

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Diplomová práce

Michaela Zábranská

Intimita v současné společnosti v románu J.-Ph. Toussainta

La Salle de bain

(Intimacy in the current society in Toussaint's novel *La Salle de bain*)

Vedoucí diplomové práce: PhDr. Václav Jamek, Ph.D.

Praha 2009

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu diplomové práce PhDr. Václavu, Ph.D. Jamkovi za jeho cenné připomínky a čas, který mi věnoval.

Dále bych chtěla poděkovat profesoru Marcu Dambrovi z Université Sorbonne nouvelle - Paris III za konzultace k mému tématu.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, odborných publikací a elektronických zdrojů.

V Praze dne 28. 8. 2009

podpis

OBSAH

ÚVOD.....	6
I. FRANCOUZSKÁ LITERATURA A SPOLEČENOST POSLEDNÍCH TŘICETI LET..	8
1. Proměny ve vnímání lidské intimity.....	8
1.1 Definice pojmu <i>intimita</i>	8
1.2 Posun ve vnímání milostného vztahu a lidské sexuality.....	10
1.3 Intimita v éře konzumu a masových médií.....	11
2. Proměny současné francouzské literatury.....	13
2.1 Literární „individualismy“.....	13
2.1.2 <i>La Salle de bain</i> jako román současnosti.....	13
2.2 Literatura po novém románu.....	14
2.2.1 Mladí autoři z nakladatelství Minuit.....	15
2.3 Návrat k vyprávění a k příběhu.....	16
2.3.1 Román „netečný“, ludický a minimalistický.....	18
2.4 Tvorba J.-Ph. Toussainta.....	20
II. POJETÍ INTIMITY SOUČASNÉHO ČLOVĚKA V ROMÁNU <i>LA SALLE DE BAIN</i>	22
1. <i>La Salle de bain</i> : stručný popis děje.....	22
2. <i>La Salle de bain</i> a návrat k „románovosti“.....	22
2.1 Stručná charakteristika tradiční románové formy.....	23
2.2 Odchýlení od románu „balzakovského“ typu.....	23
3. Projevy minimalistické estetiky v díle.....	24
3.1 Minimalismus formální kompozice.....	25

3.2 Minimalismus stylistický.....	28
3.2.1 Syntaktická úroveň.....	28
3.2.2 Lexikální úroveň.....	39
3.3 Dvojitá tonalita textu.....	45
3.4 Pojetí postav.....	53
3.4.1 Vypravěč.....	53
3.4.2 Edmondssonová.....	62
4. Motivy určující myšlenkový rámec díla.....	68
4.1 Hra jako způsob uchopení skutečnosti.....	68
4.2 Paradox pohybu a nehybnosti.....	69
4.3 Černá žluč jako metafora melancholie.....	73
4.4 Motiv věčného návrat.....	74
ZÁVĚR.....	76
RÉSUMÉ.....	81
BIBLIOGRAFIE.....	88

ÚVOD

Francouzský román změnil za posledních třicet let výrazně svou podobu. Tato změna se odráží nejen ve formě literárních textů, ale i v jejich obsahu. Nelze přehlédnout, že tématem velké části z nich je lidská intimita: její prožívání, sdílení, narušování, snaha uchránit ji před okolním světem. Její současné literární pojetí je obrazem toho, jakým způsobem se v průběhu uplynulých několika desítek let vyvíjel pohled na důvěrnou sféru člověka v dnešní společnosti. Odhalování lidského nitra i těla se stalo běžnou součástí každodenního života a obraz intimity románové postavy se tak nutně mění.

Jedním z autorů, který ve svých dílech zpracovává tematiku lidské intimity a jejího sdílení v partnerských vztazích je Jean-Philippe Toussaint. Jeho první román *La Salle de bain*, vydaný stejně jako všechny následující v nakladatelství Minuit, vychází v polovině 80. let minulého století, která jsou považována za období velkých změn na poli literárním i v oblasti celospolečenské. Příběh muže, který jednoho dne přestěhuje svou knihovnu do koupelny a postupem času z této místnosti přestane vycházet, se dočkal různých výkladů. Literární kritici v něm spatřují odraz hravosti člověka konce dvacátého století, stejně jako jeho snahy uzavírat se před vlivy okolního světa. Zvláště v těchto dvou aspektech nejspíš autor tohoto románu naplnil očekávání, která měli tehdejší i současní čtenáři vůči literatuře, neboť v něm rozpoznali obraz svých vlastních pocitů a intimních prožitků.

Tato práce si tedy klade za cíl odhalit studiem románu *La Salle de bain* Toussaintovo pojetí intimity a jeho chápání osobních a milostných vztahů. Tématem první části bude charakter některých proměn, kterými zvláště od 80. let 20. století prochází západní společnost a v návaznosti na to i současná literatura. Budeme se věnovat literární tvorbě po ústupu nového románu, okolnostem návratu k vyprávění a k subjektu. Krátce bude řeč i o mladých autorech z nakladatelství Minuit a o jejich stylu psaní.

V druhé části se pak pokusíme hlouběji analyzovat zmíněný román Jeana-Philippa Toussainta. Podrobným rozbořením jednotlivých pasáží se budeme snažit určit, jakým způsobem se v jeho díle odráží tzv. minimalistická estetika - na úrovni celkové formy, syntaxe, užitého slovníku, tonality a pojetí postav. Dále se budeme snažit definovat několik hlavních motivů, které vytváří jeho myšlenkový. Studiem těchto formálních a obsahových

součástí románu se budeme snažit objasnit autorovo nahlížení na současného člověka a jeho intimitu.

I. FRANCOUZSKÁ LITERATURA NA POZADÍ SPOLEČENSKÝCH ZMĚN POSLEDNÍCH TŘICETI LET

1. Proměny ve vnímání lidské intimity

1. 1 Definice pojmu *intimita*

Základní význam slova je obsažen již v jeho etymologii, resp. v latinském „*intimus*“, superlativu adjektiva „*interior*“, vnitřní. Intimní je pak to nejnaternější, to, co je ukryto v nejhlubším bodě lidského nitra. Druhotný význam slova je definován jako to, co úzce spojuje, tedy ten nejhlubší vztah, který lze mezi dvěma lidmi vytvořit. Dvě osoby mohou tedy sdílet intimní vztah ve smyslu vzájemného intenzivního propojení duševního (či duchovního), ale stejně tak i fyzického. Slovo intimní však v sobě také nese význam toho, co je striktně osobní a co by mělo být uchráněno před zraky ostatních, tedy opak veřejného, ale také to, co intimitu evokuje, tj. místo, atmosféra, předmět vyvolávající příjemné pocity důvěrnosti. Intimitu lze tedy definovat jako nejhlubší, nejnaternější prostor lidské bytosti, jako intenzivní pouto mezi dvěma bytostmi, tedy *intimita* přátelského či partnerského (milostného) vztahu jako aktivity osobního života nepřístupné zrakům veřejnosti, jako vlastnost místa, jež vyzařuje atmosféru důvěrnosti.

L'“intime“ není podle Jeana Baudrillarda

ani koncept ani teoretický pojem, je to slovo, které má citový náboj, slovo, v němž je obsažen prožitek [...], cosi něžného, poetického, to co zbylo, když jsme odstranili veškerou prudkost vnějšího světa, jeho pravdu a objektivitu; je to sdílení, pocit laskavé zúčastněnosti.¹

Intimita není nutně vázána na určité místo; pocit intimity lze vyvolat kdekoliv, s náhodně vybraným člověkem v tom nejanonymnějším prostoru, pocit intimity vzniká na základě duševních pochodů, které jsou mu nakloněny. Daniel Madelénat k tomuto dodává, že jej však nelze vyvolat v momentě přerušené komunikace, v atmosféře rozkolu a disharmonie, která vyvolává úzkost a citového ochladnutí. Intimita je tak podle něj

¹ Baudrillard, Jean. La sphère enchantée de l'intime. *Autrement*, 1986, no. 81, s. 15: „L'intime n'est ni concept ni une notion théorique, c'est un mot chargé d'affect, de vécu [...] quelque chose de doux, de poétique, dont on aurait éliminé la violence d'extériorité, de l'objectivité, de la vérité, un partage, une complicité en douceur.“

„pozitivním střetnutím, při kterém jedinec objevuje druhého a dává průchod své přirozenosti, která je obvykle skryta za jeho společenskou roli.“²

Vedle pojetí intimity jako toho, co by mělo zůstat ostatním nepřístupné, staví Baudrillard pohled na intimitu, která z předchozího aspektu přímo vyplývá. Ve skutečnost si je podle něj lidská intimita pouze tím, co druhé láká, a tudíž je odsouzeno k tomu, aby bylo bez ustání druhými odkrýváno: „Intimita je zde proto, aby byla narušována; je to chráněná oblast, ovšem s jistou dávkou perversity, neboť je v ní zároveň obsažena provokativní výzva k jejímu narušení.“³ Jak však v zápětí dodává, narušení intimity člověka nemusí vždy znamenat její zneuctění, nemusí se odehrávat v násilné atmosféře. Může být také svádívou hrou v kladném slova smyslu.⁴

Ze sféry duševní lze pak pojem *intimita* rozšířit na sféru tělesnou a sexuální, reprezentovanou aktem uchráněným pohledů druhých; dále pak na širší kruh sféry společenské, sexuality zbavené. Zde se odehrávají nejprostší, základní mezilidské vztahy vycházející z podstaty soukromého života. Intimita, jak píše Madelénat, v sobě zahrnuje širokou stupnici duševních stavů a poloh: „duševní pohodu stejně tak jako úzkost z poznání sebe sama“ a nepřátelské vnitřní pochody vyplývající z „libidálních požadavků a neznalosti vlastního těla.“⁵ Konkrétnější podoby pak nabývá prostřednictvím postojů, slov či literárních forem.

Pocit intimnosti však je však narušen v prostředí či ve vztahu, ve kterém nejsou jedinci schopni mezi sebou udržovat jistý odstup. Podle Madelény intimita „nastoluje dialektiku vyznání: schopnost a vůle sdělit co nejvíce, aniž bychom tím řekli vše, a to v atmosféře laskavé zúčastněnosti, která zároveň vyžaduje určitý odstup.“⁶

Serge Tisseron nabízí pojetí intimity jako vztah pojmů „intimité“ a „extimité“. „Extimité“ je pak podle něj zcela přirozenou „duševní potřebou, která vede člověka k tomu, aby některé součásti svého intimního života odhaloval, jak v rovině psychické, tak

² Madelénat, Daniel. *L'Intimisme*. Paris : Presses universitaires de France, 1989, s. 28: „Elle est un engagement positif où le sujet découvre l'autre [...]et libère son authenticité d'ordinaire occultée par son rôle social.“

³ Baudrillard, op. cit., s. 13: „L'intimité est faite pour être violée ; c'est une sphère protégée qui n'est pas sans perversité, une allusion provocante à venir la violer.“

⁴ Ibid.: „Ce n'est pas forcément un viol avec effraction, cela peut-être [...] un jeu de séduction au bon sens du terme.“

⁵ Madelénat, op. cit., s. 24, 25 : „le bien-être, mais aussi l'angoisse de la connaissance de soi, [...] les fantasmes de la libido, les secrets du corps.“

⁶ Ibid., s. 28: „L'intimité instaure une dialectique de l'aveu : dire sans tout dire, en une complicité qui demande quelque distance“

fyzické.“⁷ Tento sklon je založen na touze člověka sdílet svůj vnitřní svět. Jeho účelem je vyjádřit se, exteriorizovat prožitek vlastního života, který je tak obohacen o interakci s okolním světem. Tato zkušenost pak může být v modifikované formě opět zvnitřněna. „Touha po „extimitě“ tedy přispívá k obohacení intimního života.“⁸

1.2 Posun ve vnímání milostného vztahu a lidské sexuality

Intimní prostor člověka, jeho charakter a ohraničení, se mění v prostoru a čase, jsou kulturně podmíněny. Společenské a kulturní zvyklosti určují míru osvobození těla a ducha či naopak potlačení tělesných a duševních projevů, stejně jako hranici mezi individualitou a konformismem, stanovují hranice zakázaného, ovlivňují náplň a ustálenost společenských rolí, schémata vnímání intimity a chování v důvěrném prostředí či naopak na veřejnosti.

Podle známého sociologa modernity Antonyho Giddense prochází vnímání intimity v západní civilizaci zásadními změnami hlavně v posledních třiceti až čtyřiceti letech. Jde nicméně o změny, jejichž počátek je třeba hledat v 19. století. Tehdy poprvé se setkáváme s tím, že manželský svazek je uzavírán z jiných důvodů, než jsou ty čistě ekonomické.

Muž a žena jsou tak začínají být považováni za dvě bytosti, které mají citové pouto jednoho k druhému utvářet společně. [...] Domácnost se stává místem oddělaným oblasti pracovní, prostředím, ve kterém se jedinci mají dočkat citové podpory.⁹

Je však obecně známo, že velmi zásadní obrat v pohledu na lidskou intimitu a sexualitu nastal v šedesátých letech, kdy se, jak Giddens uvádí, díky moderním metodám antikoncepce „sexualita mění v „majetek“, kterým má možnost každý člověk volně nakládat.“¹⁰ Stejně tak si může svobodně určit, jaký charakter budou mít vztahy, které bude s ostatními jedinci udržovat.

⁷ Tisseron, Serge. *L'Intimité surexposée*. Paris : Hachette Littératures, 2001, s. 53: „[...] le mouvement qui pousse chacun à mettre en avant une partie de sa vie intime, autant physique que psychique.“

⁸ Ibid.: „Le désir d'„extimité“ est en fait au service de la création d'une intimité plus riche.“

⁹ Giddens, Antony. *Transformation de l'intimité : Sexualité, amour et érotisme dans les sociétés modernes*. Traduit de l'anglais par Jean Mouchard. Paris : Hachette Littératures, 2006, s. 41: „Mari et femme sont de plus en plus considérés comme des êtres participant à une entreprise émotionnelle commune. Le foyer est un environnement distinct de la sphère de travail, un endroit où les individus s'attendent à un soutien émotionnel.“

¹⁰ Ibid., s. 42: „La sexualité se transforme en une „propriété“ dont dispose potentiellement chaque individu.“

1.3 Intimita v éře konzumu a masových médií

Vnímání intimních vztahů bylo nicméně za posledních čtyřicet let zásadně ovlivněno dvěma vzájemně propojenými jevy: rostoucím blahobytem a z něj plynoucím obecným rozšířením konzumního způsobu života na jedné straně a zahlcením každodenní existence masovými médii na straně druhé. S nadsázkou lze říci, že život člověka druhé poloviny dvacátého století se tak postupně proměnil v koloběh stimulací, ať už přicházejí v podobě zboží či informací. Masová média, pro která se v konzumní společnosti zisk stal hlavním cílem jejich existence a veškerou svou činnost tak zaměřují na upoutání pozornosti čtenáře či diváka, zahlcují stránky časopisů, billboardy a televizní obrazovky příběhy a sděleními, jejichž podstatou je vzbudit silnou emocionální reakci. Rychlost, s jakou se však tyto podněty střídají, a intenzita citů, které mají u potencionálního příjemce vyvolat, však nakonec vyvolat pouze stav naprosté otupělosti. Podle Gilla Lipovetskeho se také lhostejnost způsobená přemírou stala základním postojem současného člověka: „V postmoderní společnosti vládne davová indiference.“¹¹

Jedním z hlavních rysů současné společnosti je tedy nejen zahlcení komunikačního prostoru informacemi, ale také všudypřítomná touha vyjádřit se.¹² Jakákoliv, i ta nejbanálnější činnost se stala prostředkem k vyjádření vlastní osobnosti a jakákoliv příležitost je vhodná k vyjádření vlastní intimní zkušenosti. Čím více se však mluví, tím méně je co říci, čím více subjektivity a autenticity je požadováno, tím se výsledný příběh zdá anonymnější. Paradox je o to větší, že málokoho, kromě samotného mluvčího, opravdu zajímá obsah sdělení. Současný člověk totiž povýšil své „já“ na centrum všeho dění a vysloužil si tak přívlastek novodobý Narcis¹³, které se stalo obecně užívaným pojmem nejen v sociologii, ale např. i v literární kritice¹⁴. Narcistický postoj působí částečně jako prostředek potlačení tragického vidění světa; je to jeden ze způsobů, jak se vyrovnat s nevysvětlitelným ubíráním světa: přenést veškerou pozornost na sebe.

V jeho způsobu promlouvání lze vidět analogii s podstatou fungování dnešních masových médií: stále častěji se setkáváme s tím, důležitost samotného aktu komunikace převažuje nad jejím obsahem. Komunikace se taktéž mnohdy odehrává bez interakce nebo

¹¹ Lipovetsky, Gilles. *L'Ere du vide : Essais sur l'individualisme contemporain*. Paris : Gallimard, 1983, s. 11: „La société postmoderne est celle où règne l'indifférence de masse.“

¹² Ibid., s. 17: „[...] l'âge postmoderne l'est [hanté] par l'information et l'expression.“

¹³ Cf. Lasch, Christopher. *Complexe de Narcisse : La nouvelle sensibilité américaine*. Paris : R. Laffont, 1981. Lipovetsky, op. cit. Madelénat, op.cit.

¹⁴ Cf. Vilain, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris : Grasset, 2004.

s tzv. odloženou zpětnou vazbou typickou pro mediální formu komunikace. Autor sdělení tedy reakci svého domnělého příjemce buď vůbec neočekává anebo s určitým časovým odstupem, což znamená zbavenou spontaneity a autenticity. Právě v této bezobsažné komunikaci se poloha narcisistického člověka dokonale setkává s logikou prázdnoty.

Prázdnota jako jmenovatel doby¹⁵ se projevuje hlavně v oblasti mezilidských vztahů, a to i těch nejintimnějších. Lipovetsky v této souvislosti hovoří „nemožnosti cítit“¹⁶, jakési emocionální chudokrevnosti, která může být způsobena „strachem z nekontrolovaných emocí“, s nimiž se člověk dnes a denně setkává na televizních obrazovkách, filmových plátcích a na stránkách barevných časopisů. V každodenním životě se nakonec jedinec může uchýlit k „úteku před city.“¹⁷

Emocionální stabilita současného člověka se nerozpouští jen v nekonečném proudu informací a přehnaných emocí, ale také v „etice permisivity a hedonismu“¹⁸ nastolené systémem konzumní společnosti, kde vše, co vyžaduje stálost a nadměrnou snahu již není v módě. Právo na to být absolutně sám sebou a užívat života na maximum jsou neoddělitelné od charakteru společnosti, která povýšila svobodné individuum na nejvyšší hodnotu. Pocit, že vše je dovoleno, se přesouvá i do oblasti sexuálního života a to, co bylo kdysi tabu, se stává běžnou součástí všedního dne.

Svoboda v oblasti sexuálního chování ovšem nemusí jít ruku v ruce s pocitem naplnění. Často jde jen o „hru na naplnění“, stejně jako je jedinec mnohdy odsouzen k pouhé simulaci duševní blízkosti a citové účasti, se kterými se setkáváme v medializované podobě. Ve skutečnosti je samota jedním ze základních rysů člověka dnešní doby. Lipovetsky dokonce hovoří o vyžadované samotě, která však naráží na neschopnost současného člověka být sám, v samotě setrávat: „Chceme být sami, stále více sami, a zároveň nemůžeme sami sebe vystát.“¹⁹

¹⁵ Odtud ostatně titul již výše citovaného díla Gilla Lipovetskeho.

¹⁶ Lipovetsky, op. cit., s. 85: „impossibilité de sentir, vide émotif“.

¹⁷ Ibid., s. 85: „La peur d'être déçu, la peur des passions incontrôlées traduisent au niveau subjectif [...] 'la fuite devant les sentiment.'“

¹⁸ Ibid., s. 63: „C'est à la même dissolution de Moi qu'œuvre la nouvelle éthique permissive et hédoniste.“

¹⁹ Ibid., s. 54: „On demande à être seul, toujours plus seul et simultanément on ne supporte pas soi-même, seul à seul.“

2. Proměny současné francouzské literatury

2.1 Literární „individualismy“

Situace v současné francouzské literatuře je z velké části výsledkem změn, které se od osmdesátých let minulého odehrávají nejen na poli literárním, ale i v kontextu celospolečenském. Obecně lze konstatovat, že texty mnohých současných sociologů hovoří o individualistickém ústupu. Člověk dnešní doby postupně opouští společenský život a obrací se k sobě. V literatuře pak tento fenomén dává vzniknout množství osobitých způsobů psaní, které Bruno Vercier a Dominique Viart ve svém pojednání o současné francouzské literatuře, označují jako „současné individualismy.“²⁰

Literární dílo jako dialog se sebou samým, prostřednictvím něhož si autor utváří specifický vztah se světem, není pouze odrazem tohoto obrácení se do sebe. Je také prostorem, kde své osobité vidění světa promýšlí a kde jej uskutečňuje. V ideálním případě pak text není pouze prostým shrnutím osobní zkušenosti autora či vypravěče, ale odrazem jeho způsobu bytí, způsobu existence. Tento způsob existence ve vlastním díle stojí u zrodu literárních děl, která v sobě obsahují více či méně specifický postoj člověka ke světu. Mnohé z literárních textů vytvořených za poslední tři desetiletí tak svou formou i obsahem odrážejí povahu doby, implicitně vyslovují její otázky, úzkosti a pochybnosti, čímž vystihují jejího ducha.

2.1.2 *La Salle de bain* jako román současnosti

Když v roce 1985 vydává nakladatelství Minuit první román Jeana-Philippa Toussainta *La Salle de bain*, získává si toto dílo okamžitý čtenářský úspěch, a to nejen u frankofonního publika. Postupně je román přeložen do pětadvaceti jazyků. Autor tehdy nejspíš odpověděl na jakousi „aktuální poptávku“ publika. Zřejmě se mu podařilo svým pojetím člověka do jisté míry vystihnout ducha doby. Tento román svou originální formou i specifickým obsahem zasáhl tehdejší mladou generaci, která od konce sedmdesátých let prožívá poměrně výrazné změny, pokud jde o postoj jednotlivce k otázkám prolínání soukromého a veřejného života, k otázkám intimity v konzumní společnosti, intimity

²⁰ Vercier, Bruno, Viart, Dominique. *Současná francouzská literatura*. Přeložila Jovanka Šotolová et al. Praha: Garamond, 2008, s. 358.

vlastní i intimity toho druhého. Sám autor na otázky ohledně „sociologizujících“ tendencí v románu, který je v tomto ohledu srovnáván s Perecovými *Věcmi*²¹, odpovídá:

Nevím, do jaké míry je moje kniha knihou jedné generace. [...] Jisté je, že mým záměrem nebylo vybrat postavu, která by za každou cenu symbolizovala můj věk a moji dobu. Je ale pravdou, že spousta lidí mé generace se v ní poznala.²²

Jak tedy sám autor připouští, *La Salle de bain* „je možná románem jedné generace, ovšem bez sociologie.“²³ Bude nicméně zajímavé zamyslet se mimo jiné nad příčinou uznání, kterému se autorovi této knihy ze strany čtenářů jeho generace dostalo.

2.2 Literatura po novém románu

Dílo Jeana-Philippa Toussainta je součástí tendencí, které po literárních experimentech padesátých až sedmdesátých let přicházejí ve znamení obnovení narativity. Mluvíme-li zde ovšem o obnovení, je třeba připomenout Alain Robbe-Grilleta, který v čele nového románu vedl kampaň proti postavě balzakovských rozměrů, postavě s jasnými psychologickými rysy. Románová postava jako jediná subjekt v té době ztrácí svou jedinečnost a lidská existence v díle je nahrazena činem. Zápletka, stejně jako dějová koherence a linearita, jsou považovány za povrchní přežitek. Pohled na literární dílo se tehdy odvíjel od poznatků ze společenských disciplín, např. lingvistiky a psychoanalýzy. Strukturalistická kritika, která se na tomto pojetí literatury podílí, pohrdá subjektivitou a ztvárněním postav románů 19. století považuje za zjednodušující. Postavy se tak stávají pouze vedlejšími efekty textu. Snaha dosavadních autorů o zobrazení skutečnosti je stoupcem nového románu považována za iluzorní a jakékoliv uspořádání textu se jeví jako schematické.

Román, který byl doposud charakterizován určitým souborem stálých rysů jako narativita, fiktivní příběh, zápletka a postava, byl v 60. letech deformován útoky ze strany formalismu. Ten uvedl do popředí jazyk, zatímco přítomnost vypravěče či autora byla takřka eliminována. O dvacet let později již někdejší průkopníci nového románu sepisují vlastní autobiografie a Robbe-Grillet poněkud skandálně prohlašuje, že nikdy nemluvil o

²¹ Toussaint ostatně inspiraci touto knihou přiznává. Demoulin, Laurent. Un roman minimaliste ? In *La Salle de bain. Revue de presse*. Paris : Les Editions de Minuit, 2005, s. 27: „Je lisais également Les Choses de Pérec et l'on peut sans doute en retrouver des traces dans certains passages [...]“

²² Fortunato, Mario. La guerre des trentenaires. Radiographie d'une génération. Traduit de l'italien par Corinne Bricman. In Demoulin, op. cit., s. 20 : „Je ne sais à quel point mon livre est celui d'une génération. [...] Certes, je n'ai jamais eu l'intention de choisir un personnage qui symboliserait à tout prix mon âge ou mon époque. Mais c'est vrai que beaucoup de gens de la génération se sont reconnus dans ce livre.“

²³ Demoulin, op. cit., s. 27 : „*La Salle de bain* est peut-être un roman d'une génération, mais sans sociologie.“

ničem jiném než o sobě²⁴. Tento obrat vlastnímu životnímu příběhu je jedním z průvodních jevů vývoje, kterým od přelomu sedmdesátých a osmdesátých let literatura prochází. Tvorba autorů, kteří v této době vydávají svá první díla, je tak poznamenána návratem k subjektu a „návratem k vyprávění.“²⁵ Nejedná se však o vyprávění v tradičním balzakovském smyslu. Obnovená záliba v příběhu se odehrávala mezi nostalgií po tradičním románu, potřebou vyprávět a vědomím, že „takto už dnes psát nelze.“²⁶ Jak tedy tvrdí Vercier a Viart, „zde totiž nejde o novou nastupující generaci, ale i nově se rýsující estetiku, jež v sobě pojí hned několik spisovatelských generací.“²⁷

2.2.1 Mladí autoři z nakladatelství Minuit

Jednou z těchto spisovatelských generací, která se ve větší či menší míře podílela na přehodnocení pohledu na literární dílo, tvoří autoři, jejichž tvorba je souhrnně nazývána jako „nový nový román.“²⁸ Tito autoři, označovaní také jako „mladí autoři z nakladatelství Minuit“²⁹, autoři minimalistických románů či tzv. „neteční romanopisci“³⁰, mezi něž jsou vedle Jeana-Philippe Toussainta řazeni např. Jean Echenoz, Eric Chevillard či Patrick Deville, se v osmdesátých letech podíleli na rehabilitaci fikce. Té znovu dodali na důvěryhodnosti a na vznešenosti. Zároveň ji však všemi možnými prostředky zpochybňovali, snad ve snaze postihnout charakter lidské existence, která se současnému člověku jeví jako čím dál hůře uchopitelná. Jak poznamenává Tonnet-Lacroix, „místo aby se na pravidla výstavby románu zcela rušila, jak tomu bylo u autorů nového románu, raději se s nimi žongluje,³¹ ať už vršením zápletek bez rozuzlení nebo parodiemi zaběhnutých postupů. Stejně tak opětovný návrat má zcela nové pojetí. Tito autoři nepíší „zjevné autobiografie,“ u některých z nich lze však rozeznat určité prvky autofikce. Jean-Philippe Toussaint tak například tvrdí, že ve svých románech nemluví přímo o sobě. Zároveň však dodává:

²⁴ Robbe-Grillet, Alain. *Le miroir qui revient*. Paris: Les Editions de Minuit, 1985, s. 10 „Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi.“

²⁵ Vercier, Viart, op. cit., s. 410.

²⁶ Ibid.

²⁷ Vercier, Viart, op. cit., s. 8.

²⁸ Bertho, Sophie. Jean-Philippe Toussaint et la métaphysique. In Ammouche-Kremers, Michèle et al. *Jeunes auteurs de Minuit*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi, CRIN, no. 27, 1994, s. 15: „les nouveaux nouveaux romanciers.“

²⁹ Cf. název knihy. Ammouche-Kremers, Michèle et al., op. cit.

³⁰ Termín byl poprvé použit Jérómem Lindonem v *La Quinzaine Littéraire*, no. 532, 16-31 mai, 1989, p. 34: „des romanciers impassibles“.

