou. Kvůli tloušťce pásky už pravítko nebylo rovné, nedalo se podle něho ani rýsovat, čímž přestalo plnit funkci pravítka; přesto si je nechával. Znovu se zlomilo; přidáním nové vrstvy izolepy je spravil a vrátil do penálu.“ *EČ*, s. 154.

²⁶⁵ *EČ*, s. 31.

Závěr

Namísto toho, abych znovu opakoval hypotézu, která stojí v základu této práce, a to hypotézu o spojení dvou významných tendencí současného (nejen) francouzského románu – negativního humanismu a nového realismu v románech Michela Houellebecqa, jejímuž rozvíjení jsem věnoval předcházející řádky, rád bych nastínil nová témata, která postupně „vyplula na povrch“ v průběhu příprav i samotného psaní. Jsou to témata, která mi poslouží jako základní opěrné body pro rozšíření zde prezentované diplomové práce v práci dizertační.

V té bych chtěl důkladněji objasnit vzájemný vztah mezi romány Michela Houellebecqa a středoevropskými autory esejistického románu (onou Kunderovou „středoevropskou plejádou“: Thomasem Mannem, Robertem Musilem a Hermannem Brochem). Dále bych rád věnoval více prostoru tématu v této práci již letmo naznačenému – a to žánru utopie a dystopie u Houellebecqa, stejně jako vlivům literatury žánru sci-fi, které lze v jeho díle sledovat (J. G. Ballard aj.). Též mne zajímají paralely, které k jeho románům můžeme nalézt v současné americké literatuře (B. E. Ellis, C. McCarthy) i v současném filmu (M. Haneke, U. Seidel). Rád bych rovněž rozšířil sociofilozofický kontext, do nějž lze Houellebecqovy romány zasadit (G. Lipovetsky, A. Comte, I. Kant, F. Nietzsche). A v neposlední řadě si jistě více pozornosti zaslouží podrobná tematická analýza Houellebecqových románů (téma sexuální revoluce a revolty 1968, amerikanizace, náboženství a New Age apod.).

Použitá literatura

Primární

- Améry, Jean: Karel Bovary, venkovský lékař, přel. Daniela Petříčková. Praha, Prostor 2007
- Balzac, Honoré de: Otec Goriot, přel. Božena Zimová. Praha, Mladá fronta 1970
- Balzac, Honoré de: Stati a korespondence, přel. Jindřich Veselý. Praha, Odeon 1988
- Balzac, Honoré de: Šagrénová kůže, přel. Miloslav Jirda. Praha, SNKLHU 1960
- Balzac, Honoré de: Ztracené iluze, přel. Miroslav Vlček. Praha, SNKLU 1963
- Baudelaire, Charles: Květy zla, přel. Svatopluk Kadlec. Praha, SNKLU 1962
- Beckett, Samuel: Malone umírá, přel. Tomáš Hrách. Praha, Argo 1997
- Beckett, Samuel: Novely a texty pro nic, přel. Marie Janů a Josef Kaušitz. Praha, Volvox Globator 1995
- Beckett, Samuel: Tso, přel. Tomáš Hrách. Praha, Argo 2002
- Beckett, Samuela: Joyce a Proust, přel. Petr Osolsobě. Brno, Petrov 1992
- Beigbeder, Frédéric: Láska trvá tři roky, přel. Markéta Demlová. Praha, MOTTO 2005
- Camus, Albert: Cizinec. Pád, přel. Miloslav Žilina. Praha, Mladá fronta 1966
- Céline, Louis-Ferdinand: Cesta do hlubin noci, přel. Jaroslav Zaorálek. Brno, Atlantis 1995
- Céline, Louis-Ferdinand: Klaun's Band I, přel. Anna Kareninová. Brno, Atlantis 2001
- Cioran, Émile: Nástin úpadku, přel. Alena Dvořáčková. Olomouc, Votobia 1993
- Cioran, Émile: Rusko a virus svobody, přel. Nora Obrtelová. Brno, Doplněk 2001
- Cioran, Émile: Sylogismy hořkosti, přel. Alena Dvořáčková. Olomouc, Votobia 1995
- Cioran, Émile: The Temptation to Exist. Londýn – New York, Quartet Books 1987
- Dubois, Jean-Paul: Život po francouzsku, přel. Alexandra Pfimplová. Praha, Odeon 2006
- Duteurtre, Benoît: Cesta do Francie, přel. Růžena Ostrá. Brno, Atlantis 2004
- Duteurtre, Benoît: Divná doba, přel. Růžena Ostrá. Brno, Atlantis 2003
- Duteurtre, Benoît: Služba zákazníkům, přel. Růžena Ostrá. Brno, Atlantis 2005
- Duteurtre, Benoît: Totální výprodej, přel. Růžena Ostrá. Brno, Atlantis 2000
- Flaubert, Gustav: Bouvard a Pécuchet, přel. Věra Smetanová. Praha, Mladá fronta 1996
- Flaubert, Gustav: Citová výchova, přel. Marie Kornelová. Praha, SNKLU 1962
- Flaubert, Gustav: Dopisy, přel. Eva Formanová. Praha, Mladá fronta 1971

