Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Bakalářská práce

Andrew Jan Hauner

Maryse Condé a její romány *Heremakhonon* a *Moi, Tituba sorcière… Noire de Salem*

Maryse Condé and her novels *Heremakhonon* and *Moi, Tituba sorcière… Noire de Salem*

Praha 2015

Vedoucí práce: doc. PhDr. Václav Jamek

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracoval samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 07/28/15

……..

Andrew Jan Hauner

Klíčová slova:

Frankofonní literatura, Antilská literatura, Guadeloupská literatura, Antilské spisovatelky, Postkoloniální studie, Feminizmus, Volná přímá řeč

Key Words:

Francophone Literature, Caribbean Literature, Guadeloupean Literature, Caribbean Women Writers, Postcolonial Studies, Feminism, Free Indirect Discourse

Abstrakt:

Záměrem práce je zanalyzovat první román, *Heremakhonon* (1976), a nejúspěšnější román, *Moi, Tituba sorcière… Noire de Salem* (1986), spisovatelky Maryse Condéové (nar. 1937), jedné z nejvýznamnějších osob frankofonní literatury 20. století (jež je v českém prostředí dosud téměř neznámá a jejíž dílo nebylo do češtiny přeloženo). Základní, spojující formální prvek těchto románů, tj. vyprávějící protagonistka, je pojímán jako tázání se po individuální i kolektivní identitě, při němž Maryse Condéová z (ne)osobních důvodů problematizuje určitá teoritická paradigmata identity.

Abstract:

The purpose of this paper is to analyze *Heremakhonon* (1976) and *Moi, Tituba sorcière… Noire de Salem* (1986), the first novel and the most successful novel, respectively, of Maryse Condé (born 1937), one of the most influential figures of 20th century francophone literature (who is as of yet nearly entirely unknown to Czech contexts and whose work has not been translated into Czech). The underlying formal element connecting these novels, i.e. a narrating protagonist, is presented as both an individual and collective identity quest, during which Maryse Condé, for (im)personal reasons, problematizes certain theoretical paradigms of identity.

OBSAH

1 Úvod **6**
2 Román *Heremakhonon* **13**
3 Román *Moi, Tituba Sorcière… Noire de Salem* **20**
4 Závěr **29**

Úvod

Maryse Condéová příznačným způsobem přirovnává svou identitu k jazyku v první větě svého eseje „Liaison dangereuse" z roku 2007, jenž pojednává o jazykové nepříslušnosti a o možnosti autorské nadřeči: „Ráda opakuji, že nepíši ve francouzštině ani v kreolštině. Píši v řeči Maryse Condé."[1] Condéová se totiž v první osobě slovesa psát přirovnává k samému médiu románové tvorby; stává se jediným možným aktualizátorem svého ojedinělého způsobu psání.

Jak na výše uvedený citát odpovídá Thérèse Migraine-George, je „[i]dentita v literatuře-světě [littérature-monde] Condéové […] *identitou-světem* [*identité-monde*] […]."[2] Je tomu tak proto, že tázání po identitě je v románech Condéové chápano jako dialog, který vede daný subjekt se samým sebou a s pojmem identity zároveň. Jde tedy o svobodu slova, při níž jsou romanopisectví a žití k sobě strukturálně připodobněna. Své pojetí literatury tudíž Condéová vyjadřuje v podkapitole „Freedom" (Svoboda) svého eseje „Order, Disorder, Freedom, and the West Indian Writer" (Spořádanost, nespořádanost, svoboda, a antilský spisovatel) známým citátem Mauricea Blanchota: „[…] [P]odstata literatury je právě unikat veškerému určení podstaty, veškerému tvrzení, které by ji ustalovalo nebo dokonce uskutečňovalo: nikdy není už hotová, vždy je potřeba ji znovu nalézat nebo vynalézat."[3] A nakonec takový sebepřesah platí též pro sebepojetí jednotlivců, takže Condéová v jednom rozhovoru mluví o své představě „obnovy": „[…] identita je svou podstatou subjektivní pojem. Sami sebe definujeme průběžně, jak postupuje naše osobní a individuální zkušenost."[4] Pro Condéovou to v rámci hledání vlastního jazyka znamená odmítnout nevlastní sebedefinice: „Usiluji o to, vytvářet literaturu, která by unikala veškeré strnulosti, všem kánonům, všem zákazům, všem heslům a která by odpovídala tomu, čím jsem právě já, Maryse Condé, tváří

1 (Condé 2007: 205): „J'aime à répéter que je n'écris ni en français, ni en créole. Mais en Maryse Condé."