³¹ Tonnet-Lacroix, Eliane. *La littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000*. Paris: L'Harmattan, 2003, s. 289: „Au lieu de vouloir détruire les codes romanesques, comme le faisaient les Nouveaux Romanciers, on va plutôt jongler avec eux, en prenant ses distances par le clin d'œil ou la parodie.“

Mé postavy jsou mi pokaždé dosti blízké. Je zde určitá podobnost, přestože nejde v žádném případě o autobiografii. Jde spíše o snahu vytvořit prostřednictvím literatury můj vlastní portrét. Existují tedy konstanty, díky nimž jsou mi postavy dosti blízké, zejména stárnou tak trochu jako já.³²

Je nicméně patrné, že tyto romanopisce spojují „velké rozpaky nad niterností a čímkoliv, co by se jen vzdáleně podobalo dřívější psychologizaci.“³³

Tito autoři jsou taktéž často považováni za nástupce a pokračovatele nového románu, přestože podobnosti, jako záliba v předmětech či mnohými kritiky zmiňovaná absence psychologizace v pojetí postav, jsou často pouze zdánlivé a povrchní; naopak jde mnohdy o postupy s cílem zcela odlišným. Jak tvrdí Bessard-Banquy, vliv těch, kteří měli s novým románem jen málo společného, je o mnoho podstatnější. Inspirují se u Michauxa a jeho objevování imaginárních světů, od Roussela si „vypůjčují“ hravé konstrukce, od Becketta černý humor, od Pereca groteskní vypravěčský styl.³⁴ Přestože jejich díla se v mnohých věcech navzájem zásadně odlišují, je tvorba těchto autorů poháněna „jednou společnou touhou prezentovat svět v jeho dvojakosti, v jeho ambivalentnosti.“³⁵ Ačkoliv příběhy jejich postav jsou obvykle vyprávěny s notnou dávkou humoru, postavy jako by slovy vypravěče *Fotoaparátu* se zároveň pohybovaly „mezi těžkostí žití a beznadějí bytí.“³⁶

2.3 Návrat k vyprávění příběhu

Osmdesátá léta jsou proto mimo jiné „rehabilitací fikce.“³⁷ Jak konstatují Vercier a Viart, mladí autoři osmdesátých let tak svými díly navracejí literatuře cíl, který jí byl předchozími literárními postupy odepřen: vyprávět a konstruovat více či méně smyšlený

³² Hanson, Laurent. Interview de J.-Ph. Toussaint. [online]. [cit. 2009-06-22]. Dostupné z <<http://www.berlol.net/foire/fle98to.htm>>: „A chaque fois les personnages sont assez proches de moi. Il y a une proximité avec moi, même si ce n'est pas du tout autobiographique. C'est plutôt d'essayer de faire un portrait de moi à travers la littérature. Il y a donc des constantes qui font que les personnages sont assez proches de ce que je suis, notamment ils vieillissent un peu comme moi.“

³³ Bertho, Sophie. Jean-Philippe Toussaint et la métaphysique. In Ammouche-Kremers, Michèle et al., op. cit., s. 15: „Toussaint, Echenoz, Deville n'écrivent pas d'autobiographies avouées; ce qui les réunit, c'est bien cette gène profonde à l'égard de l'intériorité, de tout ce qui pourrait ressembler, même de loin, à la psychologie d'antan.“

³⁴ Bessard-Banquy, Olivier. *Le Roman ludique: Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint. Eric Chevillard*. Lille : Presses universitaire de Septentrion, 2003, s. 14.

³⁵ Ibid., s. 15: „[...] aussi bien sont-ils mus par un désir commun de dire le monde dans sa dualité, dans son ambivalence.“ Autor na tomto místě též podotýká, že ústřední figurou těchto textů je oxymoron, který výstižně odráží existenci současného člověka, který se zmítá mezi „jásotem a depresí.“ Ibid., s. 23.

³⁶ Toussaint, Jean-Philippe. *L'Appareil-photo*. Paris : Les Editions de Minuit, 1988, s. 94: „de la difficulté de vivre au désespoir d'être.“

³⁷ Tonnet-Lacroix, op. cit., s. 295.

příběh, v jehož středu bude stát subjekt a jeho pojetí skutečnosti, člověk a jeho subjektivní vnímání současnosti a minulosti.

Po krizi příběhu spjaté s novým románem a tvůrci kolem revue *Tel Quel*, po rozvratu, který tyto zmatky způsobily v literárním světě, jsou, jak již bylo řečeno, osmdesátá léta ve znamení návratu a opětovného rozkvětu románu. Tento obrat má však dva aspekty: na jedné straně je příběhům navracena jejich hodnota, na straně druhé si jejich autoři různými způsoby pohrávají s tím, zachraňují. Dominique Viart hovoří o „vyprávěčské euforii“ a „radosti z vyprávění“, které opět ovládají příběh. Přesto nelze tvrdit, že jde o návrat k románu, tak jak se psal před nástupem strukturalismu. Vznikají texty parodizující detektivky, dobrodružný román, černý román, texty hravé s notnými intertextuálními odkazy, romány s prvky autobiografie. Návrat k příběhu tedy není krokem zpět, neboť současná literatura se nevrací k románu 19. století. Jednou z jejích zásadních charakteristik je hravá rekonstrukce či „dekonstrukce“ s notnou dávkou parodie a ironie.

V této souvislosti se často hovoří o postmoderní literatuře. Zmíněné elementy objevující se v současné literární tvorbě tvoří jen malou část toho, co postmoderní tendence v literatuře charakterizuje, nehledě na to, že uspokojivá definice postmoderní literatury podle některých kritiků v podstatě neexistuje.³⁸ Podle Dominique Viarta lze postmodernitu v umění, a analogicky k tomu i v literatuře, definovat jako odmítání avantgardy a radikálních rozchodů s minulostí. Jde naopak o přijetí všeho starého a zavrhaného, stejně jako čehokoliv nového.³⁹ Touha být za každou cenu moderní byla podle Jeana Baetense vystřídaná „způsobem psaní, jehož cílem je být co nejsoučasnější, všimnout si dobové atmosféry (a zvláště pak prázdna, které vyzařuje) a zároveň vyhovět požadavku dobře psát, a to bez jakýchkoliv nezměrností a přehnaných nebezpečí.“⁴⁰

Přítomen je také pocit, že vše již bylo napsáno, a tak nezbývá než si pohrávat s již existujícím a s použitím intertextuálních narážek tvořit „přepisy“ již známého.

³⁸ Ibid., s. 153.

³⁹ Ibid., s. 156: „Tout au plus peut-on considérer [...] que la postmodernité est ce qui vient après la modernité en refusant de se penser comme ‘avant-garde’ et de se définir comme ‘rupture.’ La légitimité de la tradition est reconnue de la même façon que celle de la plus grande nouveauté.“

⁴⁰ Baetens, Jean. *Littérature expérimentale: les années 80*. In Baert, Frank et al. *La littérature française contemporaine; questions et perspectives*. Louvain-la-Neuve : Presses universitaires de Louvain, 1993, s. 141: „[...] la modernité est aujourd’hui chassée de cette position au profit d’un type d’écriture qui se veut résolument *contemporain*, attentif à l’air du temps (et d’abord au vide qu’il semble sécréter), énonçant également son souci de bien écrire, sans démesure ni risques excessifs.“

Současné kritické texty hledají důvody toho, proč se na jednu stranu současní autoři vrací k vyprávění a na stranu druhou se snaží ověřenou románovou formu obejít a hledají jiné způsoby, jak tradiční románové techniky parodickými či jinak hravými postupy „přepsat.“ Někteří se přiklánějí k tezi o krizi románu způsobené krizí západní civilizace.⁴¹ Jednou z odpovědí na tuto otázku může být, že vyčerpání románové formy je jedním z průvodních jevů, který charakterizuje vyčerpání schopnosti současného člověka uchopit a pochopit svět, ve kterém žije. Možností, jak se s tím prostřednictvím literárního díla vypořádat, může být právě specifické pojetí románu mladých autorů vydávajících v nakladatelských Minuit.

2.3.1 Román „netečný“, ludický a minimalistický

Pokud bychom chtěli hledat společná pojmenování pro tvorbu výše zmíněných autorů, pak se nejčastěji setkáme s termíny jako román „netečný“, hravý či minimalistický.

Přízvisko „neteční“ použil vydavatel Jérôme Lindon pro reklamu právě vydanému Osterovu románu a mimo jiné také aby jím označil ne zcela sourodou skupinu čtyř mladých autorů: Jeana Echenoze, Jeana-Philippe Toussainta, Patricka Devilla a Christiana Ostera. Fieke Schoots (jako ostatně většina kritiků) v této souvislosti cituje Lindonovo osvětlení přízviska „neteční“⁴² či „nepohnutí“, podle něhož jde spíše o zamlčování emocí než naprostou necitlivost:

Nepohnutí, to není ekvivalent bezcitného, toho, kdo nic necítí; znamená to naprostý opak: nevyzrazovat své emoce.⁴³

Vercier a Viart charakterizují „nepohnuté“ romány jako vyprávění vystavená „kolem nedůležitých událostí, jež se různě hatí a dodávají paradoxní materiál pro příběhy, v nichž se však neděje takřka nic. [...] Pozornost se ubírá k bezvýznamnému detailu, který

⁴¹ Tonnet-Lacroix, op. cit., s. 275.

⁴² Vercier; Viart, op. cit., s. 410: „netečný román“, s. 416: „neteční romanospisci“. Autoři překladu Vercierovy a Viartovy publikace *Littérature française au présent*, přeložili *impassible* jako *netečný*. Otázkou ovšem je, zda *netečný* vystihuje způsob, jakým slovo *impassible* v souvislosti s románem a romanopiscem, definoval Lindon: ten, kdo nevyzrazuje své emoce, nemusí být nutně netečný.

⁴³ Cit. Jérôme Lindona v Schoots, Fieke. *Passer en douce a la douane: L'écriture minimaliste de Minuit*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 1997, s. 46: „Impassible, ce n'est pas l'équivalent d'insensible, qui n'éprouve rien; cela signifie précisément le contraire : qu'on ne trahit pas ses émotions.“ V rozhovoru s Michèle Ammouche-Kremers pak Jérôme Lindon říká, že autorem výrazu není on, ale jakýsi literární kritik [Gil Délanno] a že jeho použití pro společnou prezentaci děl J.-P. Toussainta, Jeana Echenoze, Patricka Devilla a Christiana Ostera v době publikace prvního Osterova románu bylo spíše jakýmsi žertem a jeho další uchování nakonec i povedeným marketingovým tahem. Ammouche-Kremers, Michèle. Entretien avec Jérôme Lindon, directeur des Editions de Minuit. In Ammouche-Kremers, Michèle et al., op. cit., s. 13.

záhy vyprávění zcela ovládne.⁴⁴ Jsou to texty „vyznačující se ztřeštěnými, rozporuplnými, špionážními či milostnými příběhy buď už ohranými [...] či fiktivními [...]“⁴⁵, které jsou obvykle vystavěné kolem banální zápletky. Fieke Schoots v souvislosti s nepohnutým románem hovoří o „nenuceném“ projevu a „blazeovaném postoji vypravěče“, „hravé, zjevně nonchalantní póze [...] vycházející z odměřeného pozorování světa.“⁴⁶

Stejným způsobem bychom mohli definovat i román hravý či ludický. Pro díla Echenozova, Toussaintova, Devillova, Osterova a mnohých dalších je navíc typický vysoký stupeň intertextuality. Zmínění autoři se často přímo či nepřímě odvolávají ke slavným literátům či románovým postavám, s jejichž odkazy si všemožně pohrávají.

Jak podotýká Fieke Schoots, žádná jednoznačná a přesná definice minimalistického románu se zatím neprosadila.⁴⁷ Pokud se nicméně literární kritikové o jakousi charakteristiku minimalismu v dílech mladých autorů z nakladatelství Minuit pokoušejí, pak je z větší části postavena na formálních vlastnostech těchto textů. Dominique Viart hovoří o minimalistických románech jako o krátkých textech, často bez dobrodružné zápletky a hrdiny, texty, ve kterých vypravěč nesouvislými úsečnými větami a s jistou dávkou ironie komentuje banální činy bezvýznamné postavy.⁴⁸ Schoots předkládá spíše formální vymezení: za minimalistické texty můžeme považovat takové, které se vyznačují krátkostí a stručností (krátká slova, odstavce a kapitoly tvoří krátké romány), s jednoduchou syntaxí a redukcí narativního obsahu.⁴⁹ Co se týče minimalismu příběhu, Tonnet-Lacroix hovoří o minimalistických zápletkách, kterými jako by chtěl autor vyjádřit, že „to zásadní v životě se skládá z těch nejmenších věcí.“⁵⁰ Míra minimalistických elementů v dílech autorů, kteří jsou za minimalisty považováni, je však různá. Jak tvrdí Vercier a Viart, „minimalismus, který lze přisoudit pouze Toussaintovi, může těžko vystihnout pestré romány Echenozovy.“

⁴⁴ Vercie, Viart, op. cit., s. 416.

⁴⁵ Ibid., s. 417.

⁴⁶ Schoots, *Passer en douce à la douane: L'écriture minimaliste*, op. cit., s. 46 : „L'attitude désinvolte des narrateurs semble pourtant également s'accorder avec cette pose ludique, subjective, apparemment nonchalante qui résulte d'une observation distanciée du monde.“

⁴⁷ Schoots taktéž připomíná, že označení *minimalistický* či *minimální* bývá aplikováno např. na tvorbu André Gida, Samuela Becketta aj. Ibid., s. 49.

⁴⁸ Viart, p. cit., s. 161: „des écrivains qu'on appelle 'minimalistes' parce qu'ils offrent des textes brefs, souvent sans aventure ni héros, dans lesquels une phrase simple et détachée suit, non sans ironie, les actions anodines d'un personnage falot.“

⁴⁹ Schoots, *Passer en douce à la douane: L'écriture minimaliste*, op. cit., s. 52.

⁵⁰ Tonnet-Lacroix, op. cit., s. 292.

2.4 Tvorba J.-Ph. Toussainta

Od prvního románu *La Salle de bain* (1985) po *Fuir* (2005) je celé Toussaintovo dílo jakousi studií „jedné a téže postavy, komplexní osobnosti, kterou lze v souladu s titulem druhého Toussaintova románu nazvat Monsieur. Každé z těchto děl jako by bylo částí jeho života, jeho další vývojovou etapou.“⁵¹

Toussaintův Monsieur je postava, která zkoumá okolí pohledem zároveň pronikavým a netečným, posměvačně a se zaujetím, pohledem zasněným a pobaveným. A je to právě onen pobavený odstup, který se stal v očích čtenářů pro tohoto autora charakteristickým, neboť se zdá, že právě jím částečně vystihl základní životní pocit současného člověka. Jako by právě v tomto postoji byla obsažena charakteristika člověka konfrontovaného s děním ve společnosti konce 20. století. V posledních románech tohoto autora (*Faire l'amour*, 2002; *Fuire*, 2005)⁵² pak lze pozorovat, že tento humoristický tón již zanechává jakousi hořkou příchut' a příběh jako by dostával lidštější, závažnější a melancholičtější rozměr.

Společným rysem Toussaintových postav je, že se vyhýbají jakýmkoliv potížím, což má podle autora dva aspekty. Jak sám říká, jeho postavy „nechtějí žádné historiky, a v tom smyslu, že nechtějí, abychom je otravovali, [...] a zároveň je v tom obsažen vztah k románovosti, totiž že se nevypráví žádný příběh.“⁵³ To také textů zásadně ovlivňuje formální charakter jeho textů, neboť vzhledem k tomu, že role příběhu je výrazně oslabena, nezbyvá než se soustředit na styl. „Právě styl psaní tedy posunuje příběh vpřed.“⁵⁴

Pokud jde o autory, jejichž dílem se Toussaint inspiruje, pak podle jeho vlastních slov měla na jeho tvorbu větší či menší vliv hlavně četba Flauberta, Dostojevského, Becketta, Nabokova, Prousta či Musila. Jeho *Muž bez vlastností* také považuje mezi všemi jmenovanými za knihu, která v sobě z hlediska analýzy společnosti „zahrnuje celou jednu

⁵¹ Bessard-Banquy, op. cit., s. 19: „[...] tous les ouvrages de l'auteur ne font que pousser un peu plus l'exploration des arcanes étranges d'une seule et même personnalité complexe qui répond au nom de Monsieur. Chacune de ses œuvres est comme une tranche de sa vie, une nouvelle étape dans sa découverte du monde [...]“

⁵² *La Mélancolie de Zidane* nezmiňujeme, neboť nejde o román, ale o těžko zařaditelný typ krátkého textu.

⁵³ Hanson, op. cit., [online]. [cit. 2009-06-22]. Dostupné z <<http://www.berlol.net/foire/fle98to.htm>>: „Mes personnages, ils ne veulent pas d'histoires, au sens où ils ne veulent pas qu'on les emmerde [...], et en même temps il y a ce sens par rapport au romanesque que ça ne raconte pas d'histoire.“

⁵⁴ Ibid., s. 2: „J'accorde évidemment une très grande importance à la manière d'écrire puisque, comme il n'y a pas d'histoire, il ne reste que l'écriture. [...] et c'est l'écriture même qui va faire avancer.“

epochu.⁵⁵ V této souvislosti, jak už bylo řečeno výše, ovšem taktéž zmiňuje Pérecovy *Věci*.

⁵⁵ Ibid., s. 3: „Dans les modèles, le seul livre qui m'intéresse de ce point de vue-là [analyse sociologique, ou sociale] c'est *L'Homme sans qualité de Musil*, qui englobe toute cette époque.“

II. POJETÍ INTIMITY SOUČASNÉHO ČLOVĚKA V ROMÁNU *LA SALLE DE BAIN*

1. *La Salle de bain*: stručný popis děje

Román *La Salle de bain* je prvním vydaným a kritikou velmi oceňovaným dílem J.-Ph. Toussainta. Vypravěčem a zároveň hlavní postava románu o třech částech (Paris – L'Hypoténuse – Paris) je sedmadvacetiletý muž. Ten se jednoho rozhodne nastěhovat do koupelny bytu, který obývá se svou mladou partnerkou, Edmondssonovou. Po nějakém čase stráveném meditováním ve vaně se rozhoduje tento prostor opustit.

Vedle pozorování činnosti dvou polských umělců najatých na vymalování kuchyně tráví dny přecházením z místnosti do místnosti a pozorováním deštivé ulice. Přemítání nad věcmi nejrůznějšího typu prokládá vyprávěním návštěvy u postaršího manželského páru, večere s mladými přáteli své přítelkyně a hypotetické návštěvy rakouské ambasády. Takový je stručný obsah první části.

V části druhé odjíždí vypravěč sám z Paříže do Benátek. Zde si vypravěč pronajímá hotelový pokoj, v němž tráví většinu času těchto podivných „prázdnin“, které mu přijíždí zpříjemnit jeho přítelkyně. Poté, co jí vypravěč zraní šipkou mířenou doprostřed čela, se ovšem vrací do Paříže a její odjezd otevírá část třetí. Vypravěč pak krátce obývá pokoj jedné benátské nemocnice, kde se blíže seznamuje s jedním z lékařů a jeho rodinou. Nakonec se však i on pojmá rozhodnutí se vrátit domů.

Tak jako na začátku vyprávění se uzavírá do koupelny a tak jako na začátku ji po nějakém čase stráveném ve vaně opouští.

2. *La Salle de bain* a návrat k „románovosti“

V předchozích částech práce byla řeč o návratu k románovosti, tj. k vyprávění, k příběhu a k postavě, který lze ve francouzské literatuře pozorovat od osmdesátých let minulého století. Zároveň jsme však konstatovali, že nejde o návrat k románu, tak jak byl chápán v 19. století, neboť autoři, kteří se na tomto obratu podíleli, se snaží románovou formu pojmout jiným novým způsobem. To je případ i J.-Ph. Toussainta, který své pojetí příběhu v románu *La Salle de bain* komentoval slovy: „V době, kdy jsem začal psát, už kritika byla ochotná přijmout fakt, že kniha nevypráví žádný příběh.“⁵⁶

⁵⁶ Hanson, op. cit., [online]. [cit. 2009-06-22]. Dostupné z <<http://www.berlol.net/foire/fle98to.htm>> : „Quand j'ai commencé à écrire, la Critique acceptait bien mieux qu'un livre ne raconte pas d'histoire.“

Román *La Salle de bain* je, jak již bylo řečeno, ve „skupině“ romanopisců označovaných jako „neteční“ některými literárními kritiky považován jako jediný za román minimalistický. Ostatně i sám autor sám přiznává, že přívlastek 'minimální' definuje nejlépe právě jeho dílo.⁵⁷ V následujících odstavcích se pokusíme postihnout, v čem spočívá způsob, jakým se Toussaint svým minimalistickým stylem psaní odchyľuje od tzv. tradičního románu balzakovského typ. Zároveň se budeme snažit definovat, jak se v tomto pojetí návratu k příběhu a k subjektu odráží jeho vidění intimity.

2.1 Stručná charakteristika tradiční románové formy

Jak se lze dočíst v jedné ze slovníků literárních pojmů,⁵⁸ je obvyklá charakteristika románu postavena na následujících několika bodech: jde o způsob zobrazení vnějšího světa, který se uskutečňuje formou příběhu; ten se odvíjí se v určité zápletce. Zápletka je často typizovaná a organizovaná do sekvencí, kde na sebe jednotlivé části děje, uspořádané do podle předem určené kompozice díla, logicky navazují. Příběh se rozehrává prostřednictvím postav s více či méně jasnými psychologickými rysy. Ve středu příběhu stojí obvykle románový hrdina, který je charakterizován jménem, původem a minulostí; má charakteristický fyzický vzhled, často determinující či odrážející její morální rysy. Pohybuje se v určitém společenském prostředí, má určité poslání, případně vykonává nějaké zaměstnání, projevuje se specifickými mravy, které jsou odrazem jejího charakteru. Obraz její osobnosti a psychických vlastností též dotváří jazyk, který užívá. V rámci příběhu obvykle postava prochází určitým vývojem. Přestože je snahou romanopisce vystavět příběh kolem jedinečného hrdiny, individua, zároveň pozorujeme jeho směřování k typu. Úkolem románu je postavu oživit, dát jí reálné obrysy, aby tak budila dojem, že jde o skutečnou existenci s určitým psychologickým profilem. Děj románu se odehrává v určeném prostoru a jeho doba trvání umožňuje uvědomit si vývoj postavy, změnu jejího vědomí oproti počátečnímu stavu. Vyprávění pak probíhá nejčastěji v první či třetí osobě.

2.2 Odchýlení od románu „balzakovského“ typu

Mluvíme-li v případě Toussaintova románu *La Salle de bain* o obnovení „románovosti“, rozumí se tím jistá nostalgie po příběhu a znovuobjevený vypravěčský elán, který je patrný právě v návratu zápletky, stejně jako v přítomnosti postav s více či

⁵⁷ Ammouche-Kremers, Michèle. Entretien avec J.-Ph. Toussaint. In Ammouche-Kremers, Michèle et al., op. cit., s. 33: „c'est à moi que l'adjectif 'minimal' s'applique le mieux.“

⁵⁸ Bénac, Henri. *Guides des idées littéraires*. Paris : Hachette, 1988, s. 433-438.

méně rozeznatelnými psychologickými rysy. V souladu s výše uvedenou definicí tradičního románu předkládá autor prostřednictvím příběhu muže, který se jednoho dne nastěhuje do koupelny, své vidění světa, vlastní uchopení skutečnosti. Zároveň je však patrné, že nejde pojetí zcela standardní a užití tradičních románových technik je různými způsoby deformováno.

Vypravěč tak sice plní svůj úkol, vypráví příběh, jednotlivé části jeho vyprávění však na sebe často nijak logicky navenazují a nemají na první pohled žádné smysluplné vyústění. Stejně tak motivy jeho činů (nastěhování se do koupelny, odjezd do Benátek, šipka hozená doprostřed čela jeho partnerky apod.) zůstávají bez vysvětlení. On sám je pak postavou s natolik redukovanou charakteristikou a psychologickými rysy tak rozmazanými, že jeho obraz se čtenáři neustále mění před očima. Vypravěč pro čtenáře po celou dobu příběhu zůstává mužem beze jména a bez minulosti, bez specifického fyzického vzhledu. O svém životě (profesním i osobním) a společenském prostředí, ve kterém se pohybuje, poskytuje jen kusé informace: že vykonával v nedávné minulosti profesi vědce a pravděpodobně i přednášejícího (neboť se stýkal se studenty), že se vídal s historiky a sociology, že byl asistentem jakéhosi T. a hrál tenis. To vše „v nedávné minulosti“ („dans un passé récent“). Vyprávění je tedy vedeno bez uvedení jakéhokoliv přesnějšího data, stejně jako místa děje. Kde a kdy se co odehrává tak čtenář spíše jen tuší (z pojmenování částí románu, z vypravěčových jakoby mimochodem pronesených komentářů apod.) Ukotvení příběhu v prostoru a v čase je tedy jen velmi přibližné.

Pokud tedy může něco osvětlit vypravěčův charakter a motivy jeho chování, pak je to z velké části jeho způsob vyjadřování, způsob, jakým svůj příběh vypráví. V následujících odstavcích se tedy pokusíme analyzovat, jaký je vztah mezi minimalistickou formou vypravěčova projevu a jeho pohledem na intimitu, možnost a nemožnost jejího sdílení.

3. Projevy minimalistické estetiky v díle

V této části práce se budeme zabývat zejména formální stránkou textu a některými projevy minimalismu v díle. Při analýze budeme vycházet z toho, že autor předkládá své pojetí intimity prostřednictvím vypravěče, jehož vnímání skutečnosti a duševní vlastnosti se promítají do jazyka, který užívá. Podstatou rozboru vypravěčova slovního projevu bude tedy předpoklad, že autor přizpůsobuje svůj styl psaní charakteru postavy, která jeho pohled na svět zprostředkovává čtenáři. Hranice mezi vypravěčem a autorem se navíc stírá

i v důsledku toho, že text lze považovat za autofikci a že, jak Toussaint sám přiznává, mezi postavou a autorem je patrná jistá duševní podobnost.

Jak již bylo řečeno, Toussaint ve svých textech tradiční románové techniky deformuje, přičemž tento postup má podobu očištění románové formy na minimum, které je charakteristické pro minimalistickou estetiku.

Pro přiblížení rysů minimalistického románu se opřeme o formální rozbor děl několika mladých romanopisců z nakladatelství Minuit.⁵⁹ Autorka článku Fieke Schoots v něm cituje amerického literárního kritika Johna Bartha, podle něhož je minimalismus umělecký a literární postup uplatňovaný bez ohledu na období a všeobecně převažující kulturní směr. Minimalistický styl psaní může být v literárním díle přítomen na třech úrovních: minimalismus formální (týká se stručnosti vět, délky odstavců, kapitol i celého díla), minimalismus stylistický (projevuje se v charakteru slovníku, syntaxe, používaných rétorických figur a v nezúčastněném tónu vyprávění) a minimalismem příběhu neboli narativního obsahu (postihuje složky vyprávění jako uvedení do děje, zápletky, popis postavy atd.)⁶⁰

3.1 Minimalismus formální kompozice

Na úrovni formy se minimalistická estetika obvykle se projevuje celkovým nízkým počtem stran, což v případě *La Salle de bain* je pouze 112; text je zároveň rozdělen do krátkých útvarů, které mohou čítat několik stran, několik vět nebo jen jedno slovo. Z toho vyplývá „vysoká frekvence výskytu pauz a prázdných míst, které tyto útvary či odstavce⁶¹ od sebe oddělují.“⁶²

Tato fragmentace textu dává vyniknout sdělením, která vypravěč považuje za důležitější než ostatní, která pro něj v kontextu jeho vnímání světa a jeho příběhu mají zvláštní význam. Čím je odstavec delší, tím větší je šance, že se podstata a váha sdělení ztratí v množství slov a banalitě vyřčeného. Efekt pauz v textu je obdobný s jejich účinku v jazyce mluveném: dodává sdělení na důležitosti, přitahuje k němu pozornost příjemce a umožňuje změnu tónu.

⁵⁹ Schoots, Fieke. L'écriture 'minimaliste.' In Ammouche-Kremmers, op. cit., s. 127-144.

⁶⁰ Ibid., s. 128.

⁶¹ V případě *La Salle de bain* jsou odstavce očíslované, každá z částí začíná odstavcem 1.

⁶² Schoots, L'écriture 'minimaliste.', op. cit., s. 128: „la surabondances des blancs séparants différents paragraphes ou fragments“.

17) [...] Des qu'elle parvint à verrouiller la porte, elle me sourit et, les fesses nues, regarda dans l'œilleton sur la pointe des pieds. Sans se retourner, elle déboutonna sa blouse. J'ôtai mon pantalon pour lui être agréable.

18) Après avoir dénoué notre étreinte, nous restâmes un instant assis nus l'un en face de l'autre sur le tapis de vestibule.

19) Dans la salle de bain, la lumière était éteinte, une bougie éclairait Edmondsson par endroits. Des gouttes d'eau scintillaient sur son corps. Elle était étendue dans la baignoire et, les mains à l'horizontale, donnait de petites claques sur la surface de l'eau. Je la regardais en silence, nous nous sourions.⁶³

Z uvedené části textu je na první pohled patrné, že odstavce 17, 18 a 19 se navzájem liší mj. délkou a laděním. Zatímco odstavec 17, čítající dvacet tři řádků, je mnohonásobně delší než odstavce následující (3 a 6 řádků), zároveň ve velmi žertovném a ironizujícím tónu popisuje, co milostnému aktu mezi partnerskou dvojicí předcházelo. Odstavec následující, nejkratší z uvedených (i ze všech, které následují do konce první části) lze jej, co se tónu výpovědi týče, považovat za přechod k odstavci 19. Výpověď jako by v nastalém tichu náhle zvažněla.⁶⁴ Sdílená nahota a pohled z očí do očí, který je implicitně přítomen v „l'un en face de l'autre“ naznačují atmosféru tichého napětí, naprostého soustředění na druhého, nerušeného ani slovy, ani přebytečným textem, ani dekorem, neboť ten je omezen na „tapis du vestibul.“ Odstavec 19 je sice o něco delší, nicméně v porovnání s pasážemi následujícími (např. odst. 20 čítá 47 řádků) co do délky a výmluvnosti stále velmi redukováný. Pasáž již popisuje zcela uvolněnou (chvíle není nijak závažná, neboť milenci se na sebe usmívají), intimní a zároveň jaksi posvátnou atmosféru po milostném aktu. Ojedinělost chvíle, její slavnostní atmosféra, jsou navozovány světlem svíčky, které ozařuje nahé tělo, a tichem, ve kterém se vše odehrává.