Flaubert, Gustav: Paní Bovaryová, přel. Eva Musilová. Praha, Odeon 1973

Houellebecq, Michel: Elementární částice, přel. Alan Beguivin. Praha, Garamond 2007

Houellebecq, Michel: Možnost ostrova, přel. Jovanka Šotolová. Praha, Odeon 2007

Houellebecq, Michel: Platforma, přel. Alan Beguivin. Praha, Garamond 2008

Houellebecq, Michel: Rester vivant et autres textes. Paříž, Flammarion 1997

Houellebecq, Michel: Rozšíření bitevního pole, přel. Alan Beguivin. Praha, Mladá fronta 2004

Huysmans, Joris Karl: Naruby, přel. Jiří Pechar. Praha, Odeon 1979

Kundera, Milan: Nesmrtelnost. Brno, Atlantis 1993

Kundera, Milan: Valčík na rozloučenou. Brno, Atlantis 1997

Kundera, Milan: Nesnesitelná lehkost bytí. Brno, Atlantis 2006

Maupassant, Guy de: Z Paříže a venkova, přel. Miroslav Drápal, Miloslav Jirka, Luděk Kárl, Oskar Reindl a Břetislav Štorm. Praha, Odeon 1965

Montesquieu, Charles-Louis de: Perské listy, přel. Josef Kopal. Praha, Odeon 1989

Perec, Georges: Život, návod k použití, přel. Kateřina Vinšová. Praha, Mladá fronta 1998

Quintreau, Laurent: Hrubá marže, přel. Zdeněk Rucki. Praha, Odeon 2008

Reza, Yasmina: Zoufalství, přel. Zdenka Kovářová. Praha, Agite/ Fra 2007

Sartre, Jean-Paul: Nevolnost, přel. Dagmar Steinová. Praha, Čs. spisovatel 1967

Sartre, Jean-Paul: Slova, přel. Dagmar Steinová. Praha, Mladá fronta 1967

Schopenhauer, Arthur: Svět jako vůle a představa I, II, přel. Milan Váňa. Pelhřimov, Nová tiskárna Pelhřimov 1998

Zola, Émile: Du Roman. Sur Stendhal, Flaubert et les Goncourt. Brusel, Éditions Complexe – Le Regard Littéraire 1989

Zola, Émile: Štěstí Rougonů. Břicho Paříže, přel. Jiří Pechar a Eva Outratová. Praha, SNKLHU 1959

Sekundární

Alter, Robert: Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre. Berkeley – Los Angeles – Londýn, University of California Press 1975

Auerbach, Erich: Mimesis. Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách, přel. Miloslav Žilina, Vladimír Kafka a Rio Preisner. Praha, Mladá fronta 1968