2 (Migraine-George: 121): „Identity in Condé's littérature-monde is therefore an *identité-monde* […]"

3 (Blanchot: 273): „[…] l'essence de la littérature, c'est d'échapper à toute détermination essentielle, à toute affirmation qui la stabilise ou même la réalise : elle n'est jamais déjà là, elle est toujours à retrouver ou à réinventer."

(Condé 1993: 134): „The essence of literature is to escape any fundamental determination, any assertion which could stabilize it or even fix it. It is never already there, it is always to be found or invented again."

4 (Sourieau: 1091 a 1092): „[…] renouvellement." / „[…] l'identité est une notion essentiellement subjective. On se définit soi-même au fur et à mesure de son expérience personnelle et individuelle."

v tvář problémům světa, který nás obklopuje.“[5] Ke své vlastní identitě má tudíž Condéová jakožto romanopiskyně nadosobní poměr, jak sama prohlašuje: „Romanopisci se zamýšlejí nad samou podstatou identity: co vznikne, když už nespočívá, jak říkám, na pevných oporách jazyka, barvy pleti, nebo země původu?“[6] Aby ve výsledku mohlo svobodné obnovení osobní identity vést ke svobodnému obnovení identity kulturní – a naopak – , zabývá se Condéová ve svém psaní také vnitřními dialogy jeho příjemci: „Přimět čtenáře, aby vystoupil ze svého vlastního já, donutit ho k sebekritice, to je snad nejdůležitější funkce literatury.“[7]

Maryse Condéová – stejně jako její čtenář – přistupuje problémotvorným způsobem k otázce, zda mají být jejími romány rozvíjeny sociokulturní určovatele identity, i když třeba tyto určovatele rozvíjí její osobnost. Jestliže Condéová se jako romanopiskyně zabývá – nejenom svou – osobnostní nezastupitelností, tak zároveň ve své románové tvorbě problematizuje identitární atributy vyplývající z nejrůznějšího sociokulturního určení. To, že Condéová problematizuje svou zastupitelskou roli spisovatele i zastupitelské role svých postav, je proto v odborných pojednáních o jejím románovém díle považováno za ústřední moment.

Maryse Condéová (dívčím jménem Boucolon) se narodila 11. února roku 1937 v guadeloupské Pointe-à-Pitre, kde trávila své mládí, než v šestnácti letech odjela do Paříže studovat na Lyceu Fénelon a poté na Sorbonně. V roce 1960 se jakožto učitelka francouzštiny přemístila se svým tehdejším manželem, hercem Mamadou Condé, do jeho rodné země Guineje, kde se potýkala s problémy odpovídajícími nově samostatným Africkým státům. Po rozchodu manželství dále pobývala v Africe (především v Ghaně a Senegalu) se svými čtyřmi dětmi. Okolo roku 1970 se vrátila do Francie. V této době začala psát své první divadelní hry a v polovině 70. let zahájila svou kariéru romanopiskyně. V roce 1976 vydala svůj první román *Hérémakhonon*. V témže roce obhájila na Sorbonně titul *docteur ès lettres* ve srovnávací literatuře; její výzkum se zabýval černošškými stereotypy v antilské literatuře („Stéréotypes

5 (Sourieau: 1095): „[J]e m’efforce de faire une littérature qui échappe à toutes les rigidités, tous les canons, tous les interdits, tous les mots d’order et qui corresponde à ce que moi, Maryse Condé, je suis, face aux problèmes du monde qui nous entoure.“

6 (Condé 1998: 35–36 in: Fulton: 19): „Novelists question the very nature of identity: what becomes if it, as I say, no longer rests on the solid pillars of language, color of skin, or land of origin?“

7 (Sourieau: 1097): „Faire sortir le lecteur de lui-même, l’obliger a s’auto-critiquer, c’est peut-être la fonction la plus importante de la litterature.“

du noir dans la littérature antillaise"). Poté začala učit na různých univerzitách a provdala se za překladatele Richarda Philcoxa. Na začátku 80. let přijala řadu nabídek učit na amerických univerzitách. Během jednoho takového pobytu napsala své čtvrté románové dílo *Moi, Tituba sorcière… Noire de Salem*. V roce 1986 se po dvacetišesti letech absence vrátila na Guadeloupe, na nějž se prvně soustředí její romány *La vie scélérate* (1987) a *Traversée de la mangrove* (1989). Zřídila si tak dvojitý pobyt. Na newyorské Columbia University byla jmenována emeritní profesorkou.

Maryse Condéová je světoznámou autorkou románů, novel, povídek a divadelních her, která je rovněž vážena pro svůj teoretický a badatelský přínos a univerzitní vliv. Získala literární ceny ve Francie jako Grand Prix Littéraire de la Femme (za *Moi, Tituba sorcière… Noire de Salem*), Prix Marguerite Yourcenar a Prix de l'Académie Française (bronzová medaile za *La Vie scélérate*). V roce 2001 byla jmenována Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres. Ve Spojených státech amerických byla v roce 1993 první ženou, která získala cenu Puterbaugh za své celé dílo.