Způsob, jakým je milostný akt evokován, je navíc zbaven jakéhokoliv patosu či jen nádechu sentimentality, a to nejen pro strohost a minimum vysloveného v odstavci 18, ale i díky hravému tónu, který je propašován do odstavce 19 v podobě hravé poznámky: „Elle [...] donnait de petites claques sur la surface de l'eau.“ Popis pohlavního aktu vydělený do dvou krátkých odstavců, pauzy, kterými jsou jednotlivé scény odděleny, redukce slov užitých k popisu na minimum a změna tónu dávají najevo, že tento akt intimního spojení je

⁶³ Toussaint, op. cit., s. 19-20.

⁶⁴ Zároveň ovšem nelze zcela jasně určit, zda autorovým záměrem nebylo dodat scéně lehece humorného tónu, a to slovním spojením *dénouer une étreinte*, které bychom mohli považovat za záměrně použité klišé vypůjčené z jazyka milostných románů.

pro vypravěče aktem posvátným. Není tedy radno atmosféru, která po něm následuje a která doprovází sdílení intimní chvíle rušit slovy. Přestože je tedy sám průběh pohlavního aktu ve vyprávění eliminován, anticipován zmínkou o rozepnuté halence a svlečených kalhotách a zpětně redukován na infinitivní spojení „après avoir denoué notre étreinte,“ je patrné, že cílem autora je přitáhnout k němu pozornost, a to minimem vyjádřeného, resp. tichem, které se po relativně hovorné pasáži s polskými umělci najednou v textu rozhostilo. Zároveň však pro stručnost popisu může text pocitu, které sexuální akt vzbuzuje, pouze napovídat, ne však přímo vyjádřit, a o jejich povaze se tak můžeme pouze dohadovat.

Scéna samotná však začíná posledními dvěma větami odstavce 13:

La porte d'entrée claqua, je relevai la tête. Un instant plus tard, Edmondsson apparaissait, le visage rayonnant. Elle voulait faire l'amour.

14) Maintenant.

15) Faire l'amour maintenant ? [...].⁶⁵

Imperfektum slovesa *aparâître*, které je zařazeno po větě v *passé simple*, naznačuje významnost, váhu toho, co se chystá, milostného aktu, který je oddalován večeří s polským umělcem, popsanou ve dvou dlouhých odstavcích taktéž v imperfektu. Rozhodné „Maintenant,“ které můžeme s největší pravděpodobností přiřknout Edmondssonové (nikoliv však s jistotou, neboť výpověď není nijak interpunkčně vydělena) tvořící samostatnou textovou jednotku naznačuje naléhavost situace a intenzitu milostné touhy, kterou dává žena spontánně najevo. Přesto následuje relativně dlouhá dvouapůlstránková pasáž rozdělená do pouhých tří odstavců líčící cestu od momentu vzrušení po sexuální touhy vyvrcholení, přičemž sám pohlavní akt je, jak již bylo zmíněno, přítomen je implicitně. Vypravěč ho během těchto dvou stran oddaluje a tím jako by zvyšoval erotickou touhu.

Zároveň tímto oddalováním dává najevo, jak citlivá a obtížně vyjádřitelná věc je sexuální touha a milostný akt (pro něj jako pro vypravěče, ale i pro člověka obecně), a to právě na konci dvacátého století, kdy jsou bez ostychu a bez ustání komentovány, na nejrůznějších místech a při nejrůznějších příležitostech. Milostný akt, permanentně diskutovaný a zobrazovaný v různých typech masových médií, je dnes snadným námětem pro nezávaznou konverzaci. V běžném životě však může sexuální akt ztratit potřebný

⁶⁵ Toussaint, op. cit., s. 17.

náboj a jeho „dokonalé“ ztvárňování filmovými herci se může stát nedostupným ideálem. Proto ta nejspíše, mohlo by se zdát, že až poněkud zděšeně působící otázka: „Faire l'amour maintenant?“ signalizující náročnost úkolu, který před mužskou postavou stojí: provést milostný akt tak, abychom jej nebanalizovali, a mluvit o něm, aniž bychom ho tím znehodnotili. I to je jeden z důvodů, proč vypravěč volí cestu náznaku.

Takto specifické členění textu charakteristické vysokým počtem mezer a relativně krátkých odstavců lze tedy považovat za snahu vyzdvihnout intenzitu prožívání intimních momentů. Minimum vyřčeného zde dává vyniknout tomu, co je pro vypravěče zásadní.

V obecnější rovině je možno takovýto způsob vyjadřování vnímat jako tendenci vypravěče dávat přednost tichu a klidu nevyslovené myšlenky, stoickému klidu. Absence slova znamená snahu udržet si odstup od malicherností vnějšího světa. „V poklidu tedy nespočívá pouze vypravěčovo tělo (obvykle znehybněné v odpočinkové poloze) spočívá, ale i jeho mysl“⁶⁶. Množství krátkých odstavců lze vykládat jako snahu průběžně přerušovat proud slov. Obdobným způsobem se příběh o třech částech se rozkládá do množství anekdotických historek. Podle Yvana Leclerca lze „zálibu v rozkladu na fragmenty vyložit jako úzkost z pohybu.“⁶⁷

Celková kompozice textu tak vypovídá o vypravěčově snaze mlčením či minimem vysloveného přitáhnout pozornost k důležitým momentům jeho vyprávění, přičemž je příznačné, že jedním z takových momentů je milostný akt a sdílení intimních chvil, které po něm následují. Zároveň je však můžeme sklon dělit vyprávění na množství krátkých odstavců považovat za snahu přerušovat přirozený proud řeči a v obecnějším kontextu jako úzkost z pohybu.

3.2 Minimalismus stylistický

3.2.1 Syntaktická úroveň

Minimalismus stylistický se v první řadě projevuje v syntaxi, pro niž je příznačná absence komplexní subordinace. Základem textu jsou obvykle souvětí, v němž jsou

⁶⁶ Leclerc, Yvan. Abstraction faite. *Critique*, 1989, vol. 45, no. 510, s. 901: „Repos dans l'ataraxie du blanc sans parole. [...] Ce n'est pas seulement le corps qui aspire au repos sur un siège, mais l'esprit dans la non-expression.“

⁶⁷ Ibid., s. 892 : „Le plaisir du fragment [...] doit s'expliquer par [...] l'angoisse du mouvement.“

jednotlivé věty v poměru slučovacím. Jejich vztah obvykle zůstává nespecifikovaný.⁶⁸ Podobný efekt řetězení akcí, jejichž vztah není nijak formálně určen, může vytvořit i text tvořený jednoduchými větami.

37) Nous avons fait le tour de l'appartement vide. Nous avons bu du bordeaux assis sur le parquet. Nous avons vidé les caisses, défilés les cartons, défait les valises. Nous avons ouverts les fenêtres pour faire disparaître les odeur des anciens locataires. Nous étions chez nous ; il faisait froid, nous nous querellions au sujet d'un chandail que nous voulions tous les deux revêtir.⁶⁹

Citovaná pasáž je na první pohled neobvyklá sledem krátkých jednoduchých vět s podobnou konstrukcí, po kterých následuje souvětím tvořeným třemi větami hlavními (z nichž pouze jedna je rozvitá větou vedlejší) ve slučovacím poměru. Věty jsou řazeny za sebe bez jakékoliv specifikace vzájemného vztahu. Takto redukovaná forma má vytvořit dojem prosté radosti z prožitku onoho „chez nous“ a jeho intimní a zároveň uvolněné atmosféry, ve které se partnerská dvojice se poněkud dětinsky hádá o svetr. Výpověď klade důraz na sdílení prožitku vyjádřené opakujícím se zájmenem *nous*, které je navíc umístěno v rezonující dvojici *nous avons* několikrát na začátku věty, čímž nabírá z vizuálního i zvukového hlediska na významu. Méně slov a jednoduché větné konstrukce nechávají vyniknout samozřejmost, s jakou je pocit laskavé vzájemnosti prožíván. Prostá forma umožňuje vyjádřit prostý prožitek, který by v přívalu slov a složitých konstrukcích mohl zaniknout.

Pasáž je zároveň zasazena mezi dva relativně hovorné odstavce. Její jednoduchá forma tedy vytváří kontrast s pasážemi, v nichž se vyprávění odvíjí ve větách podstatně delších. Jejich tón je ironičtější, text už není tak strohý a má tudíž zcela jinou atmosféru. To je patrné např. v pasáži, kdy je partnerská dvojice pozvána postarším manželským párem na prohlídku bytu, který se jim „budoucí bývalí nájemníci“ chystají předat.

S'ils avaient décidé de déménager, c'est qu'ils en avaient assez de vivre à Paris. Ils avaient besoin de recul, d'air pur, de campagne (d'avance l'enchantait l'idée d'être réveillé par le pépiement des oiseaux). Comme à la fin de l'année il allait prendre sa retraite, ils s'installeraient définitivement en Normandie, dans une ferme retapée. Cette perspective le réjouissait. Il allait pouvoir pêcher, chasser, bricoler. Il écrirait un roman. Et vous aurez un

⁶⁸ Schoots, L'écriture 'minimaliste', op. cit., s. 129: „Les phrases d'Echenoz, de Toussaint, de Deville [...] et de Chevillard refusent la subordination complexe, au profit d'une syntaxe simple basée sur la proposition des propositions principales. [...] Ces éléments ne précisent pas les rapports entre les éléments de la phrase.“

⁶⁹ Toussaint, op. cit., s. 41.

jardin ? demandai-je pour éviter qu'il nous ne racontât le sujet de son roman, les péripéties, les rebondissements. Un très grand jardin, répondit-il, presque un parc, nous allons pouvoir faire de longues promenades, n'est-ce pas Brigitte ? Brigitte acquiesça, nous sourit et nous proposa une olive. En reposant le bol sur la caisse, elle se tourna vers moi et me demanda ce que je faisais dans la vie. Moi ? dis-je. Comme je gardais le silence, Edmondsson répondit à ma place. Après s'être régalés d'apprendre que j'étais chercheur, les anciens locataires à tour de rôle me posèrent des questions sur mes travaux, formulèrent des remarques, exprimèrent leur avis. Ils parlaient avec enthousiasme, tachaient d'être persuasifs, finirent par me donner des conseils. A ma place, disaient-ils, ils auraient procédé différemment. Je recrachais mon noyau dans la paume de ma main, approuvant de la tête, n'écoutant pas vraiment. Lorsqu'ils m'eurent expliqué ce que devaient être les grandes lignes de la conclusion de ma thèse, ils se levèrent, persuadés de m'avoir convaincu, et nous proposèrent de visiter l'appartement afin de nous faire part de quelques informations.⁷⁰

Věty jsou v souladu s výřečností starého pána podstatně delší (někdy dokonce přesahují tři řádky); jejich konstrukce i slovník jsou též o něco bohatší. Přestože i zde je definice vztahů mezi větami v souvětích omezena jen na řídké užití spojek (*comme, lorsque, afin de*), je patrné, že syntaxe je komplexnější než v např. v odstavci 37. Užití poněkud košatějšího jazyka a v porovnání s pasáží následující důmyslnějších slovních spojení vytváří dojem nepřetržitého proudu slov, v němž se význam jednotlivých sdělení chvílemi vytrácí. Sám vypravěč ostatně připouští, že vlastně ani neposlouchá. Povídání hostitele je přirovnáno k románu, žánru, který je se všemi jeho zápletkami a peripetiemi příliš upovídaný a zároveň nudný, nakonec i lehce směšný se vším tím zápalem a patosem, kterým se mu mluvčí snaží dodat na důležitosti. To je patrné i v poněkud přemrštěných slovních spojeních výpovědi („un très grand jardin, presque un parc“), v hromadění výrazů („besoin de recul, d'air pur, de campagne“) a zařazování slovních spojení obecně vnímaných jako klišé („l'idée d'être réveillé par le pépiement des oiseaux“ nebo „en avoir assez de vivre à Paris“).

Proto nakonec vypravěč, jen aby se vyhnul detailnímu popisu děje románu, pokládá starému pánovi zcela banální otázku, i když ho odpověď ani v nejmenším nezajímá. Proto dál raději mlčí, než by se účastnil této romaneskní, ale v konečném důsledku nic nepřinášející konverzace. Promluva přesvědčivého řečníka, který ani v trochu nepochybuje o tom, co říká⁷¹, které nechybí jistá dávka patosu a nadšení⁷², neodpovídá vypravěčově

⁷⁰ Toussaint, op. cit., s. 40.

⁷¹ Ibid. Bývalí nájemníci jsou *přesvědčiví* a *přesvědčení*, že vypravěče *přesvědčili* o správnosti svých připomínek: „[ils] tachaient d'être persuasifs“, „persuadés de m'avoir convaincu.“ Oba předem vědí, co by

přirozenosti. Jeho projev totiž odráží zcela odlišné vidění světa: pochybuje naopak neustále a o všem a jakékoliv jeho nadšení je nakonec vždy schlazeno myšlenkami na lidskou smrtelnost, která je hlavní příčinou neutěšitelnosti lidské existence. Odstavec, ve kterém cituje pasáž z Pascalových Myšlenek, o tom vypovídá zcela jednoznačně.⁷³ Jeho uvedení v angličtině (navíc v neoficiálním překladu) můžeme považovat buď jen za pouhý projev hravosti, anebo za vypravěčovu snahu zachovat si od takových úvah odstup, který obvykle cizí jazyk člověku poskytuje.

Neobvyklé zacházení se syntaxí je podle Fieke Schoots patrné též z četných elips, z vět nedokončených nebo gramaticky nesprávných.⁷⁴ Stejně tak se u Toussainta často setkáváme s poněkud matoucími větnými konstrukcemi. Příkladem jedné z nich je věta uvádějící, kterou je uveden následující odstavec:

22) Après le départ d'Edmondsson, avec ma permission, Kabrowinski souhaitait se laver les dents, faire un brin de toilette, se débarbouiller. Je fus très amical, souriant, expliquant que j'avais besoin de la salle de bain, mais que l'évier était à sa disposition, dans lequel reposaient ses calmars. Il suffisait de les mettre ailleurs; je vous laisse faire, dis-je, et j'allai lui chercher une serviette et un savon. Après quoi, je m'enfermai dans la salle de bain.⁷⁵

Pozice slovního spojení *avec ma permission*, vloženého mezi dvě akce může být poněkud matoucí, neboť s vypravěčovým svolením se mohly odehrát obě tyto akce (přičemž představa, že vypravěčova partnerka mohla odejít až s jeho souhlasem, dodává výpovědi sebeironického tónu). Podobně neobvyklá větná konstrukce je zopakována o něco níže: „[...] l'évier était à sa disposition, dans lequel reposaient ses calmars,“ kde bychom naopak očekávali vložení přívlastkové věty do věty hlavní: *l'évier dans lequel reposaient ses calmars étaient à sa disposition*. Věta přívlastková odsunutá nakonec souvětí v tomto případě opět nechává vyniknout směšnost situace (neboť dřez, který je plný olihní, může být stěží někomu k dispozici) a autor tím opět textu dodává na ironičnosti (vypravěč se ukazuje jako osoba poněkud škodolibá).

měl vypravěč ze svého výzkumu vyvodit: „Lorsqu'ils m'eurent expliqué ce que devaient être les grandes lignes de la conclusion de ma thèse [...]“

⁷² Starý pán mluví s nadšením. Ibid.: „Ils parlaient avec enthousiasme.“

⁷³ Ibid., s. 87: „But when I thought it deeply, and after I had found the cause for all our distress, I wanted to discover its reason, I found out there was a valid one, which consists in the natural distress of our weak and mortal condition, and so miserable, that nothing can console us, when we think it over (Pascal, Pensées).“

⁷⁴ Schoots, *L'écriture 'minimaliste'*, op. cit., s. 129: „Le démantèlement de la syntaxe aboutit parfois à des phrases grammaticalement incorrectes, elliptiques ou simplement non-achevés.“

⁷⁵ Toussaint, op. cit., s. 24.

Takovéto větné konstrukce posilují nejasnost obsahu výpovědi, k čemuž přispívá i jeden z dalších rysů minimalistických textů: odstranění interpunkce odlišující řeč přímou od řeči nepřímé, neboť „funkcí interpunkčního znaménka již není rozlišit příběh vypravěče od příběhu postav.“⁷⁶ V důsledku toho se někdy může zdát obtížné odlišit hlas vypravěče od hlasu postav. Sdělení jsou tak často nejednoznačná a tato nejednoznačnost v širším kontextu odráží vypravěčův pohled na to, co se kolem něj odehrává a je pro něj často obtížně dešifrovatelné.

Podobný efekt vycházející z neobvyklého zacházení se syntaxí lze pozorovat i u následujícího úryvku:

24) Sur la table de cuisine, à coté du sachet familial de croissants, se trouvaient trois pots de peinture. Kabrowinski en avait ouvert un avec un opinel et trouvait que c'était hyper-moderne d'avoir choisi une laque orange pour repeindre la cuisine. Edmondsson en doutait, qui expliquait que ce n'était pas orange, mais beige vif.⁷⁷

Ve třetí větě se opět setkáváme se syntaktickou nepravidelností způsobenou postavením vztažného zájmena *qui*, u kterého bychom předpokládali, že bude stát za jménem, jež rozvíjí.

Takový typ mírně neobvyklé větné konstrukce je důkazem snahy dodat textu hovorové nenucenosti. Stejný efekt má velmi častá dislokace vlevo či vpravo, což je „syntaktický jev hojně používaný v mluveném projevu.“⁷⁸ Příkladem může být věta vyskytující se ve stejné pasáži o několik řádků dále: „Il trouvait que ce n'était pas mal, Raphaël.“⁷⁹ Tato hra s jazykem podpořená výrazy typu „hyper-moderne“, snaha navozovat dojem nenucenosti a hravosti výpovědi, odpovídá autorově sklonu vyvolávat dojem odstupu a vypravěčovy mírné lhostejnosti vůči okolnímu světu. Vypravěčův uvolněný postoj vůči druhým, jeho přátelskost a úsměv („je fus très amical, souriant“) jsou jen zdáním, jak uvidíme v následující pasáži vložené mezi výše uvedené odstavce 22 a 24:

23) Debout en face du miroir, je regardais mon visage avec attention. J'avais enlevé ma montre, qui reposait en face de moi sur la tablette. La trotteuse tournait autour du cadran. Immobile. A chaque tour, une minute s'écoulait. C'était lent et agréable. Sans quitter mon visage des yeux,

⁷⁶ Schoots, *L'écriture 'minimaliste'*, op. cit., s. 130: „Les signes de ponctuation ne permettent plus de distinguer récit du narrateur et récit des personnages (discours direct ou discours indirect).“

⁷⁷ Toussaint, op. cit., s. 25.

⁷⁸ Riegel et alii. *Grammaire méthodique du français*. Paris : PUF, 1994, s. 426: „Ces procédés [la dislocation de la phrase, à gauche ou à droite] sont très employés à l'oral.“

⁷⁹ Toussaint, op. cit., s. 26.

j'enduisais mon blaireau de savon à barbe; je répartissais la crème sur mes joues, sur mon cou. Déplaçant lentement le rasoir, je retirais des rectangles de mousse, et la peau réapparaissait dans le miroir, tendue, légèrement rougie. Lorsque ce fut terminé, je renouai ma montre autour de mon poignet.⁸⁰

Tato pasáž se od odstavců 22 a 24 na první pohled liší svým meditativním laděním. Text zároveň působí uhlazenějším, prostším a jednotným dojmem. Popis provedených úkonů v jejich sledu a rozmístění předmětů je poměrně názorný. Lehce ironický tón, který je mj. způsoben užitím dvojnásobných syntaktických konstrukcí, je vystřídán tónem meditativním a zcela intimním. Scéna, která nevyžaduje užití nepřímé řeči, působí celkově přehlednějším dojmem. Jejím cílem je ujistit se, že vše je, jak má být, a navrátit věci (a sebe sama) na své místo.

Vypravěč se odebírá do koupelny jako do modlitebny, do uzavřené místnosti, kde může nerušeně provést svůj rituál. Obřadně si sundává hodinky a pokládá je před sebe na umyvadlo, aby tak měl pocit, že alespoň pro tuto chvíli má vteřinovou ručičkou pod kontrolou, být jí nadřazen. Alespoň v této místnosti může soustředěně sledovat a uchopit čas, jehož ubíhání je najednou pomalé, příjemné, a tedy uklidňující. Jako by vše bylo na hranici nehybnosti („Immobilier.“), stejně jako je na hranici nehybnosti vypravěč. Jeho soustředění na sebe sama je totální, neboť nespouští pohled ze svojí tváře a jeho pohyby jsou pomalé. Holení má pro něj rituální charakter nejen místem, kde se odehrává, ale i tím, že činnost, kterou vykonává má ustálená pravidla. Rutinní (a proto bez jakýchkoliv pochybností prováděné) pohyby dodávají člověku pocit jistoty. Tato činnost navíc odráží vypravěčovu zálibu v geometrických tvarech („des rectangles de mousse“), které opět prozrazují snahu tohoto mladého muže dodat každodenní existenci na pravidelnosti. Jde o rituál očisty tváře (jakožto části těla, která je nejzřetelnějším obrazem stavu lidského nitra), ve kterém vypravěč hledá ujištění o povaze své existence a na jehož konci nabývá ztracené (a bez ustání hledané) jistoty.

V pasáži je patrný pohyb od nejistoty ohledně povahy vlastní existence a otázky obsažené v pohledu na sebe sama do zrcadla („je regardais mon visage avec attention“) k jeho opětovnému zjevení („et la peau réapparaissait dans le miroir“) a znovunabyté jistotě obsažené v poslední větě („Lorsque ce fut terminé, je renouai ma montre autour de mon poignet.“). Tou současně dává vypravěč najevo, že vše je opět na svém místě. Pokud z tohoto procesu vychází vypravěč s pletí napnutou a lehce zčervenalou („la peau [...]“

⁸⁰ Toussaint, op. cit., s. 25.

tendue, légèrement rougie“), pak je to proto, že tato pravidelná „očista“ duše a znovunabývání rovnováhy jsou činnostmi bolestnými.

Tuto pasáž lze tedy považovat za důkaz toho, že nenucenost textu vyplývající z užívání syntaktických konstrukcí a slovníku hovorového jazyka je jen zdánlivá. Ve skutečnosti slouží k zamaskování úzkosti, která přichází ve chvíli, kdy se chystáme vystoupit ze své obvyklé každodenní obranné pózy a být konfrontováni s intenzivním prožitkem sebe sama. Uzavírá-li se tedy vypravěč v poslední větě odstavce 22 do koupelny, pak je to proto, aby se zde zbavil úzkostných stavů, které na sobě před ostatními nechce nechat znát. Tím, že je však systematicky nechává vyznít v izolovaných odstavcích s odlišnou tonalitou, k nim zároveň vědomě přitahuje pozornost.

Vtělením výše zmíněné nenucenosti projevu je epizodická postava polského umělce Kabrowinskeho. Výpovědi tohoto postaršího muže, tvořené obvykle dlouhými větami, ve kterých jedna informace navazuje plynule na druhou, svědčí o tom, že jde ve srovnání s vypravěčem o poznání spontánnější a sdílnější osobu:

Kabrowinski, qui se réservait de café, la chargea de transmettre ses meilleurs salutations à l'homme exceptionnel qu'était le directeur de la galerie qui avait choisi d'exposer ses œuvres et, pensif, buvant une longue gorgée, ajouta qu'elle pouvait également rappeler à cet excellent homme qu'il se tenait à sa disposition pour rencontrer d'éventuels acheteurs.⁸¹

Nenucenost jeho projevu je však stejně jako v případě samotného textu jen zdáním, které klame.⁸²

Ve snaze toto klamné zdání zprůhlednit, staví autor polského umělce i s jeho kolegou Kovalskazinskim do nezávidění hodné, o to však komičtější situace, kdy jsou oba intelektuálové nuceni pustit se s kuchyňskými noži v ruce do kuchání hlavonožců.

Il avait enlevé sa montre, et se prêtait à cet exercice avec quelque réticence. Le pantalon couvert d'un torchon de cuisine, il se tenait très droit, la tête raide, la bouche pincée. De temps en temps, avec beaucoup de distance dans la voix, il conseillait une intersection qui lui semblait plus accessible à la lame du couteau. Recourbé sur le manche, les cheveux devant les yeux,

⁸¹ Ibid., s. 26.

⁸² Fieke Schoots ohledně Toussaintova stylu říká, že jeho nonšalance je jen zdánlivá. Schoots, L'écriture 'minimaliste', op. cit., s. 130: „L'écriture [...] n'est nonchalante qu'en apparence.“

Kabrowinski n'écoutait pas ; il grimaçait, les mains crispées, enfonçant de toute ses forces l'opinel dans la masse viscérale.⁸³

I přes nonšalantní gesta svědčící o odhodlání jednoho z Poláků zachovat si eleganci a důstojnost, je patrné, že obřadně sundané hodinky, zdrženlivé pohyby, vzpřímený postoj a zdvižená hlava jsou tím, co vytváří komický efekt, neboť kontrastují s prováděnou činností. Grimasy, sevřené rty a zkroucené ruce jeho společníka prozrazují, navzdory snaze neztratit náležitý odstup, že ani jeden z nich nemá situaci zcela pod kontrolou. A vypravěč si nenechá ujít příležitost, aby celému výjevu nedodal svými ironickými komentáři a mírně uštěpačnými poznámkami komického vyznění. Pobaveně a jen jakoby mimochodem komentuje lehce povýšené chování postarších intelektuálů, plně zaměstnaných a ukonejšěných svou zasvěcenou konverzací: „Sans se préoccuper le moins du monde de ma présence, les Polonais poursuivaient une conversation, occupés et paisibles.“⁸⁴ Podobně škodolibým způsobem komentuje situaci, kdy atmosféra je o poznání napjatější: „Les Polonais, chose surprenante, ne parlaient pas. [...] Il [Kovalskazinski] perdait patience, me semblait-il, commençait à avoir mal au dos.“⁸⁵ Aby autor vytvořil dojem, že trápení polské dvojice nebere konce, prokládá jej retrospektivním popisem návštěvy u budoucích bývalých nájemníků, večere s přáteli Edmondssonové a hypotetického průběhu recepce na Rakouské ambasádě.

Efekt ironických komentářů je posílen již zmíněnou absencí uvozovek, které by označovaly hranice řeči přímé, která je navíc užívána jen zřídka. Výpovědi ostatních postav mají nejčastěji formu řeči nepřímé (popř. nevlastní přímá), což na jedné straně dodává vyprávění na plynulosti, na straně druhé však dovoluje vypravěči ovlivňovat povahu výpovědí všech ostatních postav. Do jejich řeči vstupuje výrazy, které odhalují způsob, jakým situaci posuzuje vypravěč. Mnohdy lze nakonec jen těžko určit, zda je v jejím nepatřičně vyznívajícím výroku obsaženo vypravěčovo mírně škodolibé hodnocení, což lze vidět na příkladu následujících dvou vět:

Rêveur, il [Kabrowinski] passa le poulpe sous le robinet et le rinça longuement. Avec une éponge, il essuya la planche et, lorsque le poulpe était de nouveau en place, il demanda à Jean-Marie Kovalskazinski de bien vouloir le rejoindre...⁸⁶

⁸³ Toussaint, op. cit., s. 27.

⁸⁴ Ibid., s. 32.

⁸⁵ Ibid., s. 45.

⁸⁶ Ibid.

V uvedené pasáži je záměrně užit slovník, který kontrastuje s popisovanou situací a dekorem: *reveur* (Kabrowinski oplachuje mořského hlavonožce zasněně), spojka *lorsque* (má obvykle dodat sdělení na vznešenosti, zatímco zde mu dodává pouze ironického vyznění), pojmenování postavy jménem a příjmením (*Jean-Marie Kovalskazinski*; tak ho ostatně jeho kolega oslovuje). Vypravěč tím zesměšňuje Kabrowinskeho snahu zachovat si nonšalanci a vytříbený projev i v situaci, která tomu neodpovídá, což je nakonec patrné i z formulace (opět v nepřímé řeči), kterou Kovalskazinskeho žádá, aby se k němu laskavě připojil. Pasáž je navíc zakončena (pro Toussaintův styl neobvykle) třemi tečkami⁸⁷, které jako by imitovaly rádoby nonšalantní gesta, která si polští umělci neodpustí ani v situaci směšné a zoufalé zároveň.