- Bachtin, M. M.: Román jako dialog, přel. Daniela Hodrová. Praha, Odeon 1980
- Boisdeffre, Pierre de: Les Écrivains de la Nuit ou la Littérature change de signe. Baudelaire – Beckett. Paříž, PLON 1973
- Burrow, J. W.: Krize rozumu. Evropské myšlení 1848–1914, přel. Tomáš Suchomel. Brno, CDK 2003
- Clément, Murielle Lucie: Michel Houellebecq revisité. L'écriture houellebecquienne. Paříž, L'Harmattan 2007
- Dictionnaire des Littératures de langue française XIXe siècle. Paříž, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel 1998
- Dictionnaire des Littératures de langue française XXe siècle. Paříž, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel 2000
- Eliot, T. S.: O básnictví a básnících, přel. Martin Hliský. Praha, Odeon 1991
- Fischer, Jan O.: Kritický realismus. Balzac, Stendhal a základní otázky realismu. Praha, Svoboda 1979
- Foster, Paul: Beckett a zen. Dilema v románech Samuela Becketta, přel. Tomáš Dvořák. Praha, Mladá fronta 2002
- Gautier, Théophile: Charles Baudelaire, přel. Otakar Levý. Praha, KRA 1995
- Groden, Michael – Kreiswith, Martin (eds.): The John Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism. Baltimore – Londýn, The John Hopkins University Press 1994
- Guichard, Thierry – Jérusalem, Christine – Mongo-Mboussa, Boniface – Peras, Delphine – Rabaté, Dominique: Le Roman français contemporain. Paříž, Culturesfrance 2007
- Hodrová, Daniela: Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie žánru. Praha, Čs. spisovatel 1989
- Horyna, Břetislav: Dějiny romantiky. Praha, Vyšehrad 2005
- König, Franz – Waldenfels, Hans (eds.): Lexikon náboženství, přel. Petr Němec, Jan Stehlík. Praha, Victoria publishing 1994
- Kundera, Milan: L'art du roman. Paříž, Gallimard 2005
- Kundera, Milan: Le Rideau. Paříž, Gallimard 2005
- Kundera, Milan: Les testaments trahis. Paříž, Gallimard 2003
- Kundera, Milan: Umění románu. Praha, Čs. spisovatel 1961
- Kundera, Milan: Zneuznané dědictví Cervantesovo. Brno, Atlantis 2005
- Lepape, Pierre: Země literatury, přel. Nora Obrtelová. Brno, Host 2006
- Lipovetsky, Gilles: Paradoxní štěstí, přel. Martin Pokorný. Praha, Prostor 2007

- Lire 9/2001. Rozhovor s Didierem Sénécalem, s. 28–36
- Lire 9/2005
- Magee, Bryan: *The Philosophy of Schopenhauer*. Oxford – Clarendon Press, New York – Oxford University Press 1983
- Nadaud, Alain – Salgas, Jean-Pierre – Schmidt, Joel: *Le roman français contemporain*. Paris, *Ministère des Affaires  trang res* 1997
- Naulleau, Éric: *Au secours, Houellebecq revient!* Paříř,  ditions Chiflet 2005
- Noguez, Dominiaque: *Houellebecq, en fait*. Paříř, Fayard 2003
- Obrusn kov, Alena: *Les particules elementaires de Michel Houellebecq*. Diplomov práce  stavu románských studií FF UK 2000
- Pavel, Thomas: *La pensée du roman*. Paris, Gallimard 2003
- Pechar, Jiří: *Dvact  století v zrcadle literatury*. Praha, Filozofia 1999
- Pelán, Jiří: Samuel Beckett. In: *Kapitoly z francouzsk , italsk  a esk  literatury*. Praha, Karolinum 2007, s. 177–98
- Richterov, Sylvie: *Ticho a smích. Studie z esk  literatury (1978–1996)*, Praha, Mladá fronta 1997
- Sarrautov, Nathalie: *Věk podezírání*. Eseje o románu, přel. Stanislav Jirsa. Praha, Odeon 1967
- Slovník francouzsky p s ic ch spisovatel *. Praha, Libri 2002
- Swinglehurst, Edmund: *The Life and Works of Monet*. Bath, Parragon 2002.
- řotolov, Jovanka (ed.): *Francouzsk  tanka*, přel. Alan Beguivin, Hana Crausaz-Vesel, Kateřina Drskov, Anna Hnov, Anna Lukavsk, Erik Lukavsk, Michal Pacvoň, Martina Sldkov, Jovanka řotolov, Matěj Turek, Hana Zahradn ckov. Praha, Gutenberg 2004
- Thibaudet, Albert: *Román a kritika*, přel. Alena Hartmanov. Praha, Odeon 1986
- Valéry, Paul: *Literrn  rozmanitosti*, přel. Jaroslav Fryer. Praha, Odeon 1990
- Watts, Alan W.: *Cesta zenu*, přel. Petr Jochmann. Olomouc, Votobia 1995
- Wesemael, Sabine van: *Michel Houellebecq. Le plaisir du texte*. Paříř, L'Harmattan 2005
- Zatloukal, Antonín: *Studie o francouzsk m románu*. Olomouc, Votobia 1995