V důsledku toho, že romány této guadeloupské rodačky se vztahují k sociokulturním kontextům Afriky a Ameriky a nikoli jen Guadeloupu, bývá její dílo kriticky hodnoceno v nejrůznějších kontextech literárních, jako jsou frankofonní literatura, antilská literatura, kreolství, africká literatura, *Négritude*, postkoloniální studie, feminismus, aj.

Condéová se ve svých románech také zabývá specifickými rysy své identity sebezpytným, a nikoli autobiografickým způsobem. Jak píše Mireille Roselloová ve své studii *Caribbean Insularization of Identities in Maryse Condé's Work*, je „[…] obtížné oddělit biografický příběh Condéové jakožto cestovatelky od jejího literárního zobrazení pohybu z místa na místo, od jejích imaginárních předefinování domova, vlasti, vyhnanství, přináležitosti, předků, atd."[8] Proto když označujeme Maryse Condéovou jako na Guadeloupu rozenou nebo vůbec guadeloupskou, frankofonní nebo vlastně francouzskou spisovatelku, zároveň tato označení nutně dáváme do závorek, neboť její autorská osobnost, její romány, postavy atd. jsou problematizacemi jejich platnosti. Touto problematikou se komplexně

8 (Rosello: 566): „[…] difficult to separate Conde's biographical narrative as a traveler from her literary representations of displacements, from her imaginary redefinitions of home, homeland, exile, belonging, ancestors, etc."

zabývá kniha *Signs of Dissent: Maryse Condé and Postcolonial Criticism* od Dawn Fultonové, která ji nahlíží v řadě různých aspektů. Fultonová v rámci studií postkoloniální literatury zdůrazňuje především koncept *reprezentativity*; totiž prohlašuje, že Condéová „prostřednictvím [svých] neredukovatelných postav vzdoruje […] svému vlastnímu břemeni reprezentativity jakožto spisovatelky".[9] Tento koncept ve spojitosti s Condéovou vede Fultonovou k názoru, že Condéová proto nutně bere v úvahu recepci svých románů:

> „Dbalá svého vlastního vnuceného reprezentativního statusu [sic] ‚Frankofonního', ‚Nezápadního', ‚Karibského', ‚Ženského' spisovatele, Condéová odmítá očekávání toho, že bude ‚reprezentovat reprezentaci', abychom se přidrželi rozlišení mezi německým vertreten a darstellen podle Spivakové, nebo ve své fikci zpodobovat zástupce utiskovaných."[10]

Condéová se zabývá svou spisovatelskou identitou takovým nepřímým způsobem, že jsou nakonec zproblematizovány samy kritické diskurzy, které mají její dílo reflektovat.

Proto se zdá, že Maryse Condéová nechává své ostatní role teoretičky, badatelky a profesorky přesahovat do své role romanopiskyně. Teoretické a kritické výstupy Condéové jsou (navzdory menšímu ohlasu) někdy považovány za její výchozí a převládající *modus operandi*. Condéová nechává svou teorii a praxi splývat. Podle Fultonové tkví postoj Condéové k literatuře „v její dvojroli romanopiskyně a kritičky".[11] Dále Fultonová pojednává o tom, že Condéová právě jakožto teoretička má sebezpytný postoj nejen k románové tvorbě, ale i k recepci své vlastní produkce: „Texty Condéové konfrontují různé optiky, skrze něž jsou čteny […] jako příběhy kulturní identity nebo jako odstraňování koloniální moci, a to prostřednictvím zvláštní strategie včlenění a ztělesnění těchto interpretačních vkladů za účelem prověření jejich logiky."[12] To podle Fultonové znamená, že romány Condéové vedou

9 (Fulton: 10–11): „[…] Condé defies through these irreducible characters her own burden of representativity as a writer."

10 (Fulton: 11): „Mindful of her own imposed representative status as a 'Francophone,' 'Non-Western,' 'Caribbean,' 'Woman' writer, Condé declines the expectation to 'represent representation,' following Spivak's distinction from the German *vertreten* and *darstellen*, or to portray stand-ins for the oppressed in her fiction."