Z hlediska celkové výstavby textu se v Toussaintově díle, a v *La Salle de bain* pak obzvlášť, poměrně výrazně projevuje časté stírání logických vztahů mezi jednotlivými větami. Tento jev nazývaný asyndeton (bezespoječné spojení) je definovaný jako „absence logických spojovacích výrazů mezi syntaktickými celky, jednoduchými větami, souvětími nebo i odstavci.“⁸⁸ Následující příklad, ilustrující systematické stírání logických vztahů mezi větami, je prvním odstavcem druhé části díla nazvané *L'Hypoténuse*:

1) Je partis brusquement et sans prévenir personne. Je n'avais rien emporté. J'étais vêtu d'un costume sombre et d'un pardessus bleu. Je marchais dans la rue : les arbres, le trottoir, quelques passants. En débouchant sur la place, j'aperçus l'autobus. J'accélérai le pas, traversai l'avenue en courant et montait à la suite des autres voyageurs. L'autobus se mit en route. Je m'assis au fond, dans le boudoir circulaire. Les vitres étaient couvertes de pluie. Deux personnes se trouvaient en face de moi, une dame, un homme, qui lisait un journal. Les chaussures de mon vis-à-vis étaient mouillées, une mince flaque d'eau se dessinait autour de ses semelles. Nous traversâmes la Seine, la traversâmes au pont d'Austerlitz. A chaque arrêt, j'observais les gens qui montaient, surveillais les visages. Je craignais de rencontrer quiconque. Parfois, un profil entraperçu m'effrayait et je baissais la tête car il me semblait reconnaître quelqu'un mais, dès que la personne me faisait face, la vue de son visage inconnu me soulageait et, avec bienveillance, je la suivais des yeux jusqu'à ce qu'elle eut pris place. Je descendis au terminus,

⁸⁷ V případě alternativní četby díla počínaje druhou částí, o které bude ještě řeč, je též možné tyto tři tečky vnímat jako interpunkci signalizující konec příběhu. Ammouche-Kremers, op. cit., s. 31: „C'est le cas de la double lecture chronologique possible: *La Salle de bain* peut en effet commencer soit au début de la première partie, soit au début de la deuxième partie. C'est pour cela qu'il y a trois points de suspension à la fin de la première partie, or je n'utilise pas beaucoup les points de suspension.“

⁸⁸ Jarrety, Michel et alii. *Lexique des termes littéraires*. Paris : Librairie générale française, 2001, s. 45: „Absence de mots de liaison logiques entre des groupes syntaxiques, des propositions, des phrases ou même des paragraphes.“

et me dirigeai vers la gare. J'errai quelque peu dans le hall. Je pris un billet, essayai d'obtenir une couchette, mais il était trop tard : le train était sur le point de partir.⁸⁹

Na uvedené pasáži je vidět, že vynechávání spojovacích výrazů se projevuje nejen ve formálním vzhledu textu. Volně za sebou řazené věty bez užití spojovacích výrazů často znemožňuje jednoznačně určit kauzalitu děje, tj. zamlžuje vztahy příčiny a důsledku, které jsou pouze tušeny. Tak jako v důsledku vynechávání spojek postrádá text jasné vyjádření logické souvislosti mezi větami, nelze z textu přesně určit ani logiku vypravěčova jednání. Nejsou objasněny důvody jeho náhlého odjezdu, vypravěč nevysvětluje, proč odjel bez zavazadla, proč nasedl do autobusu, proč si kupuje lístky na vlak, ani jaké je směr jeho cesty. Bezspoječné spojení tak může navozovat „dojem odstupů od skutečnosti.“⁹⁰ Asyndeton může taktéž „přispívat k dramatizaci, ke zdůraznění symbolické hodnoty některých akcí.“⁹¹ V tomto případě způsob uspořádání textu zároveň přispívá k navození atmosféry úzkosti, neboť dodává textu dramatický rytmus. Pasáž tak popisuje emocionální prožitek zcela intimního charakteru, který ovšem v souladu s úsporností textu není nijak komentován ani vysvětlován. Pocit úzkosti přímo vyjádřený jen v několika málo větách („Je craignais de rencontrer quiconque.“, „un profil m'effrayait et je baissais la tête“), je zde tudíž pouze vystupňován strohostí formy a systematicky se opakujícími, za sebou řazenými větnými strukturami. Asyndetonickým spojením, absencí logických vztahů ve své promluvě, také vypravěč dává najevo svou neschopnost rozumem uchopit skutečnost, pochopit její logické uspořádání.

Stejně jako v již zmíněném odstavci 37 části I⁹² je i v tomto případě efekt asyndetonu posílen opakováním jedné, vizuálně i zvukově výrazné struktury. Ta udává rytmus nejen citované pasáži, ale více méně i následujícím čtyřiaadvaceti odstavcům, ve kterých popisuje svůj poklidný ovšem zcela monotónní pobyt v hotelu. Zde se v osamocení snaží uspořádat svou existenci tím, že den co den opakuje stejné činnosti, což se odráží i v pravidelné struktuře textu. Neměnné poklidné tempo vyprávění trvá až do chvíle, kdy se vypravěč odhodlá podat o sobě zprávu své partnerce.

⁸⁹ Toussaint, op. cit., s. 49-50.

⁹⁰ Bergez, Daniel et al. *Vocabulaire de l'analyse littéraire*. Paris : Nathan Université, 2001, s. 35: „Elle [l'asyndète] peut marquer un retrait intellectuel : le refus d'organiser logiquement le réel suscite sa mise a distance.“

⁹¹ Ibid., s. 36: „Elle [...] pourra participer à la dramatisation, à la mise en valeur symbolique de certaines actions.“

⁹² Toussaint, op. cit., s. 41.

Struktura *Je + sloveso* na začátku věty, střídaná strukturou *Le/La/Les + substantivum + sloveso* na začátku věty), se opakuje po celou dobu pobytu v hotelu a vytváří spolu s krátkými, za sebou řazenými větami efekt strohosti a prostoty stylu, ve kterém se zároveň odráží charakter momentálního prožitku. Ten je v souladu s formou zjednodušen, zploštěn a nabývá tak podoby. Jednotlivé části promluvy jako by z textu přímo vystupovaly. Hlavním účinkem takového uspořádání textu je zde tedy to, co Toussaint sám nazývá „une force d'évidence“, tj. síla zřejmosti, patrnosti, síla toho, co je očividné a co z textu vystupuje jako prostý zřejmý prožitek.

Srovnání s *Cizincem* se zde přímo nabízí (strohost stylu, krátké věty, opakující se výrazy a větné struktury, např. *Je + sloveso* na začátku téměř každé věty) a autor otázku ohledně možné inspirace komentuje humornou narážkou na to, že jsou jeho vlastní texty považovány za minimalistické:

Tato kniha [*Cizinec*] má v sobě sílu zřejmosti, která mi někdy připomíná Milence Marguerite Durasové, strohost vyjádření, je to prostě minimalistické!⁹³

Minimalistickým způsobem jsou také popsány jednotlivé akce: akt náhlého odjezdu je redukován na „Je partis brusquement, et sans prévenir personne.“, chůze po ulici na „Je marchais dans la rue.“, pohled na stromy, chodník, kolemjdoucí je redukován na výčet za dvojtečkou: „les arbres, le trottoir, quelques passants“, autobus uvedený do pohybu na větu „L'autobus se mit en route.“ apod. Zřejmost prožitku tedy v citované pasáži nabývá nejjednodušší možné formy, a to z pohledu syntaktického i lexikálního (např. opakovaný přejezd přes řeku, zcela lakonicky vyjádřený výrazy *traverser* a *la retraverser* těsně u sebe v jedné větě), a jednotlivé akce děje vystupují z textu jako nezpochybnitelný fakt.

V pasáži je pak patrná snaha vzbudit dojem indiferentního nadhledu a emocionálního odstupu, které mají kamuflovat vypravěčův strach. Vypravěčovy pocity tísně jsou navíc v textu přítomny v podobě temné barvy obleku, oken pokrytých deštěm (navracející se metafora smutku, úzkosti a obavy z pohybu vnějšího světa), úzkostlivém detailní pozorování naproti němu sedících cestujících. Kamufláž je následně odhalena zmínkou o strachu z kohokoliv, kdo by muže na útěku mohl poznat, z rozpoznání profilu, jež by mohl jeho únik ohrozit. Důkazem toho, v jak nestandardní situaci se vypravěč

⁹³ Ammouche-Kremers, op. cit., s. 34: „Ce livre [*L'Etranger*] a une force d'évidence qui me fait parfois penser à *L'Amant* de Duras, une sobriété de moyens, c'est minimaliste quoi !“

nachází (a jak nestandardní pocity prožívá), je fakt, že úlevu mu přináší neznámé tváře, jež pak pozoruje přívětivým pohledem. V posledních několika větách text znovunabývá předchozí opakující se struktury krátkých řazených volně za sebou (*Je descendis, J'errai, Je pris*), jako by chtěl vypravěč naznačit, že jeho obvyklý odstup od situace je obnoven.

3.2.2 Lexikální úroveň

K vytvoření dojmu jednoduchosti a stručnosti projevu typického pro minimalistickou estetiku výrazně přispívá i povaha užívaného lexika. „Rozsah vypravěčovy slovní zásoby je v souladu s estetikou strohosti relativně omezený, text je obvykle tvořen krátkými jednoduchými slovy.“⁹⁴ V některých pasážích vyprávění se setkáváme se systematickým opakováním jednoho osobního zájmena v pozici podmětu na začátku věty. Jak jsme měli možnost vidět ve výše uvedených příkladech, jde o např. slovní spojení typu *Nous avons/Nous étions* a *J'avais/J'étais*, která, řazená za sebou v rámci jednoho odstavce, která, jak již bylo řečeno, dodávají dané pasáži specifický rytmus a sugerují prostotu prováděných gest. Zároveň budí dojem lexikálního ochuzení. Dílem navíc kolují stále tytéž výrazy, které se objevují v identických či lehce modifikovaných slovních spojeních, často svou ustálenou pozicí (např. na začátku odstavce) produkují vizuálně podobné věty⁹⁵:

- 39) *A l'aéroport – Marco Polo – , je fis la connaissance d'un Soviétique.* (s. 118)
41) *A l'aéroport – Orly –, je suivis le flux des voyageurs qui allaient présenter leur passeport.* (s. 120)
- 11) *Le lendemain, je sortis de la salle de bain* (s. 16)
2) *Le lendemain, le train arriva* (s. 50)
14) *Le lendemain, je me réveillai de bonne heure, passai une journée calme.* (s. 58)
25) *Le lendemain, je finis par donner de mes nouvelles à Edmondsson.* (s. 63)
60) *Le lendemain, je ne sortis pour ainsi dire pas.* (s. 82)
45) *Le lendemain, je ne quittai pas l'appartement.* (s. 121)
50) *Le lendemain, je sortais de la salle de bain.* (s. 123)

⁹⁴ Ruffel, Lionel. *Le dénouement : essai*. Paris : Verdier, 2005, s. 80.

⁹⁵ Číslo citovaných stránek jsou pro snadnější orientaci výjimečně uvedena v závorce za každou z citací, opakované výrazy (či jejich obměny) jsou označeny kurzívou.

- (...) *je coulais* là des heures agréables (s. 11) – A chaque tour, une minute *s'écoulait*. C'était lent et agréable. (str. 25) – Les après-midi *s'écoulaient* paisiblement. (str. 60)
- *Je surveillais* la surface de *mon visage dans un miroir* de poche (str. 12) – La tête tendue de profil, *j'observais mon visage dans la glace*, me penchait en avant pour mieux voir mon cou parsemé de poils sombres, épars. (str. 51) – A chaque arrêt, *j'observais* les gens qui montaient, *surveillais les visages*. (str. 49)
- 37) Nous avons *fait le tour* de l'appartement vide. (str. 41) – 3) *Je fis le tour* de la chambre (str. 50) – (...) *je fis le tour* de la pièce. (str. 63) – *Ayant fait deux fois le tour* de ma chaise (...) (str. 103)
- (...) *j'écoutais* les reportages la lumière éteinte, parfois *les yeux fermes* (str. 13) – J'étais allongé, détendu, *les yeux fermes*. (str. 14)
- (...) *j'écoutais* les reportages *la lumière éteinte*, parfois les yeux fermés (str. 13) – 4) J'avais passé la nuit dans un compartiment de train, seul, *la lumière éteinte*. (str. 51)
- 27) *Assis* sur mon lit, *la tête* dans les mains (str. 31) – 40) *Assis* au fond de la cuisine, *la tête* baissée
- 31) Le corps *légèrement incliné*, Kabrowinski faisait glisser avec l'amour, ... (str. 34) – Avant de franchir le pas de la porte, je *m'inclinai légèrement*, le sourire désolé, ... (str. 35)
- *Debout en face du miroir*, je regardais mon visage avec attention. (str. 25) – C'est moi qui, *devant ma fenêtre*, par une confusion qui justifiait la crainte, ... (str. 31) – *Debout devant la fenêtre*, je me frictionnai les bras, la poitrine. (str. 35) – *Debout devant la fenêtre*, Edmondsson me regardait fixement (str. 88) – *Debout devant le miroir* rectangulaire (str. 116) – je restai *debout* (str. 116) – Je voyageai *debout* (str. 116) – *Debout devant* nos verres (str. 119)
- 7) Je ne descendis pas déjeuner. (str. 53) – 11) Je descendis diner. (str. 55)
- 13) *J'avais passé une journée calme*, ... (str. 16) – 4) *J'avais passé* la nuit dans un compartiment, ... (str. 51) – 14) Le lendemain, je me réveillai de bonne heure, *passai une journée calme*. (str. 58)
- *Nous marchions lentement* dans les ruelles, nous *nous arrêtions* au-dessus des ponts. (str. 71) – Edmondsson m'avait pris la main et *nous marchions lentement* dans les rues, *nous arrêtant* pour lire les affiches murales... (str. 79) – *Nous marchions lentement* l'un derrière l'autre sur les graviers, ... (str. 111)
- (...) son *regard posé sur moi* me dérangeait (str. 79) – Je ne voulais plus sentir de *regard posé sur moi*. (str. 80)
- Elle (Edmondsson) s'immobilisa. (str. 21) – A ce moment-là, il *s'immobilisa* vraiment ... (str. 64) – Elle (la cabine de l'ascenseur) *s'immobilisa*. (str. 91) – Parfois, il *s'immobilisait* devant sa vitre, et nous nous faisons face, nous nous fixions. Aucun de nous ne voulait *baisser les yeux*. ... tandis que

nous continuions de nous regarder fixement, ... , mais je ne *baissais pas les yeux* ; non, je les fermais (str. 97 - 98) – Ayant fait deux fois le tour de ma chaise, elle *s'immobilisa* à côté de moi, posa prudemment la main sur ma cuisse et me sourit. (str. 103) – (...) elle ne cessait de rire, timidement d'abord, *les yeux baissés*, (...) (str. 104)

- Edmondsson me *regardait fixement* (str. 88) – (...) tandis que nous continuions de nous *regarder fixement* (str. 97) – Je regardais mon visage ainsi divisé par la lumière, je le *regardais fixement* et me posais une question simple. (str. 116)
- 38) Nous nous dirigeâmes vers la sortie, côte à côte, la suite des autres voyageurs ; *je portais sa valise*. (str. 69) – 2) Le matin de son départ, je l'accompagnai à la gare ; *je portais sa valise*. (str. 95)
- [je] me penchait en avant (s. 51) – Mon médecin [...], penché en avant (str. 108) – le visage penché en arrière (str. 109) – [il] se pencha pour lui faire la bise (str. 109)
- Et j'étais sur le point de m'endormir lorsque Edmondsson entra dans la salle de bain, *pivota et me tendit deux lettres. L'une d'elle provenait de l'ambassade d'Autriche*. (str. 15) – Ainsi, un jour, fit-elle irruption dans la pièce et, sans me laisser le temps de me redresser, *pivota et me tendit deux lettres. L'une d'elle provenait de l'ambassade d'Autriche*. (str. 123)

Vypravěčův slovník jako by byl vymezen určitým okruhem základních pojmů, jako by se vyjadřoval pomocí jakési elementární skupiny slov a slovních spojení. Postavy (a zvláště pak vypravěč) budí dojem, že repertoár jejich činností, resp. způsob jejich provádění je poměrně omezený: chodí pomalu, dívají se upřeně, často znehybní, mají oči zavřené nebo sklopené, nechávají světlo zhasnuté, pozorují lidi, tváře, svou tvář, často vestoje. Z textu tak lze vybrat skupinu opakujících se výrazů: *marcher lentement, regarder fixement, s'immobiliser, /être/ immobilisé, les yeux fermés/les yeux baissés, /faire quelque chose/ la lumière éteinte, surveiller les gens/les visages/mon visage, /être/ debout devant* apod.

Používání takto relativně omezeného slovníku dodává vyprávění strukturu systematicky se navracejících obrazů. Pokud tedy text budí na první pohled dojem jednoduchosti a lexikálního ochuzení, je tato jednoduchost klamná. Ve skutečnosti jde o cílený postup, o záměrnou práci s jazykem, která je spojena s reprodukcí určitého typu obrazů, dojmů a emocí, jež rámuji příběh, dodávají mu rytmus a promyšlenou cyklickou strukturu. Lexikální ochuzení je tedy možno vnímat jako výsledek promyšlené konstrukce příběhu a vypravěčova vnímání světa, a nikoliv pouze jako formální vlastnost textu. Odráží se v něm vypravěčova potřeba uzavřít se ve vlastním izolovaném světě, kde by díky jakýmsi záchytným bodům ve formě opakujících se formulací, činností a situací našel

stabilitu v nestálé povaze lidské existence, kde by se necítil bez ustání vyrušován či verbálně a emocionálně ohrožován. Proto si vytváří určitý okruh užívaných slov a gest, která mají posilovat jeho pocit jistoty ve světě, který se mu jeví jako nestálý a obtížně uchopitelný. Tento dojem nestálosti a neurčitosti lidské existence se v textu odráží v častém užívání prázdných výrazů⁹⁶ typu *ça et là, de chose et d'autre, de temps en temps, de temps à autre, parfois, parfois ..., tantôt..., depuis quelques instants, depuis quelques jours, tôt ou tard*, které ztěžují orientaci v čase a prostoru příběhu.

Strohost textu zároveň odráží charakter vypravěčova společenského života a kontaktu s okolím. Jeho verbální i emocionální projevy jsou redukovány na nezbytné minimum, jeho hlasité komentáře obvykle velmi lakonické a úsečné; odpovídám na otázky se pokud možno vyhýbá neurčitým: „je n'en savais rien“⁹⁷, „je n'en pensais rien“⁹⁸, „J'en avais rien à cirer.“⁹⁹, „Moi ? dis-je.“¹⁰⁰. Ve společnosti druhých spíše mlčí, někdy za sebe nechává mluvit druhé: „Comme je gardais le silence, Edmondsson répondit à ma place.“¹⁰¹ V tichosti a beze slov se odehrávají i intimní momenty a chvíle štěstí sdílené s jeho partnerkou: „Je la regardais en silence, nous nous sourions.“¹⁰², „Nous avons parfois, sur la ligne, de longues silences ensemble.“¹⁰³, „De temps en temps, nous nous regardions furtivement, tendrement. Nous ne parlions pas.“¹⁰⁴. Estetice strohosti a logice omezené komunikace odpovídá i malé množství dialogů mezi postavami, jejichž promluva je, jak již bylo řečeno, často převedená do řeči nepřímé.

Pokud se v textu setkáváme s pasážemi, jejichž lexikum je oproti vypravěčovu obvyklému slovníku bohatší, pak jde o situace, v kterých do života vypravěče a jeho partnerky zasahují postavy z „vnějšího světa.“ Jejich výřečnost je pak vypravěčem zesměšňována a stává se předmětem jeho ironických či uštěpačných poznámek, jak jsme měli možnost vidět ve výše uvedené pasáži popisující návštěvu mladého páru u bývalých nájemníků. V zásadě je možno konstatovat, že postavy, které v příběhu vyvíjejí snahu o

⁹⁶ Schoots, *L'écriture 'minimaliste'*, op. cit., s. 130: „L'œuvre entière de Toussaint est parsemée d'expressions creuses.“

⁹⁷ Toussaint, op. cit., s. 17.

⁹⁸ Ibid., s. 18.

⁹⁹ Ibid., s. 44.

¹⁰⁰ Ibid., s. 39.

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² Ibid., s. 20.

¹⁰³ Ibid., s. 67.

¹⁰⁴ Ibid., s. 69.

více méně běžnou konverzací na jakékoliv téma, jsou vypravěčem považovány za mnohomluvné, často obtěžující a směšné.

Rodinný přítel, který vypravěče přichází navštívit do koupelny, je přijat s lhostejností manifestovanou vypravěčovým mlčením: „Comme le silence s’installait, il me donna des nouvelles de ses activités professionnelles.“¹⁰⁵ Nabídnutý ručník je jeho jedinou vyvinutou aktivitou: „Tendant le bras vers le lavabo, je l’invitai à prendre une serviette.“¹⁰⁶ Návštěvníkova snaha o přerušení ticha končí (v souladu s vypravěčovým pohledem na ostatní postavy jako na obtěžující a hlučné) křikem a hrozbami: „Il menacait, vociférait. Finalement, il traita Lacour d’irresponsable.“¹⁰⁷ Příčinou veškerého návštěvníkova rozčilení je navíc osoba vypravěčovi s největší pravděpodobností neznámá.

Obsah celé scény tudíž pro něj zůstává bez jakéhokoliv významu, je v pozici tichého pobaveného pozorovatele. Absencí jakéhokoliv komentáře či slova účasti nechává mluvčího, aby se sám zesměšnil: „Je tente l’impossible, disait-il, l’impossible ! et tout le monde s’en fout.“¹⁰⁸, přičemž se sám zahrnuje mezi ty všechny, kteří zaujímají k řečnickovým nářkům zcela lhostejný postoj. Pro vypravěče je to pouze jeden z těch, který narušuje jeho soukromý prostor (proto není přijat s nejmenším nadšením), vyhrožuje a ohrožuje jeho poklidný pobyt v koupelně.

Jednou z dalších postav, které narušují vypravěčovu snahu o nalezení klidu je již zmíněný polský umělec Kabrowinski. Poněkud nepatřičným se podle všeho vypravěčovi jeví způsob, jakým malíř popisuje průběh své probdělé noci: kombinace lehkého úsměvu, citací expresionisty Soutina, kýčání a názorných gest líčících kusy syrového masa jeho promluvu způsobuje komický efekt a prozrazují vypravěčovo pobavení:

Avec un fin sourire, citant Soutine, il parlait de viande crue, de sang, de mouches, cervelles, tripes, boyaux, abats entassés regroupés dans des caisses ; accompagnant les détails infects de gestes évocateurs en éternuant.¹⁰⁹

Zároveň však evokují nepříjemné pocity, které u mladého muže přítomnost této osoby vyvolává. Podobný účinek na něj mají i přátelé Edmondssonové, kteří po té, co se nedaří zavést konverzaci s partnerem hostitelky, si vzájemně vyprávějí zážitky ze

¹⁰⁵ Ibid., s. 14.

¹⁰⁶ Ibid.

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Ibid., s. 24.

společného života: „Sans plus me prêter attention, ils évoquaient des soirées récentes, des souvenirs de vacances, leurs derniers séjours aux sports d'hiver.“¹¹⁰ Vypravěč ostatně nejeví větší známky aktivity, vážnoucí konverzaci pouze komentuje slovy: „Ils gardaient le silence.“¹¹¹ Svým mlčením dává najevo, že obsah jejich řečí je mu naprosto lhostejný a považuje je za asi tak stejně banální jako konzumaci chřestu podávaného k večeři:

Nous mangions des asperges ; ils parlaient de politiques internationales, de diplômes universitaires. Comme s'il s'adressait à ses grands-parents, Pierre Etienne nous faisait savoir qu'il poursuivait de brillantes études. Il était licencié en droit, avait une maîtrise de sciences politiques et envisageait d'obtenir un diplôme d'enseignement approfondi d'histoire du vingtième siècle. Mais, pour ce dernier diplôme, il craignait la sélection d'entrée ; parmi les candidats, expliquait-il en mangeant proprement, figurait des énarques, des polytechniciens. Des discoboles, dis-je en reprenant une asperge.¹¹²

Z poslední uvedené věty (konkrétně hyperbolického pojmenování zmíněných zkoušejících), je patrné, že vypravěč se ani zde nezdrží uštěpačné poznámky a neváhá mluvčího zesměšnit.

Terčem jeho ironických poznámek, ač nevyslovených, jsou nakonec i jediní hoteloví hosté, které vypravěč potkává během svého pobytu v Benátkách:

Je les entendais converser – en français – sur le palier, vraisemblablement sur le pas de leur porte, des œuvres de Titien, de Véronèse. L'homme parlait d'émotion véritable, de sensation pure. Il se disait touché par les tableaux de Véronèse, sincèrement touché, indépendamment, disait-il, de toute culture picturale (ce sont sûrement des Français, me dis-je).¹¹³

Komický efekt zde vyplývá ze způsobu, jakým vypravěč předkládá návštěvníkům názor na umění renesančních malířů, konkrétně kumulací vznešeně působících slovních spojení: *émotion véritable, sensation pure, sincèrement touché, indépendamment de toute culture picturale*. Pařížský intelektuál hovořící o těch pravých emocích a čistém prožitku tak v konečném důsledku působí stejně trapně a směšně jako vypravěč pohybující se ve stejné pasáži v trenkách po hotelových chodbách a ocitající se v tomto odění v hotelovém baru:

¹¹⁰ Ibid., s. 42.

¹¹¹ Ibid.

¹¹² Ibid., s. 44.

¹¹³ Ibid., s. 53.

[...] je guettais tout les bruits aux étages supérieurs de peur d'être surpris en caleçon, immobile, dans la cage d'escalier. [...] disposant au mieux ma serviette autour de ma taille, pris le tournant en affectant l'air le plus dégagé qui soit. Je me trouvais dans le bar de l'hôtel.¹¹⁴

Výřečnost dvojice Francouzů, stejně jako obsah jejich ne zcela přesvědčivých rádooby učených konverzací (neboť v otázkách Kantovy filozofie se rozcházejí jen naoko: „La question du sublime, me semblait-il, ne les divisait qu'en apparence.“), pro něj nejsou než známkou falešné vznešenosti.¹¹⁵ Jejich intelektuální řeči jsou pro něj jen známkou pařížského snobismu, neboť z faktu, že i navzdory brzké ranní hodině zapřádají své vznešené hovory, vyvozuje pouze, odkud přijeli: „Malgré l'heure matinale, à peine assis, ils entreprirent de converser (c'était sûrement des Parisiens de longue date).“¹¹⁶

Z uvedených příkladů vyplývá, že vypravěč, který dává přednost spíše mlčení a tichu, považuje postavy, jež vedou z jeho pohledu povrchní zbytečné řeči, za obtěžující, narušující jeho klid (resp. mařící jeho snahu o nalezení klidu) a intimní prostor a stávají se nakonec objektem jeho četných ironických komentářů.

3.3 Dvojitá tonalita textu

Snaha zesměšňovat projev ostatních postav i ten vlastní (a to, i pokud je řeč o vážných věcech), prostupuje celým dílem. Dvojím laděním textu, který je vážný a hravý zároveň, jako by se tak vypravěč snažil upozornit na ambivalentnost lidské existence. Jeho meditativní pasáže jsou systematicky zakončovány banální poznámkou, která obsah celého předchozího sdělení shazuje. Opakovanými změnami tónu vytváří nejen humorný efekt, ale zároveň také usměrňuje své projevy nejistoty, strachu a úzkosti. Takovýmto pádem do naprosté triviality dává vypravěč otevřeně najevo, že se si chce za každou cenu udržet odstup od situace.

Podle Fieke Schoots je „nálepka 'nepohnutý román', pod kterou byly Toussaintovy texty nakladatelstvím Minuit představeny veřejnosti, založena na tomto střídání odlišných tónů“ a je jednou z hlavních charakteristik minimalistického stylu vyprávění. Jak už bylo výše řečeno, podle Jérôma Lindona nelze označení *nepohnutý* chápat jako necitlivost,

¹¹⁴ Ibid., s. 54.

¹¹⁵ Uvedený komentář totiž lze chápat i v tom smyslu, že, co se vznešenosti (svého chování) týče, byli za jedno.