11 (Fulton: 2): „[…] her dual roles as novelist and critic […]"

12 (Fulton: 3): „Conde's texts challenge the various lenses through which they are read as 'Caribbean,' as 'Third World,' as 'feminist,' as narratives of cultural identity, or as reversals of colonial power through a particular

s recepčními předpoklady dotyčných kritických diskurzů „dialogy" poznamenané teoretickými výstupy samotné Condéové. Proto je nakonec důležité uvést, že romány Condéové podle Fultonové zahrnují „metakritický rozměr".[13] Fultonová to dále rozuzluje: odkazuje na to, jak v tomto ohledu Condéové připisuje Leah Hewittová „kritické sebeuvědomění"[14]:

> Zatímco Condéová reaguje na tyto soudy dopodrobna ve svých esejích a zvláště v rozhovorech, zajímám se tu o způsoby, kterými její fikční dílo konkretizuje dlouhotrvající dialog s kritickou diskusí kolem její práce, o způsoby, kterými to, co Leah Hewittová označila u Condéové jako ‚kritické sebeuvědomění', se projevuje v jejích románech jako intertextuální reflexe o čtení Condéové.[15]

Dalo by se tvrdit, že romány Maryse Condéové jsou zrcadlem schopným zneprůhlednění těch určení, jimiž se její jednotlivé postavy vymezují vůči sobě i druhým, ale i vůči své původkyni.

Nakonec to, že Maryse Condéová svými romány dramatizuje osobní a kulturní identitární atributy, aby zpochybnila jejich identifikovatelnost, určuje také její specifický přístup k rozhovorům. Zatímco její romány v tomto smyslu znemožňují průhledné způsoby čtení, její kladný a plodný přístup k rozhovorům „předpokládá možnost průhlednosti a touhu po ní", jak podotýká Madeleine Cottenet-Hage ve svém článku *„Traversée de la Mangrove* : Réflexion sur les interviews".[16] Tento emblematický byť paratexuální rys jejího spisovatelství nejlépe vystihuje Eva Sansaviorová, kterou proto citujeme v úplnosti:

> Navenek se [Condéová] zdánlivě přizpůsobuje poptávce po informacích o svém životě, které umožňují, aby byla identifikována jako spisovatelka, jež ‚reprezentuje' jistou specifickou komunitu. Proto ve svých četných rozhovorech poskytuje svědectví o svých zkušenostech z Guadeloupu, Francie, Spojených států i Afriky. Navíc se často hlásí k řadě

strategy of incorporating and embodying those interpretive investments in order to test their logic."

13 (Fulton: 48)

14 (Hewitt: 168 in: Fulton: 2)

15 (Fulton: 2): „While Conde has addressed these critiques at length in her essays and especially in interviews, I am interested here in the ways in which her fictional oeuvre embodies a sustained dialogue with the critical discussion surrounding her work, in the ways in which what Leah Hewitt has termed Conde's 'critical self-consciousness' displays itself within her novels as an intertexual reflection on the activity of reading Conde."

16 (*L'œuvre de Maryse Condé*: 158): „[…] l'entretien […] il présuppose la possibilité et un désir de transparence. Madeleine Cottenet-Hage počítá „33 rozhovorů publikovaných mezi roky 1982 a 1993". (*L'œuvre de Maryse Condé*: 157)

> kolektivních identit […]. Avšak tyto reprezentace jsou vyjádřeny zároveň s odkazem k ideji univerzálního autora, ‚jenž nepotřebuje žádnou vlast', a s rozsáhlou kritikou veškerých identitárních příslušností a také s obhajobou individuální svobody […].[17]

Abychom se přesvědčili o tom, že při psaní svých románů se Condéová táže po své vlastní identitě a svým jedinečným sebevyjádřením pojem identity prohlubuje a zároveň že se její romány dotazují po kulturních identifikacích jménem (tvůrčí) svobody jednotlivce, zaměříme se na dva její romány – totiž na její první (kriticky nepochopený), *Heremakhonon* (1976), a její nejúspěšnější (a přesto též kriticky nepochopený) román *Moi, Tituba sorcière… Noire de Salem* (1986) – , které slovy Sarah Barbourové oba „představují fiktivní autobiografickou formu, v níž se objevují osobní a kulturní identita jako dominantní témata".[18] Každý z těchto dvou románů předvádí jednu z condéovských protagonistek, jež slovy Fultonové „žijí za okolností migrace, historické nejistoty, a kulturní i rasové neshody", a to ovšem „tím, že taková napětí ztělesňují, ale neřeší".[19] Dále představují jejich jednotlivé příběhy to, čemu Fultonová říká condéovská „teoretická neuzavřenost, která vytváří spíše rozvíjející se než akumulativní pojetí vícečetných identit".[20] Žádá-li tak Condéová, abychom si představovali jakousi „literaturu bez hranic", je zapotřebí tyto její dva romány podle toho při rozboru pojímat.[21] Nechme, ať nás dál usměrní samá Condéové:

> Dá se pochopitelně říci, že román *Hérémakhonon* se odbývá v Africe a vypovídá o politické moci, kdežto román *Traversée de la Mangrove* se odehrává v Antilách. Ovšem obtíže se životem, s nalezením trochy štěstí, vytvořením šťastného vztahu s jiným člověkem, to je obecná problematika […]. Nerozpoznávám ve svém díle žádná období,

17 (Hiddleston a Crowley: 86): „On the surface, she appears to conform to the demand for information about her life that enables her to be identified as a writer who 'represents' a specific community. To this end, in her numerous interviews, she provides repeated accounts of her experiences in Guadeloupe, France, the United States and Africa. In addition, at times, she claims a range of collective identities such as 'black,' 'Francophone,' 'Caribbean' and 'woman.' However, these representations are articulated alongside her ongoing appeal to the idea of a universal author 'who needs no native country' and her wide-ranging critique of all identitarian affiliations as well as her defence of individual freedom […]."

18 (Barbour: 329)

19 (Fulton: 9): „Her characters live circumstances of migration, historical uncertainty, and cultural and racial discord […]." / „By embodying rather than resolving such tensions […]."

20 (Fulton: 8): „[…] theoretical openendedness that imagines an evolving rather than accumulative notion of multiple identities […]."

21 (Condé 1987: 23 in: Rosello: 568)

jednoduše si myslím, že všechny mé romány říkají totéž v odlišných rámcích.[22]

Z této obecné a přesto Condéovou ozvláštněné problematiky vyplývá to, co Fultonová chápe jako „tři navzájem spojená konceptuální břemena […]: časová kontinuita, vnitřní koherence a reprezentativita".[23] Tyto tři konceptuální osy jsme si přisvojili pro účely této práce. Jak jsme si již řekli, reprezentativita se zabývá individuem (*ego*) a jeho vztahem (založeným na „epistemologické diferenciaci", jak vysvětluje Fultonová) k druhému (*alter*), a to prostřednictvím kolektivních identifikací.[24] Toto je v případě těchto dvou románů – psaných v první osobě – hlavní obsahotvornou osou, která ostatní dvě propojuje do časoprostorovosti. Další osou, tj. narušenou časovostí (*nunc*), máme na mysli to, jak jsou v těchto románech čas vnímaný subjektivně a paměť jedince často v konfliktu s kolektivní pamětí a časovostí třeba národa nebo rodiny apod. Pak je tu vnitřní koherence, kterou Fultonová jinde pojímá jako „kulturní neurčenost"; u této osy (*hic*) jde tedy o to, že geopolitické prostory jsou protagonistkami konfrontovány a budou neustále pociťovány jako nesrovnatelné a odcizující, dokud samy protagonistky nebudou jakousi polopropustnou stěnou, která by místa a země zprostředkovala nebo i zkřížila.

22 (Condé a Pfaff: 112): „On dira, bien sûr, que *Hérémakhonon* se passait en Afrique et parlait du pouvoir politique, alors que *Traversée de la Mangrove* prend place aux Antilles. Cependant, la difficulté de vivre, trouver un peu de bonheur, s'établir dans des relations heureuses avec un individu constituent une problématique commune… Je ne vois pas de périodes dans mon oeuvre, je pense simplement que mes livres disent tous la même chose avec des cadres différents."

23 (Fulton: 9): „[…] three interrelated conceptual burdens […] temporal continuity, internal coherence, and representativity […]."

24 (Fulton: 3): „[…] cultural indeterminancy, temporal incoherence and epistemological differentiation […]."

Heremakhonon

Románový debut Maryse Condéové *Heremakhonon* (1976), vcelku neúspěšný, se vztahuje k vymezené problematice tak, že homodiegetická protagonistka tohoto románu Veronika zachází se svou osobní životní zkušeností jako s klišé. Jak o tom pojednává Dawn Fultonová, „[Veroničina] cesta […] se podobá klišovitému příběhu ‚návratu' na kontinent za africkými kořeny, a ta podobnost je zvýrazněna tím, že samo nárokování autenticity se v takových kontextech stalo určitým klišé."[25] Slovy Condéové jde o „tázání po identitě", které můžeme zatím chápat jako ironizaci toposu návratu do Afriky.[26] Tudíž to, co je kupříkladu vypovězeno v počáteční větě, je vzápětí zpochybněno: „Opravdu by si někdo mohl myslet, že podléhám módě. Afrika teď hodně letí. […] Ale není to pravda. Nepodléhám módě."[27] A v tomto ohledu, jak píše Mireille Roselloová, „bychom mohli tvrdit, že […] první tři romány [Condéové], *Hérémakhonon* (1976), *Une saison à Rihata* (1981) a *Ségou* (1984) představují [její] africké období".[28]