¹¹⁶ Toussaint, op. cit., s. 58.

bezcitnost, či nedostatek citu, ale jako zastírání emocí.¹¹⁷ Schoots dále dodává, že John Barth tento nepohnutý tón, považuje za součást charakteristiky minimalistických textů.¹¹⁸

Tato vícevrstevná tonalita je přítomna od samého začátku příběhu, neboť spočívá již v jeho podstatě: vypravěčovo nastěhování se do koupelny vnímáme zprvu jako humorný prvek příběhu, jakousi poťouchlost, která jej má rozptýlit od běžných úkonů každodenního života. Text je zprvu humorný a hravý, vypravěč množí vtipná slovní spojení typu „je coulais là des heures agréables“¹¹⁹ nebo „quelque chose de desséchant dans mon refus de quitter la salle de bain“¹²⁰, poklidná a odlehčená atmosféra nedává v jeho jednání na první pohled tušit žádný zádrhel. Již zde nicméně rozpoznáváme několik zesměšňujících komentářů, které poukazují na pozici pobaveného odstupu, již vypravěč zaujímá k sobě i k okolnímu světu: „[...] il m'arrivait de plaisanter [...]“¹²¹. Jako by vypravěč chtěl naznačit, že žertování mu není úplně vlastní, neboť zavtipkovat se mu *podarí* jen někdy, což v kontextu jeho obvykle velmi humorného vyprávění působí jako jednoznačná sebeironie. Stejně tak povaha poměrně vážné činnosti, která naplňuje čas strávený v koupelně, meditace, je jedním dechem shozena představou muže někdy oblečeného, někdy zcela nahého, spočívajícího v pravděpodobně prázdné vaně. Stejný efekt mají jeho triviální řeči o praktičnosti toho či onoho typu vany. Jako by všudypřítomná tyranie banalitou okolního světa byla nastolena již od samého počátku, od první stránky. Přehnaná gesta zároveň prozrazují nejistotu a úzkostné pocity, neboť jimi se obvykle snažíme vytvářet dojem uvolněnosti a jimi často maskujeme vnitřní křehkost:

[...]méditant dans la baignoire, parfois habillé, tantôt nu. [...] Je parlais avec de grands gestes, estimant que les baignoires les plus pratiques étaient celles à bords parallèles, avec un dossier incliné, et un fond droit qui dispense l'utilisateur de l'emploi du butoir cale-pied.¹²²

Text poněkud nabývá na vážnosti (a to přestože zároveň neztrácí na hravosti) ve chvíli, kdy vypravěč poprvé odhaluje svou posedlost ubíháním času a strachu z jeho destruktivních účinků. Zde také ovšem přiznává své odhodlání nenechat na sobě nic znát. Pozice odstupu, kterou takto manifestuje, se zároveň projevuje v tom, že nikoliv on, ale jeho tvář nenechala nic znát. Jako by *já* a jeho tvář, resp. duševní stav a výraz tváře, byly dvě oddělitelné věci.

¹¹⁷Cf. s. 7.

¹¹⁸ Schoots, *L'écriture 'minimaliste'*, op. cit., s. 133.

¹¹⁹ Toussaint, op. cit., s. 11.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Ibid.

¹²² Toussaint, op. cit., s. 11.

Parfois, je tentais d'autres expériences. Je surveillais la surface de mon visage dans un miroir de poche et, parallèlement, les déplacements de l'aiguille de ma montre. Mais mon visage ne laissait rien paraître. Jamais.¹²³

To, co se odehrává uvnitř, má být neutralizováno tím, co je na povrchu, což je ostatně jeden z důvodů užívání ironie v literatuře. „Ironický komentář se stává maskou, umožňuje ochraňovat to, co je uvnitř.“¹²⁴ Druhotný smysl tedy slouží jako bariéra zakrývající smysl primární, pečlivě zkonstruované vnější zdání kamufluje pravý prožitek. Ironie funguje na principu polyfonie, která je založena na překrývání dvou hlasů, hlasu mluvčího, který výpověď tlumočí, a mluvčího, autor původního sdělení, na nějž sdělení je odkazováno, a kterému se první vysmívá.“¹²⁵ Autor si pohrávání s nejednoznačností hranice mezi výpovědí vypravěče a postav, jejichž slova jsou prostřednictvím řeči nepřímé interpretována. Ve vyprávění tak často dochází k prolínání řeči vypravěče a ostatních postav, k čemuž přispívá i již zmíněné systematické vynechávání interpunkčních znamének oddělujících řeč jednotlivých mluvčích. Je tudíž mnohdy obtížné rozpoznat, do jaké míry je obsah a podoba promluvy polských malířů, bývalých nájemníků, Edmondssonových přátel či hotelových hostů odrazem vypravěčova postoje k tomu, co bylo řečeno, popř. snahy o jejich ironizaci.

Nakonec je však obvykle objektem vlastních ironických komentářů a směšnosti situace sám vypravěč. Podobné vyznění má i scéna s již zmíněným postarším párem hotelových hostů, jejichž učené hovory poslouchá polonahý vypravěč na schodišti hotelu. Navzdory snaze působit tak uvolněně, jak jen uvolněně lze působit ve spodním prádle v hotelové chodbě, se mladý muž ocitá v nanejvýš trapné situaci v trenýrkách v hotelovém baru. Nejedná se však o efekt třeskuté směšnosti, jeho trapnost je opětována tichem. Vypravěč jako by si v téměř prázdném baru uvědomoval bezvýznamnost svého přehmatu odrážejícího jeho nicotnost. Místo všeobecného pobavení se mu dostává pouze lhostejného odměřeného pohledu. Situace je natolik směšná, trapná a bezvýznamná zároveň, že ani jeho „přítel barman“¹²⁶ se neobtěžuje zvednout oči:

¹²³ Ibid., s. 12.

¹²⁴ Schoentjes, Pierre. Ironie et Nostalgie. [online]. [cit. 2009-04-15]. Dostupné z <<http://www.fabula.org/colloques/document.php>>.

¹²⁵ Bergez et alii, op. cit., s. 126: „La polyphonie ironique [...] procède de la superposition de deux voix, celle du locuteur [...] et celle de l'énonciateur qui est raillé [...]“.

¹²⁶ Ibid., s. 85: „(mon ami le barman, l'avais-je surnommé au début)“.

Je me trouvais dans le bar de l'hôtel. Il était quasiment désert. Un couple assis sur un canapé se retourna pour me considérer. Le barman ne leva pas les yeux.¹²⁷

Vypravěč se tak opakovaně ocitá tváří v tvář nicotnosti vlastního jednání a vlastních slov, na kterou navíc sám záměrně upozorňuje. Všechny jeho pokusy o tiché nerušené přemítání či fantazírování zakončuje gestem či větou, které zcela znehodnocují jeho myšlenkové konstrukce. Smyšlený proslov rakouského ambasadora tvořený nekonečným sledem prázdných nicméně učeně působících termínů a slovních spojení vzbuzuje u vypravěče jen blahosklonné pousmání nad touto vznešenou společností: „Rigueur. Le mot me ferait sourire ; je tacherais de ne pas sourire [...].“¹²⁸ Vypravěčovo rozjímání je přerušeno Kabrowinského zcela prozaickou otázkou doprovázenou výmluvným gestem:

Ils attendent – et l'expression est de la bouche même du président de séance – une multiplication des efforts en vue de réaliser les principaux objectifs assignés. Vous avez un saladier ? demanda Kabrowinski. Pardon ? Un saladier, répéta-t-il en mimant approximativement un saladier.¹²⁹

Vypravěč, který se ještě před chvílí vysmíval váženému muži z diplomatických kruhů, se tedy opět stává sám terčem ironie situace. Z tohoto úhlu pohledu také zůstává vypravěčův postoj k rakouskému ambasadorovi ambivalentní. Muž, ne náhodou nesoucí jméno Eigenschaften jako narážka na Musilova *Muže bez kvalit* (*Mensch ohne Eigenschaften*), zde prezentován jako člověk s širokou škálou osobních kvalit, jakési ztělesnění otcovského typu. Jak již bylo řečeno, obsah jeho promluvy však u vypravěče vzbuzuje úsměv, z čehož je patrné, že jeho postoj vůči této postavě je mírně posměšný. Slova chvály, která tento „muž kvalit“ adresuje vypravěčovi, vymyšlená pro pobavení Edmondssonové, jsou nakonec tím, co lze opět označit za vypravěčovu otevřenou sebeironii odrážející se v pobaveném úsměvu jeho partnerky:

Au retour, j'expliquerais à Edmondsson que les diplomates s'étaient pressés autour de moi pour m'entendre parler du désarmement, que les femmes s'étaient bousculées pour approcher du petit groupe ou, un verre à la main, je tenais une conférence et qu'Eigenschaften lui-même, l'ambassadeur d'Autriche, homme austère, mesuré, érudit, m'avait avoué être très impressionné par la finesse de mes raisonnements, frappé par l'implacabilité de ma logique et enfin, très

¹²⁷Ibid., s. 54.

¹²⁸Ibid., s. 29.

¹²⁹Ibid., s. 34.

sincèrement ébloui par ma beauté. A ce moment, Edmondsson relèverait les yeux et ses pommettes sailliraient : elle sourirait.¹³⁰

Příběh se tak celý nese v duchu vědomí vlastní nicotnosti. Tento pocit bezvýznamnosti však v sobě nemá nic tragického. Přestože vypravěč mnohdy posmutní, atmosféra neustálého zlehčování a banalizování vlastní existence je v souladu s dvojitou tonalitou textu spíše úsměvná než nihilistická. Vypravěčovy reflexe jsou systematicky narušovány či zcela destruovány jeho vlastními humornými, mnohdy až absurdními zásahy, ať už v podobě ironických dovětek, bláznivých či zcela triviálních gest. Působivá úvaha nad mocí zvuku proměněná v expresivní, až poněkud brutální výjev směsí posledních vteřin života celého lidského pokolení mizí v momentě, kdy vypravěč upíná svou veškerou pozornost k televiznímu přenosu fotbalového zápasu. Nenucenost, s jakou se zmíněný přechod odehrává, jen dokazuje vypravěčovo odhodlání udržet si od všech zdrojů úzkosti, které pronikají do jeho mysli, dostatečný odstup.

En revanche, si les dernières secondes de leurs vies, les ultimes bruits de leurs souffrances, l'ensemble de leurs souffles, de leurs râles, de leurs cris, avaient pu être enregistrés, mixés ensuite sur une bande unique et livrés au public, à pleine puissance, dans une salle de concert, ou dans un Opéra... Une vue générale d'un stade de football interrompit ma réflexion, deux équipes s'échauffaient sur le terrain. Je me levai précipitamment et, accroupi en face de l'appareil, tachai d'obtenir le son.¹³¹

Stejně tak se vypravěč snaží svými humornými dovětky neutralizovat pocity sklíčenosti a nicotnosti vlastní existence navracející se ve formě meditativních pasáží svědčících o neklidu a bezmoci, které dotýčný pocituje tváří v tvář životu, smrti, lidské samotě i sobě samému. Cyklicky se opakující se motivy pohybu a nehybnosti či pohledu upřeného do zrcadla, neustále připomínající obtížnost uchopitelnosti lidské existence i sebe sama, jsou jedním dechem trivializovány dandyovským „Olé“, šálou nešikovně namočenou v umyvadle či mechanickým gestem podání cestovního pasu italskému celníkovi.

Ainsi est-il possible de se représenter que le mouvement, aussi fulgurant soit-il en apparence, tend essentiellement vers l'immobilité, et qu'en conséquence, aussi lent peut-il parfois sembler, entraîne continûment les corps vers la mort, qui est immobilité. Olé.¹³²

¹³⁰ Ibid., s. 29.

¹³¹ Ibid., s. 57.

¹³² Ibid., s. 36.

La tête tendue de profil, j'observais mon visage dans la glace, me penchais en avant pour mieux voir mon cou parsemé de poils sombres, épars. L'eau continuait de couler sur la faïence. Et sur mon écharpe aussi, maintenant.¹³³

Sensible au mouvement, uniquement au mouvement, au mouvement extérieur, manifeste, qui me déplaçait malgré mon immobilité, mais aussi au mouvement intérieur de mon corps qui se détruisait, mouvement imperceptible auquel je commençais à vouer une attention exclusive, qu'à toutes forces je voulais fixer. Mais comment le saisir ? Ou le constater ? Les gestes les plus simples détournèrent l'attention. Je tendis mon passeport vert à un policier italien.¹³⁴

V mimovolnosti a mechičnosti gesta, kterým vypravěč podává svůj pas (neboť je provedeno bez jakéhokoliv okomentování situace), je obsažen rezignovaný postoj vůči zcela marné snaze zachytit a uchopit vnímání sebe sama skrze sotva zaznamatelné pohyby uvnitř vlastního těla. Zároveň z něj cítíme komičnost člověka, který ve vlaku během celní kontroly filozofuje nad otázkami pohybu a nehybnosti, a jehož intimní metafyzické otázky jsou nakonec stejně konfrontovány s triviálními, nicméně nevyhnutelnými úkony každodennosti.

Změna tónu vyprávění náhlým propadem do banálnosti působí rovněž snahu o zmírnění pocitu samoty a přirozené potřeby něhy, kterou vypravěč manifestuje poměrně lakonicky, nicméně ji nelze přehlédnout.

Je me réveillai en pleine nuit. Seul. Après avoir rodé quelque temps en pyjama dans ma chambre, je revêtis mon pardessus et sortis dans le couloir, pieds nus, les bras tendus devant moi. L'hôtel était sombre. Je descendis l'escalier en regardant autour de moi. Les meubles présentaient des formes humaines, plusieurs chaises me fixaient. Des ombres noires et grises, ocellés, ça et là, m'effrayaient. Je rentrais la tête dans les épaules, resserrais le col de mon manteau. (...) J'allai refermer la porte derrière moi, et m'étant assuré que personne ne m'avait suivi, ouvris tout doucement le réfrigérateur (à la recherche d'une cuisse de poulet).¹³⁵

Tísňivý pocit samoty se transformuje v napínavý, lehce parodický popis cesty nočními chodbami hotelu po vzoru detektivních filmů, jež vypravěč zakončuje překvapivou, až poněkud absurdně působící pointou. Úzkost člověka bezmocně přecházejícího uprostřed noci po svém pokoji ve snaze oprostít se od své samoty je nakonec zneškodněna kuřecím stehnem v lednici. Nelze si zároveň nevšimnout nepoměru mezi prostorem, který vypravěč věnuje popisu svého nočního „dobrodružství“ na straně

¹³³ Ibid., s. 51.

¹³⁴ Ibid.

¹³⁵ Ibid., s. 63.

jedné a svému duševnímu stavu těsně po probuzení na straně druhé. Změna tónu přichází již ke konci třetí věty odstavce, kdy se nám naskýtá poměrně humorná představa bosého muže v plášti, jak vychází vprostřed noci ze svého pokoje s rukama nataženými před sebe.

Z výše uvedeného tedy vyplývá, že vypravěč již od samého začátku konstruuje své vyprávění tak, že se vyhýbá důležitému, aby se s hranou vážností mohl rozhovít o té největší trivialitě¹³⁶. To podstatné, co by z pohledu čtenáře zasluhovalo rozvedení, je redukováno na minimum, vypravěč záměrně znehodnocuje vyřčené ironickou poznámkou či odvádí pozornost humornou pasáží. Vyprávění se tak jeví jako nanejvýš zábavné, neboť jakmile přichází řeč na vážnou věc, mluvčí mění tón či téma. „Ve chvíli, kdy psychologické napětí nabývá na intenzitě, kdy je cítit, že vypravěč se noří do svých věčných znepokojivých úvah, uvědomujeme si zároveň jeho zdrženlivost,“¹³⁷ kterou vůči takovým tématům projevuje. Jak poznamenává Fieke Schoots, vypravěčova zdrženlivost

neznamená pouze jeho rezervované jednání, ale hlavně úmyslné zamlčení věci, kterou bychom obvykle řekli. [...] ‘Zdrženlivost’ je synonymem slov jako ‘přetvářka’, ‘opomenutí’ a ‘narážka’, z čehož vyplývá, že se nejedná pouze o akt mlčení, ale taktéž o zamlčený fakt.¹³⁸

Vypravěč se tak ústupem k ironickým komentářům snaží zamlčet své pocity, které dává najevo jen v náznacích.

Ironie zde staví na opozici významu a bezvýznamnosti, kdy to, co se optikou „běžného“ vnímání světa jeví jako malichernost, je zde pojímáno jako důležitý element vyprávění a naopak. Banalizaci tedy nakonec často podléhají i vypravěčovy pocity úzkosti, tísně, samoty. Navzdory hravému odstupu, který autor čtenáři od počátku vnucuje, je patrné, že příběh *La Salle de bain* je mimo jiné snahou čelit vlastním emocím odrážející se v atmosféře odlehčené závažnosti. Těžkosti lidské existence jsou tak válcované nicotností situací, v kterých se člověk opakovaně ocitá.

¹³⁶ Bessard-Banquy, op. cit., s. 56: „[...] on élude l’essentiel pour disserter avec sérieux de la pire des trivialités.“

¹³⁷ Ibid., s. 59: „Au moment même où monte en puissance une tension psychologique, que l’on sent le narrateur tenu par ses sempiternelles préoccupations, on doit constater cette réticence du même narrateur [...].“

¹³⁸ Schoots, *Passer en douce à la douane*, op. cit., s. 112: „La ‘réticence’ n’est pas uniquement cette attitude ou témoignage de réserve, dans le discours, le comportement manifesté par le narrateur; c’est également – c’est même son sens premier – l’omission volontaire d’une chose qu’on devrait normalement dire; la chose omise. Synonyme de dissimulation, d’omission et de sous-entendu, la réticence ne signifie pas seulement l’acte de taire, mais également le fait dissimulé.“

Tam, kde by situace vyžadovala dialog, otázky vedoucí k porozumění druhému, jako by se komunikace vyčerpávala, až je nakonec redukována na otřepané fráze a klišé, které rozpoznáváme v maminčiných útržkovitých radách: „Tu devrais te distraire, me dit-elle, faire du sport, je ne sais pas moi“.¹³⁹ Banalita slov a gest zahrnuje i vypravěčovu intimní, v tomto případě rodinnou sféru. Přestože je patrné, že určitá vůle ke komunikaci zde existuje („[elle] voulut dire quelque chose, mais se tut“¹⁴⁰), slovo je nakonec nahrazeno smutným triviálním gestem podání koláče z listového těsta. Scéna, které je komická od samého počátku, neboť vypravěčova maminka poněkud nepatřičně usazena na bidetu rovná zákusky do polévkové mísy, se tak jeví ještě grotesknější a smutnější zároveň.

Elle releva la tête avec une lasse tristesse, voulut dire quelque chose, mais se tut, choisissant un éclair dans lequel elle croqua. [...] Lorsque en souriant presque, j'ajoutai que je ne craignais rien moins que les diversions, elle vit bien que l'on ne pouvait pas discuter avec moi et, machinalement, me tendit un mille-feuilles.¹⁴¹

Střídání tónů promluvy odráží „potřebu co nejvěrněji vyjádřit spojení smíchu a neklidu“¹⁴², která vyplývá z vědomí nestálosti lidské existence a vrtkavosti vlastních prožitků. Ambivalentní ladění textu, které je ve většině případů založeno na zlehčování podstatného, slouží k zastírání emocí a obtížně vstřebatelných prožitků. Humor je zde tím, co od nich zajišťuje odstup, tlumí jejich účinek a umožňuje vypravěčovi (který před vyslovením obav dává častěji přednost mlčení) vyjádřit se. Tento antihrdina jako by si chtěl za každou cenu udržet pozici pouhého pozorovatele či „svědka, jehož řeč, jak známo, musí být ovládána netečností: vyprávěcí, vysvětlovací, popírací, nebo ironická: nikdy lyrická, nikdy v souladu s patosem, neboť jedině mimo něj může hledat své místo.“¹⁴³

To vše zároveň dokazuje, že tento sedmadvacetiletý muž nevnímá život s takovou lehkostí, jak by se na první pohled mohlo zdát a pokud se jednoho dne uzavře do koupelny, pak to není jeho rozmar, nebo součást pouhé autorovy hry s textem, prosté snahy vytvořit jakýsi hravý efekt. Toussaintův vypravěč jako by byl důkazem toho, že „tím pravým tabu

¹³⁹ Toussaint, op. cit., s. 13.

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ Ibid.

¹⁴² Bessard-Banquy, op. cit., s. 49: „besoin de rendre compte le plus fidèlement possible des unions du rire et de l'inquiétude, de cette instabilité profonde de l'aventure humaine, toujours perfectible, jamais achevé.“

¹⁴³ Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris : Seuil, 1975, s. 89 : „témoin, dont le discours ne peut être, on le sait, que soumis à des codes de détachement : ou narratif, ou explicatif, ou contestataire, ou ironique : jamais lyrique, jamais homogène au pathos en dehors duquel il doit chercher sa place.“

dnešní společnosti, alespoň té, kterou zobrazují současné literární texty, již není mluvit o násilí nebo o sexu, ale o citech.“¹⁴⁴

3.4 Pojetí postav

Pokud se kritická díla a pojednání o současné francouzské literatuře vůbec postavami Toussaintových románů jako takovými zabývají, pak je obvykle považují za pouhé vedlejší produkty těchto hravých textů. Podle Fieke Schoots jsou tyto postavy „bez duševní či morální motivace bytostmi nedotaženými, nepohnutými a neurčitými.“¹⁴⁵ Podle Sophie Bertho lze Toussaintovy postavy považovat spíše za jeden z efektů textu, což souvisí i s tím, jak zřídka se v něm setkáváme s popisem jejich duševních stavů a fyzického vzhledu.¹⁴⁶ V článcích z tisku je *La Salle de bain* hodnocen jako „kniha bez psychologie“¹⁴⁷ nebo „příběh zbavený jakékoliv psychologické tíhy“¹⁴⁸. V tomto románu se navíc setkáváme s vypravěčem a zároveň hlavním hrdinou (nebo možná lépe antihrdinou), jehož charakterové vlastnosti pouze tušíme. Důvody svého chování navíc vysvětluje jen zřídka kdy a jeho mnohdy absurdní činy se tak zdají být pouze humornými epizodami bez následků. Duševní motivace Toussaintových postav není ostatně o nic víc objasňována než logika událostí.¹⁴⁹

3.4.1 Vypravěč

Jestliže vypravěč budí dojem, že se snaží více zamaskovat než odkrýt, více zamlčet než osvětlit, více obejít než objasnit, a to nejen svým pobaveným odstupem, ale i častými elipsami ve vyprávění, v popisech míst i postav, dává tím najevo, jak zásadní je pro něj to, co se odehrává pod povrchem. Tázavé pohledy upřené do zrcadla prozrazují jeho nejistotu ohledně vlastní identity a zmatenost v postojích vůči druhým. V různých variacích se navracející obrazy ubíhajícího času jsou známkou vědomí vlastní smrtelnosti, která je jedinou pascalovskou jistotou. Střídající se stavy pohybu a naprosté nehybnosti jsou

¹⁴⁴ Cousseau, Anne. Postmodernité : du retour au récit à la tentation romanesque. In Blackeman et al. *Le roman français au tournant du XXIème siècle*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, s. 368: „Le vrai tabou de la société contemporaine, telle qu'elle est médiatisée par ses écritures, n'est plus le discours de la violence et du sexe, mais celui du sentiment.“

¹⁴⁵ Schoots, L'écriture 'minimaliste', op. cit., s. 135-136 : „Sans motivation psychologique ni morale et sans description physique, les personnages restent des êtres inachevés, impassibles et indéterminés.“

¹⁴⁶ Bertho, op. cit., s. 16: „[Le personnage] fonctionne, du même coup, moins comme personnage que comme effet de texte.“, s. 17: „rareté d'éléments descriptifs concernant des attributs physiques ou psychologiques.“

¹⁴⁷ Nurisdany, Michel. Toussaint pour l'ouverture. In Demoulin, op. cit., s. 6: „livre sans psychologie“.

¹⁴⁸ Richter, Steffen. Ibid., s. 18: „histoire [...] libre de toute lourdeur psychologique“

¹⁴⁹ Schoots, L'écriture 'minimaliste', op. cit., s. 135: „La motivation des personnages n'est pas plus précisée que celle des événements.“

váháním mezi plnohodnotným životem a skomírající depresivní existencí, narážky na smrt poukazují na všudypřítomný strach z nehybnosti definitivní. Ne náhodou je obraz smrti přítomen i v jediném „popisu“ vypravěčovy tváře, kterou vypravěč popisuje jako bílou podlouhlou lebku: „C’était un crâne blanc, allongé. [...] Les yeux étaient immensément blancs, inquiets, troués.“¹⁵⁰

Ačkoliv tedy může vypravěčova zdánlivá nonšalance projevu a poklidnost jeho meditativních stavů na první pohled čtenáře úspěšně zmást, neutěšitelnost jeho úzkostných stavů lze vyčíst z mnohých gest, postřehů a komentářů. Celé dílo lze taktéž číst jako příběh osobní krize, deprese vrcholící snahou o fyzickou destrukci osoby dotyčnému nejbližší.¹⁵¹ Přestože vypravěčovi v průběhu celého příběhu nehrozí žádné zjevné bezprostřední nebezpečí, je sužován stavy strachu a tísně, které na sebe berou nejrůznější podoby. Pasáž úsměvně líčící hypotetickou návštěvu na rakouské ambasádě zakončená popisem humorného výjevu kýchajícího polského malíře při kuchání hlavonožce přechází v následujícím odstavci do ponurému popisu deštivého dne. Pocity, které ve vypravěči vyvolává pouhý fakt, že venku prší, představy a myšlenkové konstrukce, které si následkem pozorování ulice za deště vytváří, jen prozrazují jeho depresivní sklony.

Je [...] m’immobilisai devant la fenêtre. Il pleuvait. La rue était mouillée, les trottoirs sombres. [...] Derrière la fine pellicule de buée, j’observais les passants qui déposaient du courrier. La pluie leur donnait des airs de conspirateurs [...]. J’approchai mon visage de la fenêtre et, les yeux collés contre le verre, j’eus soudain l’impression que tous ces gens se trouvaient dans un aquarium. Peut-être avaient-ils peur ? L’aquarium lentement se remplissait.¹⁵²

Okno, kterým vypravěč pozoruje ruch ulice, lze v této pasáži vnímat jako metaforu jeho pohledu na svět, jeho vnímání světa, kterému tak dává všeobecnou platnost. Akvárium pak můžeme považovat za paralelu vypravěčovy vany, ovšem ve vnějším světě. Vypravěč tak touto paralelou zevšeobecňuje svoji situaci obrazem akvária, které se plní vodou, a tudíž ožívá (neboť prázdné akvárium je akváriem bez života). Zároveň si připouští, že obyvatelé tohoto „akvária“ mají nejspíš strach, „neboť jim hrozí, že se utopí, pokud všechna voda spadne naráz.“¹⁵³

¹⁵⁰ Toussaint, op. cit., s. 99.

¹⁵¹ Leclerc, op. cit., s. 893: „Ainsi, le premier roman de Toussaint pourrait-il se lire comme le récit, en blanc et noir [...], d’une crise, d’une dépression qui conduit à une pulsion meurtrière [...].“

¹⁵² Toussaint, op. cit., s. 30, 31.

¹⁵³ Leclerc, op. cit., s. 895: „L’aquarium [...] comme métaphore où les passant risquent la noyade si toute la pluie se déverse [...].“

Tato metafora tudíž napovídá, že příběh muže odcházejícího z koupelny lze vnímat jako snahu o návrat do světa, do onoho světa za oknem, ovšem snahu nanejvýš bolestnou, provázenou strachem a pocitů úzkosti. Proto je vnější svět, onen svět za oknem zobrazen jako akvárium, ve kterém lidem hrozí nebezpečí utonutí v proudu každodenního života.

Obrazy tísně jsou dále rozvíjeny v následujícím odstavci. Vypravěč, zcela znehybněný v jedné ze svých obvyklých pozic (neboť je to člověk, který svou nehybnost prožívá buď vsedě, nebo vleže), je zde konfrontován s destruktivním pohybem v podobě všeničícího, všeodnášejícího nezastavitelného deště.

27) Assis sur mon lit, la tête dans les mains (toujours ces positions extrêmes), je me disais que les gens ne redoutaient pas la pluie ; certains, sortant de chez coiffeur, la craignaient, mais nul n'avait vraiment peur qu'elle ne s'arrêtât plus jamais, écoulement continu faisant tout disparaître - abolissant tout. C'est moi qui, devant ma fenêtre, par une confusion que justifiait la crainte que m'avaient inspirée de divers mouvements qui se déroulaient devant mes yeux, pluie, déplacements des hommes, des voitures, avais soudain peur du mauvais temps, alors que c'était l'écoulement même du temps, une fois de plus, qui m'avait horrifié.¹⁵⁴

Pocit beznaděje a strachu vyjádřený hlavou v dlaních jako by byl na okamžik zneškodněn mírně sebeironickým komentářem o vypravěčově zálibě ve výstředních pozicích umístěným v závorce. O několik řádek níže již úzkostné pocitů plně ovládají situaci. Pohyb, a to zcela běžný pohyb ulice všedního dne, je zde pro vypravěče tím, co v něm vyvolává obavy a tísně. Pohyb je pro něj tím, co se odehrává za sklem, mimo jeho intimní prostor: jsou to projevy každodenního života, který odmítá sdílet. Vnímá jej jako to, co jej destabilizuje, neboť mu neustále připomíná děsivý fakt destruktivního ubíhání času, a je nakonec tím, co unáší člověka vstříc smrti, vstříc konečné nehybnosti:

Ainsi est-il possible de se représenter que le mouvement, aussi fulgurant soit-il en apparence, tend essentiellement vers l'immobilité, et qu'en conséquence, aussi lent peut-il parfois sembler, entraîne continûment les corps vers la mort, qui est immobilité.¹⁵⁵

Myšlenky na smrt se mu ostatně navracejí jako obsedantní téma a jsou jen důkazem jeho křehké povahy snadno podléhající úzkostným stavům. Vypravěč tak navzdory obvyklému zdání uvolněnosti během poklidné procházky benátskými ulicemi ruku v ruce se svou přítelkyní najednou strhává parte oznamující smrt třidvacetiletého muže, zasažen rozporem mezi strohostí oznámení a tragičností jeho obsahu: „L'une d'elle [...] annonçait

¹⁵⁴ Toussaint, op. cit., s. 31.