Ale to je právě nepochopení problematizace reprezentativity, a Condéová na ně reaguje, když román vydává v roce 1988 znovu, s novým názvem *Čekání na štěstí – En attendant le bonheur (Heremakhonon)*, což je složení původního názvu v malinké a jeho francouzského překladu. V nové předmluvě Condéová opodstatňuje reedici, která původní text jen minimálně přepracovává. Především charakterizuje Veroniku jako „negativní hrdinku", jejíž „cynické, vzteklé a často šokující reflexe parazitují na příběhu, a dokonce pobouří čtenáře, který by si jí přál ukázat, jak se chovat."[29] Condéová tu sarkasticky naráží na reakci recipienta, a dovozuje z toho, že se tak „obraz ‚pomatené' ženy […] sám vyobrazuje": to znamená, že se někteří „kvapní kritici" spletli a ztotožnili autorku s její literární postavou a navíc Condéovou „drsně umravňovali".[30]

25 (Fulton: 30): „[…] her fervent protest also suggests an awareness of how closely her journey resembles the cliched narrative of the 'return' to the continent in search of African roots, a resemblance compounded by the fact that the claim of authenticity has itself become something of a cliche in such contexts."

26 (Condé 2005: 12): „quête de l'identité"

27 (Condé 2005: 19): „Franchement on pourrait croire que j'obéis à la mode. L'Afrique se fait beaucoup en ce moment. […] Or c'est faux. Je n'obéis pas à la mode."

28 (Rosello: 566): „One could claim that her first three novels, represent an African phase […]."

29 (Condé 2005: 12): „[…] une héroïne négative […]" / „[…] réflexions cyniques, rageuses et souvent choquantes parasitent le récit, exaspèrent même le lecteur qui souhaiterait lui indiquer la conduite à tenir."

30 (Condé 2005: 12): „[…] la peinture d'une femme « paumée »„ […] se dépeint elle-même." / „[…] critiques

Omezující zdůraznění autofiktivní průhlednosti tohoto románu můžeme spolu s Condéovou (podle H. Adlai Murdocha) číst jako interpretační snahu činit jednoznačnou onou jinak „nejasnou pozici, kterou zaujímá protagonistka vůči své rodové vlasti Africce a vůči kultuře svého vlastního Karibiku."[31] Veronika, jak konstatuje Condéová v rozhovoru na konci své knihy *La parole des femmes: essai sur des romancières des Antilles de langue française*, je spisovatelčino „protijá".[32] Obecně řečeno je ztotožnění Veroniky s Condéovou – stejně jako ztotožnění Veroniky s její cestou za svými kořeny – samozřejmě znemožněno. Na konci románu se Veronika vrací do Paříže. Veronika podle Françoise Lionnetové „představuje bezvýchodnost exilu kolonizovaného já a obtížnost nacházení udržitelné pozice uvnitř kulturní konstelace ‚druhého'".[33]

Veroničin jazyk jakožto jazyk „odcizen[ého] subjekt[u]", jak píše Fultonová, má od sebe samého takový ironický odstup, že tento jayzk druzí ani neslyší. Jinak by Veroničino neúspěšné tázání po identitě nebylo nakonec (stále slovy Fultonové) úspěšným „diskurzivním osvobozením od distorzí kolektivně poháněné ideologie".[34] Náš rozbor románu *En attendant le bonheur (Heremakhonon)* bude proto uspořádán v návaznosti na Fultonovou tak, že celkové „epistemologické odloučení [Veroniky] od jejího okolí" je kladným výsledkem určité „chybné geografické a časové rozvahy [miscalculation]".[35]

Román *Heremakhonon* je od samého začátku prostoupen prostorovou (a šířeji také tělesnou) nesvorností. Přestože by pohnutka k hledání svých afrických kořenů mohla podnítit protagonistku ke ztotožnění se svým okolím, hlubinnější sebestředný účel patrání po vlastní identitě ji nakonec také může tomuto okolí odcizit. Román začíná tím, že Véronica Mercierová, mladá guadeloupská profesorka filosofie přijíždí po devítiletém pobytu v Paříži do Afriky—do nejmenované africké země. Návraty do Afriky patří také do slovníku hnutí

hâtifs […]."

31 (Murdoch: 579): „[…] ambiguous position taken by its protagonist toward both her ancestral homeland of Africa and toward the culture of her own Caribbean."

32 (Condé 1979: 125): „[…] l'anti-moi […]."

33 (Lionnet: 175 in: Rosello: 577)

34 (Fulton: 31): „[…] discursive liberation from the distortions of collectively driven ideology."

35 (Fulton: 26 a 9): „[…] her epistemological separation from her surroundings." / „[…] geographical and temporal miscalculation […]."