¹⁵⁵ Ibid., s. 36.

sobrement la mort d'un jeune homme de vingt-trois ans. J'arrachai l'affichette."¹⁵⁶ Příznačné jsou také jeho opakované noční můry, jejichž neměnný abstraktní obsah v podobě střídajících se geometrických tvarů nepoukazuje na žádnou konkrétní příčinu takto silně prožívaných pocitů tísně: „Mes cauchemars étaient rigides, géométriques. Leur argument était sommaire, toujours lancinant [...].“¹⁵⁷ V benátském hotelu nabývají jeho úzkostné stavy podobu vidiny dne přicházejícího jako temné nekonečné ustrnulé moře: „Lorsque, le matin, je me réveillais, je voyais la journée à venir comme une mer sombre derrière mes yeux fermés, une mer infinie, irrémisiblement figée.“¹⁵⁸

To, že lze *La Salle de bain* pojímat jako příběh člověka potýkajícího se s depresivními stavy, je patrné již od počátku, kdy vypravěč sám sebe prezentuje, ačkoliv s jistým pobaveným odstupem, v situacích podobajících se scénám z nemocničního pokoje. Nechává se sebou jednat jako s osobou psychicky labilní a nelze též nechat bez povšimnutí, že do nemocnice se později zcela dobrovolně, přestože bez vážnějšího důvodu, odebírá. Jeho přítelkyně, která jej do koupelny chodí navštěvovat, tak jako se chodí za pacienty do nemocnice, ho shledává klidnější (z čehož lze usuzovat na ne zcela vyrovnanou povahu jeho obvyklé každodenní existence); on sám si libuje, že se mu dokonce daří i zavtipkovat. Obraz sebe sama, který vypravěč takto nepřímou podává, odhaluje již na první stránce jeho křehkou neklidnou povahu se sklony k úzkosti. Scéna, kdy vypravěče přijde navštívit jeho maminka, se odehrává přesně tak, jako by mladý muž pobýval na oddělení psychiatrie a ne jako by vypravěč nebyl nastěhován do koupelny: donesená krabice zákusků, maminčin ustaraný pohled, rady, které obvykle v takových situacích zaznívají („tu devrais te distraire, me dit-elle, faire du sport, je ne sais pas moi.“¹⁵⁹)

Struktura příběhu jako oscilace mezi dvěma světy, dvěma entitami, pohybem a nehybností, samotou a sdílením, životem uvnitř a vně uzavřeného prostoru, je nastíněna od samého počátku. *La dame blanche*, zmrzlina rozpouštějící se pod vrstvou horké čokolády, a dopis z rakouské ambasády, motivy, které se později znovu objeví, nastiňují vypravěčovo dilema volby mezi životem a naprostým, resp. mrtvolným klidem. Vypravěč jako by si bez ustání připomínal známou Pascalovu myšlenku o tom, že pohyb je naší přirozeností,

¹⁵⁶ Ibid., s. 79.

¹⁵⁷ Ibid., s. 84.

¹⁵⁸ Ibid., s. 86.

¹⁵⁹ Ibid., s. 13.

zatímco naprostý klid znamená smrt.¹⁶⁰ Dezert, který je spojením Mondrianovy nehybnosti a plynulého pohybu, považuje výraz jedinečné rovnováhy.¹⁶¹ Zároveň je to však pohyb, který se v tomto skvostu jeví jako mocnější a vypravěč je opět konfrontován s nemožností jej nejen zachytit, ale odolávat mu, stejně jako není schopen odolávat životu a lidem:

Je regardais le mouvement, immobile, les yeux fixés sur la soucoupe. Je ne bougeais pas. Les mains figées sur la table, j'essayais de toutes mes forces de garder l'immobilité, de la retenir, mais je sentais bien que sur mon corps aussi, le mouvement s'écoulait.¹⁶²

Vypravěč je od prvních stran mužem, který se bude uzavírat před vnějším světem, utíkat před lidmi, ale zároveň je vyhledávat a stále se k nim navracet. Pozvánku na recepci rakouské ambasády, symbolickou výzvu k opuštění koupelny, přijímá a následujícího dne, ačkoliv se značnou dávkou zdrženlivosti, z koupelny odchází. Ruka hladící hladký bílý povrch vany je důkazem nerozhodnosti a naznačuje, o jak obtížné (nicméně nezbytné, neboť přibývajících roky opět prozrazují jeho obsesi ubíhajícím časem) rozhodnutí se jedná:

Et j'étais sur le point de m'endormir lorsque Edmondsson entra dans la salle de bain, pivota et me tendit deux lettres. L'une d'elles provenait de l'ambassade de l'Autriche. [...] Edmondsson, qui lisait derrière mon épaule, souligna mon nom sur le carton d'invitation. Ne connaissant ni Autrichiens ni diplomates, je dis qu'il s'agissait d'une erreur, probablement.

10) Assis sur le rebord de la baignoire, j'expliquais à Edmondsson qu'il n'était peut-être pas très sain, à vingt-sept ans, bientôt vingt-neuf, de vivre plus ou moins reclus dans une baignoire. Je devais prendre un risque, disais-je les yeux baissés, en caressant l'émail de la baignoire, le risque de compromettre la quiétude de ma vie abstraite pour. Je ne terminai pas ma phrase.

11) Le lendemain, je sortis de la salle de bain.¹⁶³

Tato pozvánka je v příběhu prvkem, který uvádí věci do pohybu a na jehož základě vypravěč v následujícím odstavci v několika větách formuluje úkol, který před ním stojí. Zde vyprávění dostává formu iniciačního příběhu, během kterého má vypravěč vykonat cestu a projít následující zkouškou: dát všanc svoji poklidnou, ale abstraktní a příliš nehybnou existenci a vyměnit ji za život, za pohyb vně tohoto hygienického bezpečného

¹⁶⁰ Pascal, Blaise. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, Pléiade, 1954, s. 1137: „Notre nature est dans le mouvement; le repos entier est la mort.“

¹⁶¹ Toussaint, op. cit., s. 15: „Je songeais à la dame blanche. [...] je voyais dans ce mélange un aperçu de la perfection. Un Mondrian. [...] la consistance et la fluidité. Déséquilibre et rigueur, exactitude.“; s. 84: „Ce qui me plaît dans la peinture de Mondrian, c'est son immobilité. [...] L'immobilité n'est pas l'absence de mouvement, mais l'absence de toute perspective de mouvement, elle est mort.“

¹⁶² Ibid., s. 80.

¹⁶³ Ibid., s. 15-16.

uzavřeného prostoru. Ve svém článku o návratu k vyprávění hovoří Anne Cousseau o cestě jako o jednom z častých témat současných románů a o „récit d'apprentissage“ jako o jednom z jejich častých schémat.¹⁶⁴ Nutno také poznamenat, že schéma *dopis – formulace zkoušky, kterou má projít – odchod/odcházení z koupelny* se v příběhu objevuje dvakrát, a to v téměř stejném znění.¹⁶⁵

Koupelna, kterou má vypravěč v rámci své „cesty za ponaučením“ opustit, má pro vypravěče zásadní význam v tom, že je „intimním místem, ale útočištěm, kam se může postava ukrýt před světem.“¹⁶⁶ Je místem, kde jsme uchráněni pohledů ostatních, je pro vypravěče ideálním prostorem pro to, aby se zde mohl nerušeně věnovat pouze sám sobě a realizovat tak jeden z cílů moderní doby: nalézt, dokonale poznat a osvobodit sebe sama od všech vnějších vlivů.¹⁶⁷ Vypravěč tak během celého příběhu sleduje dva zdánlivě protichůdné cíle: návrat do běžného života, přijetí pohybu jako přirozeného způsobu existence na jedné straně, a nikým a ničím nerušené nacházení sebe sama na straně druhé.

Snaha o seberealizaci, o nalezení vlastní identity je pro něj spojena s poklidnou meditací, se setráváním v nehybnosti, jež mu umožňuje naprosté soustředění na sebe sama. Proto opakované pozorování sebe sama v zrcadle, proto nekonečná snaha zachytit pohyb uvnitř vlastního nehybného těla, aby však nakonec uviděl pouze své veliké neklidné oči („Les yeux étaient immensément blancs, inquiets, troués.“¹⁶⁸), aby nakonec zjistil pouze to, že pohyb v nitru těla podléhajícího destruktivním účinkům času zachytit nelze („Comment le saisir ? Où le constater ?“¹⁶⁹).

Pokud si vypravěč libuje v nehybnosti, pak je to především nehybnost v oblasti mezilidských vztahů. Strach z lidí, jeho specifická misantropie, kterou se opakovaně snaží překonat, jsou přítomny ve způsobu, jakým prezentuje ostatní postavy svého příběhu: jako agresivní jedince obtěžující jeho klid, ohrožující jeho poklidnou existenci, ať už se jedná o rodinného přítele, jenž zakončuje svou návštěvu křikem a hrozbami, postaršího bývalého nájemníka přesvědčeného o neomylnosti svých tvrzení, mladíka pohrdajícího

¹⁶⁴ Cousseau, op. cit., s. 364: „La notion du parcours [...] est au cœur de chaque récit. [...]“; s. 368: „La structure convoquée, dans la plupart des textes, est celle du récit d'apprentissage.“

¹⁶⁵ O cyklické struktuře příběhu se podrobněji zmíníme níže. Cf. s. 68-69.

¹⁶⁶ Hanson, op. cit., [online]. [cit. 2009-06-22]. Dostupné z <<http://www.berlol.net/foire/fle98to.htm>>: „La salle de bain est un lieu intime, c'est vrai mais c'est aussi une pièce de refuge, ou le personnage peut se retirer du monde.“

¹⁶⁷ Lipovetsky, op. cit., s. 60: „[...] obsédé par lui-même, (il) travaille assidument a la libération du Moi, a son grand destin d'autonomie et d'indépendance“.

¹⁶⁸ Toussaint, op. cit., s. 99.

¹⁶⁹ Ibid., s. 51.

vypravěčovým výběrem hudby, návštěvníky benátského hotelu, kteří se neobtěžují jej ani pozdravit apod.

Celý příběh je tak řetězcem odchodů, odjezdů, úniků a návratů: vypravěč odchází z koupelny, aby se následně opět vrátil „mezi lidi.“ V této zkoušce však neuspěje a nečekaně odjíždí do Benátek, kde má jeho „iniciační cesta“ pokračovat. Místo všeho se ovšem uzavírá v hotelovém pokoji, kde si opět vytváří svůj izolovaný svět: postupně si zvyká na nové prostředí, seznamuje se s chodem hotelu, z něhož vychází jen velmi zřídka a pokud možno se od něj nevzdaluje. Zůstává tedy opět v jakémsi omezeném prostoru, v němž se snaží nalézt záchytné body své nejisté existence. Hotelový pokoj poté mění za nemocniční, aby se nakonec po návratu do Paříže opět uzavřel v koupelně. Každá z těchto „zastávek“ jako by byla další etapou jeho iniciačního příběhu. Přestože každý z těchto přesunů z místa na místo není ničím jiným než snahou uniknout nebezpečí a těžkostem světa mimo vlastní uzavřený prostor a zvláště pak těm, kteří se v něm pohybují, nelze si zároveň nevšimnout jeho neschopnosti v samotě těchto uzavřených prostor setrvávat. Jako by byl tento čtenář *Pensées* ztělesněním notoricky známého a často citovaného Pascalova výroku, totiž že veškeré neštěstí člověka spočívá v jeho neschopnosti pokojně setrvávat v zavřeném pokoji.¹⁷⁰ Mezi jednotlivými úniky se tak znovu a znovu pokouší o znovunavázání důvěrného kontaktu s okolím.

Během svého „výletu“ do Benátek se tak v hotelu spřátelí s místním barmanem, v nemocnici s lékařem (a zvláště pak jeho malou dcerkou), na letišti si tiskne upřímně ruku se sovětským cestujícím. Pokud se zdá, že vypravěč projevuje opravdové potěšení z oboustranné komunikace, je ovšem třeba připomenout, že ve všech těchto případech se jedná o osoby, které neovládají jeho mateřský jazyk, přičemž on sám nemluví tím jejich. Konverzace s barmanem se tak zvrhává v groteskní vršení jmen sportovců všech možných národností, otázky pokládané lékařově dcerce jsou opětovány mlčením, dialog se sovětským inženýrem je redukována na citaci jmen z ruské a italské historie. Snad nejintenzivněji je tato permanentní snaha o komunikaci s lidmi patrna při neverbálním a informačně neplodném „dialogu“ se zaměstnankyní benátského obchodního domu. Scéna končí erotickým výjevem ženy přitisknuté proti vypravěči ke sklu, kdy teprve v jeho intimní blízkosti se výměna informací zdaří docela:

¹⁷⁰ Pascal, op. cit., s. 1138-1139: „Tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne pas savoir demeurer en repos dans une chambre.“ Toussaint sám ostatně říká, že právě tento výrok vystihuje podstatu hlavní postavy La Salle de bain (Cf. Ammouche-Kremmers, op. cit., s. 30).

Puis, avançant plus prêt encore, la poitrine et le ventre collés contre la vitre qui nous séparait à peine, la bouche pratiquement posée sur la mienne, elle articula lascivement : alla nove, en faisant naitre entre nous un nuage de buée.¹⁷¹

Absence společného komunikačního prostředku nejen že nepředstavuje žádnou zásadní překážku („L'absence d'une langue commune ne nous décourageait pas.“¹⁷²), jako by naopak zbavovala vypravěče úzkosti ze setkání s druhým, jako by pro něj znamenala menší nebezpečí ohrožení a zvyšovala jeho schopnost přátelského sdílení. Přítomností jazykové bariéry jako by padala bariéra osobní: neznalost společného jazyka vytváří dostatečný odstup od druhého i od vyřčeného. Pokud jsme výše hovořili o vypravěčově antipatii vůči mnohomluvným postavám, pak sympatie projevované ve vztahu k těm, kteří nemluví jeho rodným jazykem a jejich možnost působení je tudíž omezená, jsou nezpochybnitelné:

Comme elle ne répondait pas, me penchant en avant, je lui demandais si elle voulait que je lui raconte une histoire. Je m'assis à côté d'elle sur la moquette et, à voix basse, commençai à lui raconter le naufrage du Titanic. Mon histoire semblait la divertir beaucoup, car elle ne cessait de rire, timidement d'abord, puis franchement, en me regardant avec gratitude depuis que je ramais dans le canot de sauvetage.¹⁷³

Avant de gagner nos salles d'embarquement, nous nous serrâmes chaleureusement la main.¹⁷⁴

Je zároveň zajímavé konstatovat, že scéna se sovětským cestujícím je jedinou, jež není zakončena humornou či lehce ironizující poznámkou (jak je tomu u konverzace s barmanem či s malou dívkou). Stisknutí ruky je naopak gestem upřímným, jež dává tušit, že kontakt s člověkem se zde stává nejen možným, ale dokonce se odehrává v přívětivé atmosféře. Právě v letištní hale se totiž připravuje vypravěčův definitivní návrat do společnosti, jeho definitivní „opuštění koupelny.“ Nelze též nechat bez povšimnutí, že muž, s kterým si vypravěč (jedinec terorizovaný deštěm a tekoucí vodou) takto přátelsky tiskne ruku, je vodní inženýr („ingénieur en hydraulique“). „Vyléčení“ z krize tedy probíhá

¹⁷¹ Toussaint, op. cit., s. 74.

¹⁷² Ibid., s. 61.

¹⁷³ Ibid., s. 104-105.

¹⁷⁴ Ibid., s. 119.

za pomoci člověka, jehož posláním je „regulovat a řídit pohyb vody“¹⁷⁵, elementu, který pro vypravěče představuje destruktivní běh času, život, který ubíhá, a pohyb, jemuž se permanentně brání.

Rozhodnutí opustit nemocniční pokoj, vrátit se do Paříže a následně tedy odejít z koupelny však padne o něco dříve, když je vypravěč pozván benátským lékařem a jeho ženou, aby si s nimi zahrál tenis. Z původně zamýšlené čtyřhry však sejde, neboť vypravěčův spoluhráč odmítne hrát. Mladý muž se tak ocitá v situaci, kdy pozoruje manželský pár při hře, zatímco on sám, bez partnera (anebo spíše bez partnerky), je zbaven možnosti se hry účastnit. Postupně se mezi tenisovými kurty dostává do stavu jakési agonie, posmutnělého zklamání, který vyústí opět ve zkoumání vlastní tváře v zrcadle na toaletách tenisového klubu. Otázka, kterou si nakonec pokládá a následné rozhodnutí vrátit se do Paříže, jsou důkazem toho, že vypravěč si brzy uvědomí zbytečnost svého setrvávání ani ne tak na tenisových kurtech, ale v Benátkách, jednoduše daleko od své potencionální tenisové a hlavně pak milostné partnerky.

32) Debout devant le miroir rectangulaire des toilettes, je regardais mon visage, qu'éclairait une lampe jaune derrière moi. Une partie de mes yeux était dans l'ombre. Je regardais mon visage ainsi divisé par la lumière, je le regardais fixement et me posais une question simple. Que faisais-je ici ?¹⁷⁶

38) Je décidai de rentrer à Paris.¹⁷⁷

Právě Edmondssonová, resp. její nepřítomnost, se stává impulsem odjezdu z Benátek a návratu domů. Právě ona mu taktéž onoho dne přinese obálku s pozvánkou z rakouské ambasády a je to tedy právě ona, kdo nepřímo vyzve vypravěče k opuštění koupelny. Stejně tak ona jako jediná mezi všemi „návštěvníky“ shledává jeho setrvávání mimo běh každodenního života nezdravým: cítí, že vypravěčova nehybnost není jen jakýmsi rozmarným žertem, přestože její konstatování vyznívá jako vtipná slovní hříčka: „Edmondsson pensait qu'il y avait quelque chose de déssechant dans mon refus de quitter la salle de bain“¹⁷⁸ Tato žena je ústřední postavou vypravěčova příběhu.

¹⁷⁵ Leclerc, op. cit., s. 895: „[...] l'aquaphobe rencontre a l'aéroport un ingénieur en hydraulique, un scientifique qui régule et controle l'eau [...]. Sortie de crise.“

¹⁷⁶ Toussaint, op. cit., s. 117.

¹⁷⁷ Ibid., s. 118.

¹⁷⁸ Ibid., s. 11.

3. 4. 2 Edmondssonová

Edmondssonová ztělesňuje v příběhu pohyb (proto, jak ostatně sám vypravěč konstatuje, považuje Mondriana s jeho absencí jakékoliv perspektivy pohybu za nekonečně otravného), energii a aktivitu, a to i v praktickém slova smyslu: obstarává chod domácnosti, bez nejmenších potíží vyjednává nepříjemné finanční záležitosti s párem bývalých nájemníků („Edmondsson, parfaite pour les questions d'argent“¹⁷⁹), odpovídá za svého přítele na nudné otázky hostitelů. Když se Edmondssonová rozhodne najmout polské malíře vystavující v její galerii na vymalování kuchyně s vědomím, že jim za tuto podřadnou práci může zaplatit méně, než je obvyklé, nezdá se, že by vypravěč její elán sdílel. Zrovna tak ovšem nijak výrazně neprotestuje; je pouze „au courant.“ Je natolik přesvědčivá a odhodlaná ve svém jednání (v Benátkách jsme svědky její „sereine détermination“¹⁸⁰), že i sám vypravěč se v její přítomnosti mnohdy cítí bezmocný a zaujímá pasivní pozici („elle m'entraîna derrière elle“¹⁸¹). Nakonec rezignuje zcela: vrací se sám do hotelového pokoje. Jen s jejím svolením se pak vypravěč vrací domů, nehledě na to, že jedině ona má klíč od domu.

V této souvislosti si Laurent Demoulin všímá prvků, které činí z Edmondssonové a jejího partnera milostný pár charakteristický pro současnou společnost: muži a ženy jsou ve vztahu přidělovány jejich role spíše podle jejich schopností než podle dosavadních zvyklostí.¹⁸² Žena řeší finanční a praktické otázky domácnosti, zajišťuje její příjem apod. Christina Horvath hovoří o nástupu „superhrdinek“, jejichž hojný výskyt v současných románech z prostředí velkých měst svědčí o „hluboké proměně, která postihla tradiční roli ženy v současné společnosti: v průběhu let 1980-1990 ovládly emancipované ženy obrazovku a populární kulturu. [...] je tudíž samozřejmostí, že městský román se této vlně nadaných a ambiciózních postav žen nemohl vyhnout.“¹⁸³

¹⁷⁹ Ibid., s. 41.

¹⁸⁰ Ibid., s. 79.

¹⁸¹ Ibid., s. 77.

¹⁸² Demoulin, Laurent. *La Salle de bain* aujourd'hui. In Demoulin, op. cit., s. 5: „La Salle de bain met en scène un monde ultracontemporain. Le couple que le narrateur forme avec Edmondsson est symptomatique d'une époque dans la mesure où il met en jeu un nouveau rapport entre l'homme et la femme. Les taches n'y sont plus réparties en fonction de la tradition, mais seulement des qualités de chacun.“

¹⁸³ Horvath, Christina. *Le roman urbain contemporain en France*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, s. 168: „D'autre part, l'émergence massive des super-héroïnes dénote une profonde transformation du rôle féminin traditionnel au sein de la société contemporaine : au cours des années 1980-1990, les femmes émancipées ont conquis l'écran et la culture populaire. [...] il est donc évident que le roman urbain ne peut non plus se soustraire à cette vogue des personnages féminins surdoués et ambitieux.“

Vypravěčova partnerka je osobou, která vyzařuje psychickou vyrovnanost a spontánnost, ženou, která se cítí zcela přirozeně ve vlastním nahém těle. Tato žena, která se bez obtíží okamžitě svléká a prochází se polonahá po špičkách po pokoji je vtělením milostné touhy a erotické energie; stopa rtěnky na zubech jinak něžného elegantního stvoření jen doplňuje tento obraz („Sur les dents, elle avait une minuscule trace de rouge à lèvres.“¹⁸⁴). Právě ona také pokaždé iniciuje milostný akt, vypravěč jako by se mu pouze podvoloval, někdy dokonce s jistou dávkou zděšení¹⁸⁵ („Faire l’amour maintenant ?“¹⁸⁶). Sex je nicméně v textu takřka nepřítomný. V jediných dvou pasážích, kde vypravěč dává tušit milostnou scénu, je tento akt vždy umně zaobalen do formulací, které jej spíše obchází, než popisují, pokaždé však s jistou vznešeností a hravostí zároveň:

Nous commençâmes à bouger ; nous bougions lentement et nous nous en savions gré. Plus tard, les couvertures se retournèrent : en tombant sur le sol, la boîte s’ouvrit et toutes les balles de tennis s’éparpillèrent sur le parquet.“¹⁸⁷

V případě milostné scény zmiňované v kapitole o minimalismu formy dokonce vypravěč velmi vtipně redukuje celý akt větou „J’ôtai mon pantalon pour lui être agréable.“¹⁸⁸ Z této i z předešle uvedené pasáž je patrné, že milostný kontakt s osobou druhého pohlaví zde není v žádném případě vnímán jako cosi bolestného či frustrujícího (jak tomu bývá v dílech Toussaintových současníků), ale jako akt oboustranně příjemný, nanejvýš intimní a jako takový vyžadující ty nejdělikátnější vyjadřovací prostředky. Jde o to pokud možno co nejvíce zamlčet, ale přeci jen popsat, vyjádřit, ale nezkompromitovat: ani patosem, ani sentimentem. Zároveň je zřejmé, že působí-li něco vypravěčovi ve vztahu k jeho přítelkyni problémy, pak se to nepochází z oblasti sexuální, ale výhradně z oblasti citové.

Edmondssonová, jak je patrné, představuje pro vypravěče zdroj potěchy, ale i útěchy a něhy („Edmondsson restait très douce avec moi ; elle me consolait si je le lui demandais.“¹⁸⁹), neboť právě ji žádá, aby jej utěšila, když na něj přijdou noční můry, když ho přepadne úzkost („Je lui demandais de me consoler. D’une voix douce, elle me demandait de quoi je voulait être consolé. Me consoler, disais-je.“¹⁹⁰). Tato postava

¹⁸⁴ Toussaint, op. cit., s. 69.

¹⁸⁵ Cf. s. 26.

¹⁸⁶ Toussaint, op. cit., s. 17.

¹⁸⁷ Ibid., s. 74-75.

¹⁸⁸ Ibid., s. 17.

¹⁸⁹ Ibid., s. 67.

¹⁹⁰ Ibid., s. 87.

představuje v jeho příběhu jakýsi opěrný bod, který, jakmile zmizí z dohledu, je vypravěčovo bytí ještě rozkolísanější než obvykle: není zcela náhodou, že rozhodnutí podat o sobě Edmondssonové zprávu z Benátek je učiněno po jedné z nocí, kdy se vypravěč budí uprostřed noci s pocitem tísnivé samoty.

Postava vypravěčovy partnerky je tudíž pro něj samého ztělesněním několikerého paradoxu. Žena, která mu po všech stránkách usnadňuje a zpříjemňuje jeho existenci, zároveň reprezentuje pohyb, kterému vypravěč od počátku uniká. Edmondssonová, jediná postava, která je v příběhu přítomna od počátku do konce, se tedy záhy stává ústřední postavou jeho paradoxního konání. Vypravěč po krátkém pobytu mimo koupelnu opouští svou partnerku, odjíždí sám do Benátek, aby zde unikl pohybu a znovu našel uzavřený prostor, po několika dnech se ovšem jeho život zredukuje na telefonáty s Edmondssonovou a na jejich permanentní očekávání:

Je ne faisais rien. J'attendais constamment les coups de téléphone d'Edmondsson. Je ne quittais plus l'hôtel de peur d'en manquer un. [...] Souvent je m'asseyait sur une chaise dans l'entrée, et j'attendais en face du réceptionniste (j'avais besoin de me sentir proche d'Edmondsson).¹⁹¹

Vypravěčova radost z jejího příjezdu však trvá jen krátce, další ze zkoušek „návratu“ do vnějšího světa končí neúspěchem. Nehybnost a pasivita totiž pomalu ale jistě ovládají jeho stále tíživější existenci. Nechut' k pohybu je vždy určitou formou rezignace na život:

Après la sieste, je ne me levais pas tout de suite. Non, je préférais attendre. L'impulsion venait tôt ou tard, qui me permettait de me mouvoir dans l'ignorance de mon corps, avec l'aisance des gestes que l'on ne délibère pas.¹⁹²

Tato lhostejnost se nakonec projevuje i ve vztahu k Edmondssonové, s níž vypravěč komunikuje stále méně a svou zdrženlivost prokazuje nejen neochotou se hýbat („Je me montrais plutôt réticent, ne voulais pas bouger.“¹⁹³), ale i neochotou odpovídat na její otázky, sdílet s ní volný čas. Vypravěč se tak opět ocitá sám uzavřen ve svém hotelovém pokoji, kde se celé dny věnuje vrhání šipek, hře, která svědčí o stoupající agresivitě hromaděné uvnitř nehybného těla.

¹⁹¹ Ibid., s. 67.

¹⁹² Ibid., s. 87.

¹⁹³ Ibid.

Nelze nicméně přehlédnout, že Edmondssonová, postava, která jako jediná viditelněji ovlivňuje vypravěčovo jednání, v příběhu téměř nehovoří. Je přítomna jen skrze to, co říká sám vypravěč, skrze jeho popisy, komentáře a jednotlivé interpretace jejích slov. Jako by chtěl vypravěč „neutralizovat“ její vliv. Přestože je pro vypravěče postavou klíčovou, čtenář má nakonec pocit, jako by v příběhu existovala jen napůl. Vypravěč jako by se tím, že zmírňuje efekt postavy ztělesňující život a pohyb, snažil minimalizovat nutnost je prožívat a spoluprožívat, emocionálně je sdílet. Důkazem snahy o „neutralizaci“ ženské postavy může být i záměrné opomíjení popisných a vyprávěcích prvků, které by jasně odhalily její pohlaví. Vypravěč navíc postavu nazývá Edmondsson, aniž by však v průběhu příběhu vyšlo najevo, zda jde o jméno křestní, příjmení či jen jakousi přezdívku.¹⁹⁴ Až do strany 17 tedy není možné jasně určit, zda jde o ženu či muže. Zde poprvé je její příjmení nahrazeno anaforickým osobním zájmenem ženského rodu, které teprve objasňuje její pohlaví („Un instant plus tard, Edmondsson apparaissait, le visage rayonnant. Elle voulait faire l’amour.“), a to ve velmi příznačné situaci, kdy se dožaduje milostného aktu. Vnější projevy postavy, která je od počátku spojena s láskou a erotikou, jsou vypravěčem jazykově mírněny: jako by již od počátku naznačoval, že její emocionální a posléze i fyzický vliv má být omezován. Dokonce se zdá, jako by vypravěč moment odhalení pohlaví oddaloval: náhlým přechodem z *passé composé* na *passé simple* v rámci jednoho odstavce se vtipně se vyhne shodě přímého předmětu s participiem, čímž nechává čtenáře nadále na pochybách:

Un matin, j’ai arraché la corde à linge. J’ai vidé tous les placards [...] j’ai commencé à déménager une partie de ma bibliothèque. Lorsque Edmondsson rentra, je l’accueillis un livre à la main [...].¹⁹⁵

Na kolik je vztah mladého muže k této postavě ambivalentní je patrné i z neurčitěho postavení, který v jeho životě zaujímá: po celý příběh se čtenář s jistotou nedozví, zda se jedná o milenkou či manželku. V první části (a ostatně i v části druhé až do jejího odjezdu z Benátek) nedává nic tušit, že by se jednalo o sezdaný pár, v některých pasážích bychom z bezprostředních konverzací a uvolněné atmosféry domácnosti spíše vyvozovali, že jde o mileneckou dvojici než o manželský pár. V třetí části příběhu však vypravěč překvapuje svého lékaře zmínkou o své ženě.