Négritude, jehož „idealizovanou vizi africké jednoty" a „paměť otrokářství" bez „účasti Afričanů na obchodu s otroky" (jak uvádí Fultonová) podrobila Condéová kritice ve své teoretické práci „Pourquoi la Négritude?" (1973).[36] Přesto je důležité zmínit, že vůči hnutí *Négritude* nezaujímá Condéová výlučně negativní postoj. Její vhled do této problematiky by jí to ani nedovolil; například kladně hodnotí Aimého Césaira jako „Předka-Zakladatele".[37] Nicméně spisovatelé hnutí *Négritude* pojímali návrat do Afriky jako návrat do mateřské země; tento návrat chápe Condéová naopak chápán jako návrat do jakési země otcovské. Přestože tím chtěla nejspíše znejistit další byť do stejné míry symbolické identifikace, otcovskou zemí – jakýmsi zdrojem symbolického řádu otce – klade Condéová Veronice překážky přesymbolizovaného muže. Když se například hned na první straně románu — to jest po příletu na letišti — ptá Veroniky policajt na důvod její cesty, jeho tělesný vzhled si Veronika spojuje s mentálním obrazem předků svého otce: „Určitě z oné části Pobřeží, odkud jsou předci mého otce, hubený, nervózní, taky tak distingovaný, podobný tomu ‚marabout mandingue', kterého jsem v sedmi letech viděla v obrázkovém atlasu."[38] Je to slovy Fultonové „rozpoznávání konkrétní skutečnosti založené na geograficky vzdálené institucionální zkušenosti dítěte". Důležité je přitom právě slovní spojení *marabout mandingue*, které Veronika potom průběžně používá jako přezdívku pro svého otce, jehož jméno jinak „zakrývá […] před příběhem".[39] Tím, že Veronika odstraní a nahradí vlastní jméno svého otce, jí paradoxně umožní, jak píše Fultonová, „bezprostřední spojení s univerzalizujícím symbolem Afričana".[40]

Veronika je svým příchodem do této imaginární panafrické země vpuštěna do konfliktu mezi autoritativní vládou a slabým odporem—dva tábory personifikované dvěma můži. Jak tuto situaci popisuje Condéová při rozhovoru s Pfaffovou, Veronika si „neumí nebo nemůže […] vybrat tábor".[41] První tábor je personifikován Ibrahimou Sorym, krutým

36 (Fulton: 19): „[…] an interrogation of the *Négritude* movement and its idealized vision of African unity. 'Pourquoi la Négritude?' [1973] […] notes that *Négritude* invokes the memory of slavery without accounting for the participation of Africans in the slave trade […]."

37 (Condé a Pfaff: 61): „Je le considère comme l'Ancêtre-Fondateur."

38 (Condé 2005: 19–20): „Sûrement de cette partie de la Côte que venaient les ancêtres de mon père, maigre, nerveux, distingué lui aussi, pareil à ce « marabout mandingue » vu à sept ans dans un atlas illustré."

39 (Fulton: 27): „Véronica withholds her father's name from the narrative […]."

40 (Fulton: 28): „An immediate connection to a universalizing symbol of the African […]."

41 (Condé a Pfaff: 64): „[…] elle ne sait pas ou ne peut pas choisir son camp."

ministrem obrany. Sory je podle Veroniky skutečným afričanem ze vznešeného rodu neposkrvněného otrocstvím; Soryho Veronika glorifikuje a zbytněle popisuje jako „negr s předky".[42] Druhým je její přítel Saliou, vedoucí institutu, v němž pracuje, a militantní odpůrce režimu, který ke konci románu zemře ve vězení. Ovšem výběr tábora Veronika nakonec učiní jako důsledek něčeho jiného. Veronika se totiž stane milenkou Ibrahimy Soryho. Veronika svůj milostný vztah tedy politizuje omylem. To ovšem jenom zdůrazňuje to, že „se snaží osvobodit se prostřednictvím muže", jak rozmlouvá Condéová v rozhovoru.[43] Soryho Veronika tedy ironicky pojímá jako jakýsi talisman svého otce: „Přijela jsem sem, abych se vyléčila z bolesti: Ibrahima Sory, já to vím, bude talismanem čaroděje [le gri-gri du marabout]. Sdělíme si svá dětství a své minulosti. Skrze něho přijdu na to být s hrdostí sama sebe."[44] Jinde se Veronika přímo ptá, zdali „revoluční cesta vede přes lásku pro muže".[45] Nakonec jejich milostný vztah se tak redukuje na klišé ženského aspektu tzv. intimistní [*intimiste*] literatury, kterou bádá Condéová ve své knize *La parole des femmes: Essai sur des romancières des Antilles de langue française*: „Zdá se, že se ženy zajímají o záležitosti, které nazýváme intimistní a které jsou vlastně společenskými problémy. Hodně řeší [ony] problémy barvy, poměry s muži a s dětmi. Řeší toto mnohem více než velké problémy jako rasizmus, vykořisťování nebo ideologii."[46] Tudíž se klišovitě odpolitizovaný milostný vztah Veroniky s Ibrahimou Sorym odehrává v rámci jeho vile Heremakhonon. Je to místem, které Veroniku izoluje od okolní politickou situaci a které se podle Fultonové stává tak „duležitou prostorovou referencí pro protagonistku", že Veronika tam vskutku *čeká na štěstí*.[47] Když Veronika poprvé dorazí za Sorym do jeho vily, tak Sory není vlastně přítomen a Veronice je jeho sluhou vysvětleno, že Sory ji poprosil, aby něho čekala. Nicméně na Veronice působí prostředí vily samo o sobě: „Má kouzlo tento dům. *Kouzlo* v doslovným smyslu slova. Dýchá