¹⁹⁴ Pro potřeby této práce jsme se pro zjednodušení rozhodli nakládat s vlastním jménem *Edmondsson* jako by se jednalo o příjmení v ženském tvaru, ačkoliv jde o rozhodnutí zcela arbitrární. Podle informací dostupných z internetu se jedná o příjmení britského původu.

¹⁹⁵ Toussaint, op. cit., s. 12.

Comme ils insistaient, je leur dis que je devais passer à mon hôtel pour voir si ma femme ne m'avait pas écrit. Ma réponse les plongeait dans une extrême perplexité (mon hôtel ? ma femme ?). Mais, comme je ne leur devais aucune explication, [...].¹⁹⁶

Stejně jako se necítí povinen cokoliv vysvětlovat zmatenému lékaři, nepovažuje nic takového za nutné ani vůči čtenáři, který tudíž Edmondssonové přisuzuje jakýsi neurčitý status „partnerky.“ Tím jako by se vypravěč opět snažil omezit její vliv, neboť odmítá-li definovat její roli, omezuje jistým způsobem i její možnosti působení.

Naproti tomu jsme nicméně již na počátku mohli konstatovat, že momenty společně sdílené po milostném aktu jsou vypravěčem vnímány jako chvíle tichého štěstí, které není radno rušit.¹⁹⁷ Vypravěčův tichý údiv je cítit i z pohledu na jeho spící partnerku, které nad hlavou poletuje stříbrný prach. Něha pocíťovaná vůči nehybnému bezbrannému tělu, zdeformovanému spánkem, se mísí s obdivem. Z vypravěčova popisu její tváře je patrná touha se jí na okamžik zmocnit, moci ji znehybnit a v této nehybnosti ji zachytit:

Edmondsson, à côté de moi, était endormie : son visage était lisse ; sa bouche, déformée par le coussin, remontait légèrement. Au-dessus de sa tête, des particules de poussières brillaient dans un rayon oblique. Je me levai sans bruit et m'habillai. Avant de sortir de la chambre, retournant en silence vers le lit, j'allai la border (et je la regardais).¹⁹⁸

Vypravěč se tedy ocitá v konfliktní situaci: jak žít s osobou, která je ztělesněním pohybu a zároveň s ní prožívat intimní momenty, které jsou pro vypravěče možné jen ve chvílích ticha, ve stavu hraničícím s nehybností? Jak tento pohyb zneškodnit, aby její přítomnost jeho partnerky netížila, tak jako jej ve společně prožívaných momentech tíží Edmondssonové pohled, který prohlubuje jeho touhu vracet se do uzavřeného prostoru?

Nous continuâmes à nous promener. Edmondsson me regardait d'une manière étrange, et son regard posé sur moi me dérangeait.¹⁹⁹

[...] je sentais sur moi le regard d'Edmondsson. Je continuai à manger en silence. Mais j'avais envie de remonter dans ma chambre, de m'isoler.²⁰⁰

Řešením je pro něj, jak se zdá, právě snaha Edmondssonové uniknout, zneškodnit její vliv jak verbálně, tak fyzicky: zbavit se její přítomnosti odjezdem do Benátek a

¹⁹⁶ Ibid., s. 116.

¹⁹⁷ Cf. s. 19.

¹⁹⁸ Toussaint, op. cit., s. 73.

¹⁹⁹ Ibid., s. 79.

²⁰⁰ Ibid., s. 88.

nakonec i hrou dovedenou do extrémních důsledků. Pokušení znehybnit Edmondssonovou se poprvé nepřímo objevuje v jeho nočních můrách, jejichž jediným obsahem jsou geometrické tvary. Ty se v důsledku stále častější hry v šipky mění v „obsedantní obrazy terčů.“²⁰¹ A právě při pohledu na terč se mu namísto obrazů popartového umělce Jaspera Johnse vybavuje jeho přítelkyně:

Une fléchette dans la main, je regardais la cible accrochée sur la battant de l'armoire, et je me demandais pourquoi cette cible, plutôt qu'à Jasper Johns, m'avait fait penser à Edmondsson.²⁰²

Šipka, která nakonec končí v jejím čele je tedy nejen vyhocením snahy o zneškodnění pohybu, jehož je Edmondssonová ztělesněním, ale i symbolickým pokusem o jeho zpochybnění prostřednictvím Zénónova paradoxu.²⁰³ Jakmile je však zdroj pohybu zneškodněn (šipkou zaseknutou do partnerčina čela), uvědomuje si vypravěč, vyznavač Pascala, že právě v pohybu tkví podstata života a že spočívání v naprostém klidu vede ke smrti organismu: „Il n'y avait aucun bruit [...] émanation de mort, concrète, qui me faisait mal.“²⁰⁴ Nastává jeden z momentů, kdy si vypravěč, jindy připraven zesměšnit jakkoliv vážnou situaci, odpouští své obvyklé ironické komentáře a na několika málo řádcích dává průchod těm nejkřehčím emocím.

Vyjadřuje rozechvění a úlevu, když se Edmondssonová objeví v bílé nemocniční chodbě; něhu a lítost, když se jeho partnerka vrací do Paříže:

1) Edmondsson (mon amour) rentra à Paris.

2) Le matin de son départ, je l'accompagnai à la gare ; je portais sa valise. Sur le quai, devant la porte ouverte du compartiment, je voulus la serrer dans mes bras ; elle me repoussa avec douceur. Les portes furent claquées une par une. Et le train est partie comme un vêtement se déchire.²⁰⁵

Poprvé vyjadřuje své milostné city, bez jakékoliv snahy zachovat si obvyklý pobavený odstup dává najevo smutek a bolest. Objekt těchto pocitů je uzavřen do závorky, jako by tím jeho existence byla s konečnou platností redukována – na jednu větu, na jedno jediné gesto. Edmondssonová mizí ze scény, aniž by jej vypravěč nechal pronést jediné slovo. Ztráta společně prožívaného, které se zdálo nesnesitelné a které se zdálo ohrožovat

²⁰¹ Toussaint, op. cit., s. 85: „Depuis quelques jours, je jouais tellement aux fléchettes, que pendant la nuit, à la surface de mon sommeil, surgissaient des images obsédantes des cibles.“

²⁰² Ibid., s. 84.

²⁰³ Podrobněji cf. s. 62.

²⁰⁴ Toussaint, op. cit., s. 90.

²⁰⁵ Ibid., s. 95.

vypravěčovu svobodu, je najednou prožíváno jako utrpení a toto utrpení je jediným důkazem existence: „La souffrance était l'ultime assurance de mon existence, la seule.“²⁰⁶ Ne náhodou také trpí vypravěč po politováníhodné nehodě zánětem čelních dutin.

4. Motivy určující myšlenkový rámec díla

V této části se pokusíme krátce rozebrat základní motivy, které utvářejí myšlenkový rámec díla a zásadním způsobem vypovídají o vypravěčově povaze a pohledu na svět. Jde zvláště o motiv hry, paradox pohybu a nehybnosti a metaforu melancholie.

4.1 Hra jako způsob uchopení skutečnosti

Akt, v němž ústí vypravěčova krize, je pro jeho pojetí existence zcela příznačný a hraje v příběhu zcela zásadní roli. Jeho partnerka je zraněna vrženou šipkou a není náhodou, že její „znehynění“ je zcela vědomě způsobeno při hře: „Je lui envoyai de toutes mes forces une fléchette, qui se planta dans son front.“²⁰⁷ Hra zaujímá v životě mladého muže velmi důležité místo.

Podstatou hry je „dělat jako kdyby“²⁰⁸ (jinak činnost ztrácí povahu hry), čehož vypravěč v komunikaci s okolím s oblibou využívá: například přátelé jeho partnerky mohou být „rozdrčení“ při monopoly, protože to vše je jen jako. Podobně nechává v imaginárním zápase ve vrhání šipek vyhrát svůj národ (vypravěč je stejně jako J.-Ph. Toussaint belgického původu) nad „nešikovnými Francouzi.“²⁰⁹

Házení šipek je pro něj činností, která jej uklidňuje, tiší jeho obavy a poskytuje mu uvolnění:

63) Lorsque je jouais aux fléchettes, j'étais calme, détendu. Je me sentais apaisé. Le vide me gagnait progressivement et je m'en pénétrais jusqu'à ce que disparut toute trace de tension dans mon esprit. Alors – d'un geste fulgurant – j'envoyais la fléchette dans la cible.²¹⁰

Víme-li, že vypravěč je člověkem, jehož každodenní utrpení je způsobeno rozporem mezi snahou izolovat se od okolního světa v uzavřeném prostoru a vědomím, že v něm sám se sebou není schopen vydržet, potřebuje najít způsob, jak napětí, které v něm

²⁰⁶ Ibid.

²⁰⁷ Ibid., s. 88.

²⁰⁸ Gutton, Philippe. *Le jeu chez l'enfant*. Paris: Larousse, 1973, s. 105: „Le jeu est un *faire comme si*.“ Citováno podle Bessard-Banquy, op. cit., s. 73.

²⁰⁹ Toussaint, op. cit., s. 84: „Dès la premier série des lancers, mon peuple, très concentré, prit facilement l'avantage sur ces maladroits de Français.“

²¹⁰ Ibid., s. 83.

tímto rozporem vzniká, uvolnit. „Toto napětí může být zmenšeno existencí přechodného prostoru.“²¹¹ Přestože již v prvních odstavcích románu ve své narážce na Pascalovo pojednání, tvrdí, že potřeba rozptýlení mu připadá podezřelá²¹², brzy se ukáže jako pravidelný posluchač a divák fotbalových přenosů a náruživý hráč tenisu. Hra je pro něj tedy, jak se zdá, tím vhodným řešením, neboť navíc, jak známo, vyžaduje náležitý citový odstup od situace, který se vypravěč snaží zaujímat od začátku do konce knihy. Gesto, kterým vyšle partnerce doprostřed čela jednu z šipek, se nakonec v logice celého příběhu nemusí jevit překvapivé.

Hra je tedy v příběhu způsobem, jak se vyrovnat s rozpory vypravěčovy nejisté existence. Jeho obliba hravých aktivit a celková hravost projevu je výrazem přirozené snahy člověka zmírnit hrou a humorem těžkosti každodenního života, což dokazují i narážky na Pascalovo pojednání o rozptýlení. Časté vyhledávání hravých aktivit je však zároveň příznačné pro současnou společnost, často nazývané jako ludická, ve které je zábavě věnováno stále více času a kde každá běžná denní činnost se má stát hrou. Všechny tyto zmíněné aspekty také odpovídají označení „hravý román“, které je v souvislosti s Toussaintovým dílem často zmiňováno.

4.2 Paradox pohybu a nehybnosti

Na tomto místě je třeba se vrátit k již zmíněnému Zénónovu šípku. Na souvislost mezi vrháním šipek, kterému se vypravěč věnuje v hotelovém pokoji, a Zénónovým paradoxem poprvé upozornil Gil Delannoi, Toussaint podle vlastních slov Zénóna neznal.²¹³

Jak Delannoi názorně popisuje ve svém článku „Cruel Zénon“²¹⁴, Zénónovo obecně známé zpochybnění reality pohybu se opíralo mimo jiné o paradox letícího šípku. Jeho argumentace byla v tomto případě následující: pokud vezmeme v potaz dráhu, kterou má šíp ke svému terči urazit, lze v každém momentě letu rozdělit zbývající vzdálenost na dvě poloviny. Takto je možno dráhu dělit donekonečna, a tudíž vzdálenost mezi šípem a jeho terčem se nemůže rovnat nule. Šíp tak nikdy svého cíle nedosáhne. Tímto paradoxem se tedy Zénón snažil zpochybnit realitu pohybu.

²¹¹ Winnicott, Donald W. *Jeu et réalité : L'Espace potentiel*. Paris : Gallimard, 1971, s. 24: „Cette tension peut être soulagée par l'existence d'une aire intermédiaire.“ Citováno podle Bessard-Banquy, op. cit., s. 73.

²¹² Toussaint, op. cit., s. 13: „Je répondis que le besoin de divertissement me paraissait suspect.“

²¹³ Ammouche-Kremers, op. cit., s. 30.

²¹⁴ Delannoi, Gil. Cruel Zénon. *Critique*, 1985, vol. 41, no. 463, s. 1198 – 1200.

Narozdíl od Zénónovy teorie ovšem dobře mířený šíp svůj cíl obvykle zasáhne. Stejně tak svůj cíl zasáhne i šipka vržená vypravěčem, který je i přes svou zénónovskou snahu konfrontován s nezpochybnitelností a neodvratitelností pohybu.

Paradoxní vztah pohybu a nehybnosti je nicméně jedním ze zásadních témat tohoto románu. Delannoi v tomto kontextu hovoří o „nehybnosti, která se hýbe, a pohybu stojícím na místě“.²¹⁵ Ten se odráží v možnosti dvojí četby příběhu. Jak potvrzuje autor románu, text je možno číst v souladu s chronologií příběhu nebo počínaje druhou částí. V textu se tak prolínají dvě struktury vyprávění, z nichž první je výrazem vypravěčova pohybu a druhá odráží jeho nehybnosti.²¹⁶ Podle Delannoi však v prvním případě vypravěčova „zdánlivá pohyblivost vyjadřuje jeho nehybnost“ a v případě druhém je „nehybnost jen zdáním.“²¹⁷

Pokud budeme respektovat chronologii knihy a budeme číst příběh v takové posloupnosti, jak byl napsán, lze jej redukovat do následujícího schématu: koupelna – opuštění koupelny – koupelna – (opuštění/opouštění koupelny). Vypravěč se zde navrácí do výchozího bodu a již výše zmíněná pasáž, se kterou se setkáváme na počátku příběhu a ve které mladý muž uvádí důvody svého rozhodnutí koupelnu opustit, je na konci knihy reprodukována v téměř identické podobě.

Et j'étais sur le point de m'endormir lorsque Edmondsson entra dans la salle de bain, **pivota et me tendit deux lettres. L'une d'elles provenait de l'ambassade d'Autriche.** (...)

10) **Assis sur le rebord de la baignoire, j'expliquais à Edmondsson qu'il n'était peut-être pas très sain, à vingt-sept ans, bientôt vingt-neuf, de vivre plus ou moins reclus dans une baignoire. Je devais prendre un risque, disais-je les yeux baissés, en caressant l'émail de la baignoire, le risque de compromettre la quiétude de ma vie abstraite pour. Je ne terminai pas ma phrase.**

11) **Le lendemain, je sortis de la salle de bain.**²¹⁸

[...]

²¹⁵ Ibid, s. 1198: „Une immobilité qui bouge, une mobilité qui reste sur places sont deux paradoxes de *La Salle de bain*.“

²¹⁶ Ammouche-Kremers, op. cit., s. 31: „Comme l'un des thèmes majeurs du livre est la relation entre l'immobilité et le mouvement, il se trouve que l'un de ces aspects chronologiques privilégie le mouvement et l'autre l'immobilité.“

²¹⁷ Delannoi, op. cit., s. 1198: „cette mobilité apparente exprime l'immobilité“; s. 1199: „Cette fois l'immobilité est l'apparence.“

²¹⁸ Toussaint, op. cit., s. 14-15. Identické pasáže jsou pro názornost zvýrazněny, sloveso *sortir* je navíc podtrženo, aby tím byla zdůrazněna odlišnost v užitých slovesných časech.

Ainsi, un jour fit-elle irruption dans la pièce et, sans me laisser le temps de me redresser, **pivota et me tendit deux lettres. L'une d'elles provenait de l'ambassade d'Autriche.**

49) Devais-je, commençais-je à me demander, et pour en attendre quoi, me rendre à la réception de l'ambassade d'Autriche ? **Assis sur le rebord de la baignoire, j'expliquais à Edmondsson qu'il n'était peut-être pas très sain, à vingt-sept ans, bientôt vingt-neuf, de vivre plus ou moins reclus dans une baignoire. Je devais prendre un risque, disais-je les yeux baissés, en caressant l'émail de la baignoire, le risque de compromettre la quiétude de ma vie abstraite pour. Je ne terminai pas ma phrase.**

50) **Le lendemain, je sortais de la salle de bain.**²¹⁹

Z výše citovaného je patrné, že až na drobné odchylky jde o dvě identické pasáže, kde první uvedená se objevuje na počátku první části románu, druhá na koci části třetí a obě nesou název Paris. Narozdíl od odstavce 11, kde je sloveso sortir použito v jednoduchém minulém čase, jenž se v tomto případě pro vyjádření opuštění nějakého místa, resp. odchodu z koupelny jeví jako zcela logický, v odstavci 50 použil autor stejné sloveso (ve stejné větě) v imperfektu. Tím se z aktu odchodu stává dlouhodobý proces, určitou (avšak blíže neurčenou) opakující se činnost – postupné, pozvolné odcházení. Gil Delannoi v této souvislosti mluví o „věčném návratu“, resp. opakovaném navracení se na místo, z něhož se vypravěč marně snaží odejít.²²⁰ Vypravěčův pohyb je proto podle něj jen zdánlivý; ve skutečnosti je celý příběh, zvláště pak jeho závěr, odrazem „existenciální cyklické nehybnosti“.²²¹

Delannoi se zde opírá o význam imperfekta jakožto času, který v případě, že je „použit pro sloveso dokonavé, stírá slovesu vlastní určení konečnosti děje.“ Akce, která je jím vyjádřena, tím nabývá „hodnoty opakovaného děje.“²²²

Imperfektum však může být použito v případě, že jím chceme vyjádřit

jedinečný děj minulý více či méně krátkého trvání. Takto se imperfektum projevuje zvláště u sloves dokonavých [...]. Imperfektum zde zastupuje jednoduchý čas minulý a slouží k vyjádření

²¹⁹ Ibid., s. 122-123.

²²⁰ Delannoi, op. cit., s. 1198-1199: „[...] un éternel retour dans lequel le narrateur sort toujours de la salle de bain pour y rentrer un jour et en sortir de nouveau.“

²²¹ Ibid., s. 1199: „L'immobilité existentielle et cyclique est le fond de la mobilité apparente du récit.“

²²² Riegel et alii, op. cit., s. 306: „Employé avec un verbe perfectif, l'imparfait estompe l'indication intrinsèque d'une limite finale [...]. Cette effacement du seuil final [...] confère à l'énoncé une valeur itérative.“

významné události. [...] Takto vyjádřený děj nabývá na důležitosti tím, že je zdůrazněn čas jeho trvání.²²³

Odcházení z koupelny tedy může být vnímáno jako akt, který má v kontextu příběhu zásadní význam a zdůrazněním jeho trvání mu vypravěč dodává na důležitosti. Slovesem v imperfektu zároveň „dává tušit pokračování děje.“²²⁴ Jde však nicméně o proces, který je v určitém momentě ukončen a lze předpokládat, že jeho vyústěním je definitivní opuštění koupelny. Fakt, že nakonec vypráví svůj příběh v minulém čase jednoduchém, znamená, že prošel jakousi fází sebereflexe (za kterou lze považovat proces odcházení) a byl schopen vytvořit si od minulosti dostatečný odstup. Minulý čas jednoduchý, který je používán téměř po celou dobu příběhu, totiž vyjadřuje jevy zcela „odtržené od přítomnosti mluvčího“ a „sdělení [která se odehrála] jednoznačně vymezené ukončené minulosti“.²²⁵

Jak již bylo zmíněno, existuje však i jiný způsob četby románu, na který upozornil ve své analýze Gil Delannoï²²⁶, a to počínaje druhou částí. V tomto případě lze „druhé“ opuštění koupelny vzhledem k použitému minulému času jednoduchému považovat za definitivní. Příběh je pak zakončen uvolněním černé sépiové tekutiny z jater jedné z kuchaných chobotnic: „L'encre ne se libéra pas tout de suite, quelques gouttes d'abord, extrêmement noires, émergèrent à la surface, [...]“ Pitvání olihní má v příběhu poměrně zásadní význam. Yvan Leclerc ve svém rozboru románu hovoří o kuchaných hlavonožcích, z jejichž vnitřností se vylévá černá tuš, jako o metafoře spisovatele.²²⁷ Stejně tak tyto hlavonožce vnímá jako metaforu veškerého života, neboť „beztvará útrobní hmota“ se

²²³ Ibid., s. 307-308: „L'imparfait peut être employé pour indiquer un procès passé unique, plus ou moins court. Cet effet est surtout sensible avec des verbes perfectifs [...]. L'imparfait prend ici la place du passé simple, pour exprimer un événement important. [...] Ce proces sert paradoxalement à mettre en relief le fait évoqué, qui acquiert de l'importance par le temps ouvertement consacré à le considérer dans son déroulement.“

²²⁴ Ibid., s. 308: „La partie virtuelle inhérente à l'imparfait [...] laisse attendre une suite.“

²²⁵ Ibid., s. 304: „Il [le passé simple] est donc plus apte à rapporter des faits passés coupés du présent de l'énonciateur. [...] Le passé simple, coupé de la situation de l'énonciation, rejette l'énoncé dans un passé révolu nettement délimité.“

²²⁶ Delannoï, op. cit., s. 1199: „Il suffit de supposer que la chronologie véritable commence avec la seconde partie.“

²²⁷ Leclerc, op. cit., s. 894: „Etrange destin littéraire que celui du poulpe, sans doute parce que gorgé d'encre, il est une métaphore de l'écrivain.“

hýbe i ve chvíli, kdy už je rozkrájená na kousky: veškerý pohyb je „pohybem k smrti“²²⁸
Jak dodává Fieke Schoots, je to „alegorie veškerého života.“²²⁹

4.3 Černá žluč jako metafora melancholie

Vedle tohoto pojetí významu kuchání olihní v románu však můžeme scénu vnímat jako metaforu samotného vypravěče a melancholie, která poznamenává jeho každodenní existenci. Připomeňme, že melancholie je v psychiatrii popisována jako patologický duševní stav doprovázený hlubokým smutkem, pesimistickým přístupem k životu a oslabením tvořivých schopností a jednání vedoucí k vývoji osobnosti.²³⁰ Vypravěčovy melancholické úzkostné stavy se sklony k depresím, jeho pesimistické vidění světa a konečně i ztrátu vůle k pohybu jsme ostatně měli možnost pozorovat již v předchozích částech práce. Tmavá tekutina uvolněná z jater olihní je zde tudíž též metaforou černé žluči, což je podle všeobecně známé Hippokratovy typologie osobnosti převládající tělní tekutina melancholika.

Pokud jsou tedy podle antické medicíny melancholické stavy způsobeny černou žlučí, jejíž přemíra zapříčiňuje sklon ke smutné náladě,²³¹ pak její uvolnění lze vnímat jako uvolnění napětí a zmírnění úzkosti, které jsou pro melancholickou povahu charakteristické. První část románu, která je v případě jeho čtení počínaje odjezdem do Benátek částí závěrečnou, je tedy postupným spěním vypravěče k vysvobození ze stavu hluboké melancholie a tísně, ve kterém se mezi jednotlivými přesuny z místra na místo nachází, a z nehybnosti, která jej po celou dobu příběhu ovládá. Pocity úzkosti se v této scéně odrážejí ve vypravěčově poloze - svěšená hlava, snaha zakrýt i poslední kousky odhaleného svého těla: „Assis au fond de la cuisine, la tête baissée, je tirais sur les manches de mon pull pour essayer de me recouvrir une partie des poignets.“²³² Tyto pocity jako by nakonec byly

²²⁸ „masse viscérale et amorphe („amas en mouvement“) qui bouge encore découpé en petits morceaux. Le mouvement jusque dans la mort.“ Leclerc, op. cit., s. 894.

²²⁹ Schoots, *Passer en douce a la douane*, op. cit., s. 98: „le mouvement [...] au cœur même de la mort, allégorie de toute vie.“

²³⁰ *Version électronique du Grand Robert de la langue française*. Le Robert, SEJER, 2005. [online]. [cit. 2009-05-12]. Dostupné z <<http://gr.bvdep.com>>: „État pathologique caractérisé essentiellement par une profonde tristesse, par un envisagement pessimiste de toute chose et par un appauvrissement de toutes les conduites de création et de progrès.“

²³¹ *Ibid.*: „(...) bile noire, dont l'excès, selon les théories de la médecine ancienne, entraînait une disposition triste de l'humeur.“

²³² Toussaint, s. 45.

spolu s černou žlučí odplaveny vodou z kohoutku: „Rêveur, il passa le poulpe sous le robinet et le rinça longuement. Avec une éponge il essuya la planche [...].“²³³

Uvolnění a odplavení černé žluči lze tedy považovat za vypravěčovo „vyléčení“ z melancholie a úzkostných stavů. Je možné jej také vnímat jako utvrzení jeho rozhodnutí opustit koupelnu a definitivně se vrátit do světa mimo tento uzavřený prostor. Náročnost a útrpnost činnosti, která k vylití černé žluči vede – kuchání hlavonožců polskými malíři – odráží obtížnost a bolestnost procesu, jímž musí jedinec, aby došel „vyléčení“, projít.

4.4 Motiv věčného návratu

Ačkoliv některé kritické texty hovoří o možnosti vyústění příběhu v opakované navracení se do výchozího bodu (Leclercův „věčný návrat“, který jsme už ostatně zmínili výše), tato myšlenka je určitým způsobem popřena i samotným autorem *La Salle de bain*. Ten v komentáři k četným geometrickým elementům v příběhu, k Pythagorově větě jakožto mottu knihy a k její symetrické struktuře (části Paris – L'Hypoténuse – Paris) říká, že pravoúhlý trojúhelník „zcela odvádí od kruhové struktury, které [není] nakloněn pro její povahu nekonečného návratu.“²³⁴ Shrnuto slovy Yvana Leclerca: „Pravý úhel odvrací návrat.“²³⁵ Východisko z bludného kruhu, ve kterém „pohyb vede ke smrti a jeho zastavení je právě tou smrtí, jíž je třeba se vyhnout“, spočívá v „následování pohybu duchem.“²³⁶

Motiv věčného návratu lze ovšem vnímat v kontextu následujících Toussaintových děl, kde podobným způsobem jako v *La Salle de bain* misantropičtí hrdinové (nebo spíše antihrdinové) příběhů vyhledávají samotu, utíkají od svých skutečných i potencionálních partnerek, vyjadřují obavy z intimního soužití, aby se však nakonec k objektu své touhy vrátili. Monsieur ze stejnojmenného románu²³⁷ se v závěru příběhu odhodlá vzít Annu Bruckhardt za ruku. Mladý muž z *Fotoaparátu*²³⁸ se po dlouhé chůzi nocí nakonec rozhoduje v telefonní budce vytočit číslo své milenky, aby s ní v tomto virtuálním spojení (čekaje na její telefonát) vyčkal rána. Hlavní postava diptychu *Faire l'amour*²³⁹ a *Fuir*²⁴⁰, jehož tématem jsou dvě etapy jednoho milostného příběhu, se nakonec ocitá v náručí své

²³³ Ibid., s. 46.

²³⁴ Leclerc, op. cit., s. 893: „[...] Toussaint expliquait que le triangle rectangle 'détourne absolument de la structure du cercle, à laquelle je ne tiens pas à cause du sempiternel retour'.“

²³⁵ Ibid., s. 893: „L'angle droit détourne du retour.“

²³⁶ Ibid., s. 893: „Car le cercle vicieux est bien là: le mouvement conduit à la mort, et l'arrêt du mouvement est cette mort qu'il s'agit de conjurer. [...] la solution : accompagner le mouvement par l'esprit [...].“

²³⁷ Toussaint, Jean-Philippe. *Monsieur*. Paris : Les Editions de Minuit, 1986.

²³⁸ Toussaint, Jean-Philippe. *L'Appareil-photo*. Paris : Les Editions de Minuit, 1989.

²³⁹ Toussaint, Jean-Philippe. *Faire l'amour*. Paris : Les Editions de Minuit, 2002.

²⁴⁰ Toussaint, Jean-Philippe. *Fuir*. Paris : Les Editions de Minuit, 2005.

milenky jménem Marie, které po celou dobu vyprávění uniká. Po dlouhém mlčení dávají nakonec milenci průchod svým emocím. Právě v těchto dvou posledních románech se nejlépe odráží neurčitý postoj, který Toussaintovi hrdinové zaujímají ve svých intimních vztazích.

Fuir z hlediska chronologie milostného příběhu vypravěče a jeho partnerky líčí události předcházející tomu, co se odehrává ve *Faire l'amour*. Vzhledem k tomu, že její však autor napsal *Faire l'amour*, lze v jeho závěru vidět jeho představu o možném vyústění milostného vztahu. Lze také předpokládat, že opravdové rozřešení bude námětem posledního Toussaintova románu *La vérité sur Marie*, které „není pokračováním v pravém slova smyslu, ale spíše jakýmsi prodloužením“ předchozích dvou románů.²⁴¹

²⁴¹ Toussaint, Jean-Philippe. *La Vérité sur Marie*. Les Editions de minuit. [online]. [cit. 2009-08-20]. Dostupné z <<http://www.leseditionsdeminuit.eu/f/index/php>> : „La vérité sur Marie n'est pas à proprement parler une suite, mais un prolongement de Faire l'amour et de Fuir.“ Jeho vydání se podle internetových stránek nakladatelství Minuit chystá na 17. září 2009.

ZÁVĚR

Úkolem této práce bylo postihnout pojetí intimity současného člověka v románu Jeana-Philippe Toussainta *La Salle de bain* a definovat případné souvislosti se změnami, které se od 80. let minulého století odehrávají ve francouzské literární tvorbě i v kontextu celospolečenském. Náplní první části práce bylo popsat změny, které ovlivnily proměnu pohledu na lidskou intimitu v posledních třiceti letech, a vývoj, jímž prošla francouzská literární tvorba po ústupu nového románu; druhá část pak byla věnována podrobné analýze románu.

V první části jsme se nejprve pokusili podat definici pojmu intimita a snažili se popsat charakter některých společenských změn, které v druhé polovině dvacátého století a zvláště pak v jeho posledních třech desetiletích zásadně poznamenaly vnímání intimity dnešního člověka. Studium odborné literatury jsme dospěli ke konstatování, že tento posun vykazuje několik vzájemně provázaných aspektů. Vlivem sexuální revoluce šedesátých let, která za vydatného přispění masových médií výrazně posunula hranice toho, co má být odhalováno, a všudypřítomná nahota přispěla k určité degradaci intimity.

V konzumní společnosti konce dvacátého století, která dospěla do vrcholného stádia blahobytu, je navíc člověk konfrontován nejen s nadbytkem zboží a informací, ale i s přesyceností emocionálními zážitky, jejichž role je přitahovat pozornost k věcem a dále rozhybávat spotřebu. Jedinec, který je na televizních obrazovkách, stránkách časopisů i venkovních reklamách denně zahlcován přívalem emocí a nahých těl, si nakonec vůči nim vypěstuje lhostejný postoj. K odhalované lidské intimitě duševní i tělesné pak často s netečností přistupuje i v každodenním osobním životě. Zároveň se ve snaze vlastní intimitu uchránit zrakům druhého obrací do sebe.

Dále jsme se snažili postihnout nejdůležitější změny, které ovlivnily vývoj francouzské literární tvorby po ústupu nového románu. Literární ztvárnění subjektu a jeho prožitků, jež bylo jeho stoupenci odsuzováno, se v 80. letech dočkalo své rehabilitace. Spisovatel opět pociťuje touhu vyprávět příběh, v jehož středu bude stát člověk a jeho subjektivní vnímání skutečnosti, které se tak opět stává zcela legitimním námětem literárních textů. Obrat romanopisců příběhu, k člověku a k jeho nitru se ovšem neodehrává jako návrat k osvědčeným literárním postupům a k románu „balzakovského“ typu. V případě některých tvůrců jako jsou mladí autoři z nakladatelství Minuit, nabývá

vyprávění nových forem: hravého, minimalistického či „nepohnutého“ románu. V této části jsme se také ve stručnosti seznámili s dílem Jeana-Philippe Toussainta, který je považován za představitele těchto nových podob románu a zvláště pak tzv. minimalistického stylu psaní.

V druhé části práce jsme se pak zabývali otázkou, jakým způsobem se v díle *La Salle de bain* odrážejí změny v pojetí příběhu a románových postav a jak charakter těchto změn souvisí s povahou osobních a intimních vztahů současného člověka.

Opětovný příklon k „románovosti“ se v tomto díle projevuje existencí příběhu a hlavní postavy, která v průběhu svého vyprávění předkládá své osobité vidění skutečnosti a prodělává určitý duševní vývoj. Zároveň lze však konstatovat, že ostatní charakteristické rysy tradičního románu jsou zde různými způsoby deformovány: příběh postrádá jasné ukotvení v čase a prostoru, jeho jednotlivé části na sebe na první pohled nijak logicky nenavazují, fyzická a duševní charakteristika postav je přítomna jen v náznacích. Stejně tak vypravěčovu minulost, povahu jeho společenského postavení a prostředí, v němž se pohybuje, lze z minima řečeného jen vytušit.

Podrobným rozbořením textu jsme došli ke konstatování, že prvky minimalistické estetiky se v tomto díle projevují z hlediska celkové formy, na syntaktické úrovni, v podobě užívaného slovníku, ve dvojí tonalitě textu a v pojetí postav. Minimalismus formy se nejvýrazněji odráží v celkové kompozici románu. Text je členěný do krátkých číslovaných útvarů, které nejčastěji čítají jen několik řádků, mnohdy jen několik slov. Syntax je obvykle velmi prostá a v některých pasážích se setkáváme se za sebou řazenými jednoduchými větami, jejichž syntaktická konstrukce je téměř neměnná. Logické spojovací výrazy se v některých odstavcích téměř nevyskytují.

Ke strohosti vyjadřovacího stylu přispívá i užívaný slovník, který budí dojem určitého ochuzení. Krátké jednoduché věty jsou tvořeny krátkými jednoduchými slovy a v textu je patrné časté opakování některých výrazů a slovních spojení.

Všechny tyto uvedené projevy minimalistické estetiky výrazně ovlivňují vizuální stránku textu. Hlubší analýzou obsahu jednotlivých částí textu jsme však došli ke zjištění, že výrazně souvisejí s vypravěčovým pohledem na skutečnosti, povahu jeho každodenní existence a jeho mezilidských vztahů a milostného soužití. Celková kompozice textu souvisí s vypravěčovou snahou minimem vysloveného dodat na důležitosti určitým

momentům jeho každodenního života. V tichosti a bez zbytečných slov se odehrávají chvíle milostného intimního souznění a vypravěčovo meditování nad závažnými otázkami lidské existence. Méně slov a jednoduché větné konstrukce dávají vyniknout prostým intimním prožitkům. Porovnávání příslušných pasáží vedlo ke konstatování, že opakující se slovní spojení slouží k popisu určitého omezeného okruhu duševních i fyzických poloh, činností a gest a odrážejí vypravěčovu snahu nalézt v jeho rozkolísaném bytí jakési pevné body. Časté vynechávání spojovacích výrazů, které by určovaly logické vztahy mezi větami, svědčí o neschopnosti logicky „uspořádat“ realitu a o obtížích, s kterými se potýká při snaze vysvětlit běh současného světa. Celková strohost projevu zároveň odráží způsob, jakým tento muž komunikuje se svým okolím: mluví málo, jeho odpovědi a komentáře jsou často velmi lakonické.

Z vypravěčova nonšalantního způsobu vyjadřování je zároveň patrná snaha udržet si za každou cenu odstup od skutečnosti, která se projevuje v užívání výrazů a větných konstrukcí typických pro mluvený projev. Ty mohou někdy kontrastovat s vyprávěním v jednoduchém čase minulém, který naopak dodává textu na literárnosti a vznešenosti. Sklon udržet si odstup od mnohdy bolestné skutečnosti lze vidět v častém střídání tónu promluvy. Líčení zcela běžných setkání, emocionálně vypjatých situací, intimních momentů i seriózních myšlenkových konstrukcí je obvykle zakončeno ironickou poznámkou, která dodává pasáži humorného vyznění. Sklon banalizovat jakkoliv závažnou situaci svědčí o vědomí ambivalentnosti lidské existence, která se navzdory obecně rozšířenému blahobytu, jeví jako nicotná a tíživá zároveň. Dvojí ladění textu, humorné a závažné, jsou důkazem vypravěčova sklonu budit i přese vše dojem nepohnutosti, ačkoliv jeho duše je sužována stavy úzkosti.

Pocity strachu a tísně dává vypravěč najevo tváří v tvář nezastavitelnému plynutí času a vědomí lidské smrtelnosti. V jeho pohledu na svět se odráží neschopnost vyrovnat se s paradoxem pohybu a nehybnosti, který je jedním z motivů navracejících se v průběhu celého příběhu. Vypravěčova fyzická nehybnost, jeho sklon setrvávat v jedné poloze, je možno považovat za obraz jeho pasivity v mezilidských vztazích, v každodenním kontaktu s lidmi, jejichž přítomnost však opakovaně vyhledává.

Tento rozpor se nejvýrazněji odráží ve vypravěčově milostném životě a soužití s jeho přítelkyní, která je pro něj ztělesněním pohybu, životní a erotické energie. Přestože mu Edmondssonová poskytuje útěchu a potěšení v jeho každodenní existenci, jejímu vlivu

se však neustále snaží uniknout. Snaha omezit působení této ženy je patrna z počátečních nejasností ohledně pohlaví této postavy, a z neurčitosti jejího povahy její v pozice ve vztahu (milénka/manželka). Ve způsobu jednání vypravěčovy přítelkyně a v její roli ve společném partnerském soužití je taktéž možno vidět výraz postavení ženy v současné společnosti: žena stále častěji přebírá iniciativu a role, které byly doposud určeny muži.

Ve stručnosti jsme se také pokusili definovat úlohu hry, která je jedním z průběžně se navracejících motivů. Z vypravěčova hravého způsobu užívání jazyka a přístupu ke skutečnosti, častého vyhledávání hravých a rozptylujících činností bylo možné usoudit, že hra pro něj představuje způsob, jak paradox pohybu a nehybnosti překonat a jak uvolnit duševní napětí, které tento rozpor vytváří. Vypravěčův sklon uchýlovat se k ludickým aktivitám je možno považovat za odraz charakteru současné společnosti, ve které mají zábava a hra zásadní místo, zároveň je ovšem třeba v ní spatřovat přirozený sklon člověka zmírňovat hrou těžkosti lidské existence.

V závěru práce jsme se krátce zabývali motivem černé žluči, která je metaforou vypravěčova melancholického založení, a tématem věčného návratu. Význam těchto dvou motivů vyplývá z možného dvojího pojetí chronologie příběhu a v důsledku i dvě pojetí vyústění příběhu. Závěrečnou scénu románu lze vzhledem považovat za počátek pozvolného postupného opouštění koupelny, které vyústí v odchod definitivní. Život v bezpečí koupelny se stává minulostí a získání časového i duševního odstupu od pominulých událostí umožňuje vyprávění příběhu v *passé simple*. Vyústění příběhu jako návratu do běžného života lze vidět i v symbolickém uvolnění černé žluči a jejího odplavení, které jsou výrazem vypravěčova vymanění se z melancholických a úzkostných stavů a utvrzují jeho rozhodnutí o definitivním opuštění koupelny. Příběh lze optikou poslední věty románu však také vnímat jako věčné navracení se do bezpečí uzavřeného prostoru, nekonečnou volbou mezi nehybností poklidné existence a pohybem, jež je podmínkou mezilidských vztahů.

Váhání mezi nerušenou samotou a intimním sdílením, které je vždy nejistou citovou investicí, je člověku přirozené a bylo ve francouzské literatuře zpracováno rozličnými způsoby v nespočetném množství klasických děl. Pro současného člověka, který je konfrontován s neustálým posouváním hranic lidské intimity, se však stalo tématem jeho každodenní existence. Příběh muže uzavřeného do bezpečného prostoru

koupelny se tak zdá být příběhem zcela současným, v jehož vyznění lze rozpoznat otázku s univerzální platností.

RÉSUMÉ

Résumé en français : L'intimité dans la société contemporaine dans le roman de J.-Ph. Toussaint *La Salle de bain*

Ce travail cherche à répondre à la question quelle est l'image de l'intimé dans le roman de Jean-Philippe Toussaint *La Salle de bain* et dans quelle mesure elle est influencée par les changements qui ont déterminé la face de la société contemporaine ainsi que de la littérature française au cours des trente dernières années.

En premier lieu, la première partie de cette recherche porte sur des changements sociaux qui, depuis quelques décennies, marquent la perception de l'espace intime de l'homme contemporain. En second lieu, elle tente de définir quelques effets de l'évolution de la littérature française après le Nouveau Roman. Le but de la seconde partie est d'apporter une analyse profonde du roman en question, le caractère de sa forme ainsi que les sujets essentiels qui y sont traités.

Le regard actuel sur l'intimité de l'homme est révélateur des changements relativement récents qui se sont produits au sein de la société contemporaine et dont l'origine il faut voir dans la transformation des relations intimes au dix-neuvième siècle. Ensuite, c'est la révolution sexuelle des années soixante du vingtième siècle qui a apporté une nouvelle liberté dans la perception du corps, alors de plus en plus dévoilé, ainsi que dans les relations humaines les plus intimes. Avec l'intervention des médias de masse, les trente dernières années ont vu la nudité corporelle progressivement dégrader l'image de l'intimité.

Dans la société de consommation et de la règne des images médiatiques, dans le but d'augmenter l'achat et d'attirer l'attention sur les choses, l'homme est attaqué par des stimuli émotionnels de toute sorte et confronté constamment avec le regard sur un corps nu. Au fur et à mesure, des objets et des émotions, le dévoilement de la sphère intime ainsi que du corps n'inspire chez lui que de l'indifférence qui se projette également dans sa vie privée.

Dans l'espace littéraire, les années 80 du siècle dernier ont apporté ce que les critiques appellent le retour du romanesque. Ce phénomène est caractérisé par la réhabilitation de la fiction et de la prose narrative; on parle aussi du retour au récit et au sujet qui est de nouveau au centre de l'histoire. Le roman, autrefois épuisé par l'esthétique

des nouveaux romanciers, est d'une certaine façon renouvelé même si ce renouvellement ne peut pas être considéré comme le retour à la narration traditionnelle du dix-neuvième siècle. Or, dans les textes de certains jeunes auteurs dont notamment ceux des Editions de Minuit, ce retour au romanesque se réalise sous forme de romans dits „impassibles“, ludiques ou minimalistes.

La seconde partie est entièrement consacrée à l'analyse profonde de *La Salle de bain*, le premier livre de Toussaint, souvent considéré comme un roman minimaliste. Tout d'abord le travail propose un bref aperçu de l'histoire. Le roman met en scène un personnage d'un jeune homme qui s'enferme un jour dans sa salle de bain et après en être sorti il y revient aussitôt. Le retour au romanesque est manifesté par l'existence d'un héros (personnage-narrateur) qui dans sa narration présente sa perception particulière du monde. Cependant, l'histoire manque un encrage dans l'espace et du temps et les attributs physiques et psychologiques du personnage ainsi que son passé, de son origine et de sa position sociale ne sont à peine présentés.

L'analyse du texte permet de constater que les éléments de l'esthétique minimaliste se manifestent au niveau de sa composition, de la syntaxe et du vocabulaire utilisé, dans sa tonalité ambivalente ainsi que de la façon de traiter les personnages. Le texte est structuré en courts fragments ne contenant souvent que quelques phrases ou quelques mots. La syntaxe est simple, souvent marquée par l'absence de mots de liaison logique. La sobriété de moyens d'expression est encore renforcée par l'emploi de mots courts; le texte donne l'impression d'un certain appauvrissement lexical, l'effet de répétition fréquente de certains mots.

Tous ces aspects formels du texte peuvent être mis en relation avec la façon dont le narrateur perçoit le monde, l'existence et les relations humaines ainsi que sa vie intime. La composition du texte marquée par des blancs fréquents reflète sa tendance d'attirer l'attention par le non-dit sur certains éléments de sa vie quotidienne considérés comme importants. Ce sont notamment les moments de l'intimité amoureuse qui et ses réflexions sur le mouvement, l'écoulement du temps, et la mort, qui sont marqués par le silence.

Le peu et la brièveté de mots, les constructions syntaxiques simples laissent apparaître l'évidence des sentiments les plus intimes. La répétition de certains mots est l'expression de la recherche des éléments qui apporteraient de la stabilité et de l'équilibre dans son existence incertaine. Le recours fréquent à l'asyndète exprime l'incapacité de

percevoir le monde dans ses rapports logiques et la difficulté de le comprendre. La sobriété de son langage transcrit sa passivité dans la communication et dans sa relation à l'autre, son goût du silence : il parle peu, ses propos sont courts et ses réponses aux questions laconiques.

La nonchalance de son expression, l'emploi des mots et des constructions caractéristiques de la langue parlée et le double ton de son discours manifeste sa volonté de tenir à distance la réalité pesante, l'émotivité du monde du dehors et l'influence des autres. Les chutes dans la banalité produites par des remarques ironiques du narrateur sont dues à son intention d'être considéré comme un homme impassible éprouvant de l'indifférence même dans les situations sérieuses.

Or, sa désinvolture n'est que l'apparence. Son existence est marquée par l'obsession du temps qui passe, la peur de la mort et le paradoxe du mouvement (qui mène à la mort) et de l'immobilité (qui est la mort). Ce paradoxe produit une angoisse importante qui est susceptible d'être diminuée par le recours aux activités ludiques. Le goût du jeu du narrateur s'explique par la tendance naturelle de l'homme de diminuer par les divertissements la pesanteur de la vie; cependant, l'occurrence fréquente des phénomènes ludiques dans le romans exprime bien l'importance du jeu dans la société actuelle.

Ces analyses de la forme et du contenu nous amènent au constat que le narrateur ne fait que fuir le mouvement et cherche l'immobilité dans laquelle, en même temps, il n'est pas capable de demeurer. Ce paradoxe se manifeste dans sa relation amoureuse et dans ses rapports aux autres en générale. A plusieurs reprises, il quitte le monde du dehors pour y revenir aussitôt. Constamment à la recherche de l'existence immobile et de la vie calme dans un espace clos, il sait que cette solitude tranquille lui est cependant insupportable.

La structure cyclique du livre et sa double chronologie mènent à l'aboutissement incertain de l'histoire. La sortie du narrateur peut être considérée comme un procès d'une certaine durée qui soit s'achève par son retour définitif dans le monde, soit comme un retour éternel, une hésitation entre le mouvement et l'immobilité.

Cette indécision de l'homme oscillant entre le monde du dehors où on partage ses émotions et l'espace clos où on demeure tranquille mais seule a été traitée dans un nombre important d'oeuvres classiques. Dans la société contemporaine qui a vu la notion de l'intimité changer d'une façon remarquable, ce dilemme s'avère plus difficile que jamais.

En fin de compte, nous pouvons constater que l'histoire d'un homme enfermé dans sa salle de bain traite un sujet révélateur du monde contemporain, qui pourtant a une valeur universelle.

Shrnutí práce v českém jazyce: Intimita v současné společnosti v románu J.-Ph. Toussainta *La Salle de bain*

Tato práce se zabývá otázkou, jakým způsobem je v románu Jeana-Philippe Toussainta *La Salle de bain* zobrazena lidská intimita a do jaké míry lze její pojetí dát do souvislosti se změnami, které se v posledních třiceti letech odehrávají ve společnosti a ve francouzské literatuře.

Ve své první části se práce snaží postihnout společenské změny, které v průběhu několika posledních desítek let výrazně ovlivnily vnímání intimního prostoru člověka, a definovat některé rysy vývoje, kterým prochází francouzská literatura po ústupu nového románu. Obsahem druhé části je podrobná analýza jednotlivých pasáží Toussaintova románu, jeho formální i obsahovou stránkou.

Ze studia odborné literatury vyplývá, že proměna pohledu na lidskou intimitu se odehrává na pozadí několika vzájemně provázaných jevů. V době všeobecného rozšíření konzumního způsobu života a všudypřítomnosti masových médií je jedinec zahlcován emocionálními podněty a obrazy nahoty. V důsledku toho si současný člověk vypěstoval k odhalování lidského těla i nitra netečný postoj.

V literární tvorbě je pak patrný návrat k vyprávění příběhu, v jehož centru stojí jedinec a jeho subjektivní vnímání skutečnosti. Tento obrat k „románovosti“ však není návratem k tradičnímu románu devatenáctého století, ale spíše jeho pozměněním v rámci nových forem vyprávění. V této souvislosti se práce zabývá společnými rysy děl mladých autorů z nakladatelství Minit, jejichž často originální romány jsou charakterizovány jako minimalistické, „nepohnuté“ a hravé. Ve stručnosti je pak představeno dílo J.-Ph. Toussainta, který je považován za jednoho z představitelů tohoto typu literární tvorby.

Druhá část práce se již podrobně zabývá románem *La Salle de bain*. Tato kniha předkládá příběh mladého muže, hlavní postavy a vypravěče v jedné osobě, který se jednoho dne nastěhuje do koupelny a ačkoliv ji posléze opouští, opět se do ní brzy vrací. V rámci rozboru tohoto textu jsou nejprve podrobně analyzovány jednotlivé pasáže

románu a závěry o jejich formálním a obsahovém charakteru jsou dávány do souvislosti s pohledem hlavní postavy na skutečnost a povahu vlastní existence, s jejím vnímáním mezilidských a intimních vztahů. Nejprve jsou postihnuty hlavní rysy minimalistického stylu psaní, poté je věnována pozornost způsobu pojetí psychologie postav a v závěru také motivům, které určují myšlenkový rámeček díla.

Práce dochází ke zjištění, že hlavní postava románu svým individualistickým ústupem a sklonem žít v ústraní vystihuje jeden z rysů současné doby. Vypravěč se po celou dobu příběhu snaží uniknout lidem, aby se k nim posléze opět vracel. Ve všech formálních i obsahových součástech díla je patrný vypravěčův sklon zastírat své emoce a udržet si citový odstup v mezilidských i intimních vztazích. Snaha tohoto mladého muže budí dojem netečnosti a nenucenosti se odráží v minimalistické formě textu (v celkové kompozici díla, na úrovni syntaxe a v užívaném slovníku), v ironickém tónu a hravé podobě promluvy. Nonšalance jeho projevu je však jen zdánlivá, neboť vypravěč je zároveň sužován strachem ze samoty, plynoucího času a ze smrti. Jeho existence je poznamenána stavy úzkosti, které v něm vzbuzuje vědomí paradoxu lidské existence, paradoxu mezi pohybem vedoucím ke smrti a nehybností, která sama je smrtí. Tento rozpor se odráží i v povaze jeho společenských vztahů včetně toho milostného: kontaktu s okolím, jehož je pohyb předpokladem, se vyhýbá a v nehybnosti poklidné existence není schopen dlouhodobě setrvávat.

Resume in English : Intimacy in the current society in Toussaint's novel *La Salle de bain*

This thesis deals with a question how the human intimacy is conceived in the novel of Jean-Philipp Toussaint *La Salle de bain*, and how to put this conception into continuity of changes, which have been happening in society and french literature. This novel tells a story of a young man, main character and narrator at the same time, who moves himself into a bathroom one day but after leaving it, he is returning back soon.

The first part is trying to capture changes in society, that lately have dramatically affected the perception of human's intimate space. It also tries to define some features of progress, which french literature is experiencing after retreat of "new novel". The study of specialized literature implies, that the transformation of how people perceive human intimacy takes place on the background of several interconnected phenomena: general

expansion of consumption lifestyle, continuous presence of media that encompass people with emotions, and the image of nudity. In consequence, contemporary human began to be apathetic to exposure of naked body and mind.

The literature then has noted return to a story, that focuses on a human and his subjective perception of reality. Marginally it also focuses on common features of young writers from “Minuit“ publisher, whose novels are often characterized as minimalistic, apathetic and playful. In brief the work of J.-Ph. Touissant is presented, who is considered to be one of the representatives of this type of literary production.

The second part closely analyzes individual passages of the novel. Conclusions about its formal and contentual features are put into connection with main character’s view of reality and nature of his own existence, with his perception of interpersonal and intimate relationships. At first the main features of minimalistic writing style are introduced. Further, the method of conception of character’s psychology is presented and finally this thesis deals with motives, that constitute the intellectual framework of the novel.

The thesis comes to a conclusion, that the main character and his individualistic inclination towards secluded life represents one of the characteristic features of present time. The narrator is all the time trying to get away from people, so as to get back to them later. Both formal and contentual components of the work indicate narrator’s tendency to disguise his own emotions and keep emotional distance in interpersonal and intimate relationships. The effort of this young man to have an effect of apathy and abandonment is reflected in minimalistic text form (in general work composition, syntax and vocabulary used), ironic tone and playful form of speech. But nonchalance of his speech is only illusory, because the narrator has been frightened by solitude, passing time and death. His existence is stigmatised by anxiety, as he realizes the paradox of human existence and the paradox between motion leading to death and passivity, which itself means death. This contradiction is reflected in nature of his personal life: he is trying to avoid contact with other people (which is a consequence of motion), but at the same time he is not able to remain passively in a peaceful existence for a long time.

The choice between undisturbed solitude and uncertain emotional involvement is a topic of many classic works. But at this time, when the perception of human intimacy and

his interpersonal relationships has been re-evaluated, the topic seems to be crucial. The story of a man, who is locked in safety of his bathroom, is dealing with very current topic on one hand, but on the other hand the message is very general.

BIBLIOGRAFIE

Primární literatura

Toussaint, Jean-Philippe. *La Salle de bain*. Paris : Les Editions de Minuit, 1985.

Toussaint, Jean-Philippe. *Monsieur*. Paris : Les Editions de Minuit, 1986.

Toussaint, Jean-Philippe. *L'Appareil-photo*. Paris : Les Editions de Minuit, 1989.

Toussaint, Jean-Philippe. *Faire l'amour*. Paris : Les Editions de Minuit, 2002.

Toussaint, Jean-Philippe. *Fuir*. Paris : Les Editions de Minuit, 2005.

Sekundární literatura

Monografie

Ammouche-Kremers, Michèle et al. *Jeunes auteurs de Minuit*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi, CRIN, no. 27, 1994.

Baudrillard, Jean. *La société de consommation, ses mythes, ses structures*. Paris : Gallimard, 1970.

Baert, Frank et al. *La littérature française contemporaine. Questions et perspectives*. Louvain-la-Neuve : Presses universitaires de Louvain, 1993.

Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris : Seuil, 1975.

Bénac, Henri. *Guides des idées littéraires*. Paris : Hachette, 1988.

Bergez, Daniel et al. *Vocabulaire de l'analyse littéraire*. Paris : Nathan Université, 2001.

Blanckeman, Bruno. *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Guignard*. Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

Blanckeman, Bruno. *Les fictions singulières : étude sur le roman français contemporain*. Paris : Prétexte éditeur, 2002.

Braudeau, Michel. *Le roman français contemporain*. Paris : Editions de Ministère des Affaires étrangères - adpf, 2002.

- Blanckeman et al. *Le roman français au tournant du XXIème siècle*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- Mura-Brunel, Aline. *Christian Oster et Cie. Retour du romanesque*. Amsterdam -New York : Rodopi, CRIN 45, 2006.
- Demoulin, Laurent. *La Salle de bain. Revue de presse*. Paris : Les Editions de Minuit, 2005.
- Giddens, Antony. *Transformation de l'intimité. Sexualité, amour et érotisme dans les sociétés modernes*. Traduit de l'anglais par Jean Mouchard. Paris : Hachette Littératures, 2006.
- Godard, Roger. *Itinéraire du roman contemporain*. Armand Colin, 2006.
- Horvath, Christina. *Le roman urbain*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.
- Jarrety, Michel et alii. *Lexique des termes littéraires*. Paris : Librairie générale française, 2001.
- Lasch, Christopher. *Complexe de Narcisse. La nouvelle sensibilité américaine*. Paris : R. Laffont, 1981.
- Lipovetsky, Gilles. *L'Ere du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*. Paris : Gallimard, 1983.
- Luhmann, Niklas. *Amour comme passion. De la codification de l'intimité*. Paris : Aubier, 1990.
- Madelénat, Daniel. *L'intimisme*. Paris : PUF, 1989.
- Pascal, Blaise. *Oeuvres complètes*. Paris : Gallimard, Pléiade, 1954.
- Riegel et alii. *Grammaire méthodique du français*. Paris : PUF, 1994.
- Robbe-Grillet, Alain. *Le miroir qui revient*. Paris: Les Editions de Minuit, 1985.
- Ruffel, Lionel. *Le dénouement. Essai*. Paris : Verdier, 2005
- Tisseron, Serge. *L'Intimité surexposé*. Paris : Hachette Littératures, 2001.
- Vilain, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris : Grasset, 2004.

Vercier, Bruno, Viart, Dominique. *Současná francouzská literatura*. Přeložila Jovanka Šotolová et al. Praha: Garamond, 2008.

Viart, Dominique et al. *Le Roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*. Paris : Prétexte éditeur, 2004.

Vilain, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris : Grasset, 2004.

Časopisecké články

Baudrillard, Jean. La sphère enchantée de l'intime. *Autrement*, 1986, no. 81.

Delannoi, Gil. Cruel Zénon. *Critique*, 1985, vol. 41, no. 463.

Leclerc, Yvan. Abstraction faite. *Critique*, 1989, vol. 45, no. 510.

Elektronické dokumenty

Hanson, Laurent. Interview de J.-Ph. Toussaint. [online]. [cit. 2009-06-22]. Dostupné z <<http://www.berlol.net/foire/file98to.htm>>

Toussaint, Jean-Philippe. *La Vérité sur Marie*. Les Editions de Minuit. [online]. [cit. 2009-08-20]. Dostupné z <<http://www.leseditionsdeminuit.eu/f/index/php>>

Version électronique du Grand Robert de la langue française. Le Robert, SEJER, 2005. [online]. [cit. 2009-05-12]. Dostupné z <<http://gr.bvdep.com>>