42 (Condé 2005: 132): „nègre avec aïeux"

43 (Condé a Pfaff: 65): „ Le piège dans lequel elle se trouve, c'est qu'elle cherche à se libérer à travers un homme."

44 (Condé 2005: 71): „Je suis venue pour me guérir d'un mal : Ibrahima Sory sera, je le sais, le gri-gri du marabout. Nous échangerons nos enfances et nos passés. Par lui, j'accéderai enfin à la fierté d'être moi-même."

45 (Condé 2005: 140): „Est-ce que le chemin de la révolution passe par l'amour d'un homme ?"

46 (Condé a Pfaff: 60): „Il semble que les femmes s'intéressent à des choses qu'on appelle intimistes et qui, en fait, sont des problèmes de société. Elles parlent beaucoup des problèmes de couleur, des rapports avec les hommes et les enfants. Elles parlent plus de tout cela que de grands problèmes comme le racisme, l'exploitation ou l'idéologie."

47 (Fulton: 22): „[…] an important spatial reference for the protagonist […]."

se ve vzduchu nebo pije se v grepové šťávě. Nakonec nevím, kde se skrývá, ale působí. V tomto křesle padám do výjimečného blaha. Čas se zastavuje. Čas se vrací nazpět.“[48]

Takovými retrospekcemi je román průběžně rozčleněn. Jsou to příznačnými instancemi časové rozporuplnosti románu, o níž pojednává Gayatri Spivak ve své studii „The Staging of Time in *Heremakhonon* [=La mise en scène du temps dans Heremakhonon]“: „Román můžeme snad popsat jako inscenaci načasování, které je v rozporu s časem patřícím mentálnímu divadlu protagonistky. Čtení románu pouze v rámci ústřední postavy ignoruje tuto možnost.“[49] O tomto začínáme mít ponětí například tehdy, když Veronika ještě na zacátku románu zpochybňuje své motivy: „Co to tady dělám? Je potřeba být sama. Jak se říká, dát si do pořádku své myšlenky. A všechno znovu začít od začátku. Ale co je tím začátkem?“[50] Později ke konci románu nastane jakási synchronizace: to, co Ibrahima Sory vypoví v okamžiku nejbolestivějšího odhalení své bezcitnosti, a to vzhledem k smrti odpůrce a Veroniččina kamaráda Salioua, je přesně tím, co krátce poté Veroniččin otec vypoví během jejího vzpomínání si na úmrtí jejich chůvy: „Je to takto lepší!“[51] To znamená, že čistě sexuální vztah mezi Veronikou a Sorym je zkomplikována tím, že Veronika není schopna nečinit námitky proti jeho politické krutosti, neboť do něho projektuje svou lítost nad své vlastní neschopnosti angažovat se v místní politickém odporu. Tím nakonec je převráceno to, že Veroniččin zájem o sex měl být zkresleně vyložen podle sebeprojekcí druhých, neboť (jak o Veronice píše Condéová ve své stati “Order, Disorder, Freedom, and the West Indian Writer.”) „[p]oprvě měla žena právo si užívat sex a povědět to“.[52] Potom těsně před koncem románu si Veronika sama odpoví na své prvotní tázání po začátku: „Abych se dopátrala [faire cette enquête], bylo by potřeba být někým zcela jiným. Abych znovu začla od začátku. Abych

48 (Condé 2005: 61): „Il y a un charme dans cette maison. *Charme* au sens littéral. On le respire dans l’air ou on le boit dans le jus de pamplemousse. Enfin je ne sais pas où il est caché, mais il agit. Dans ce fauteuil je sombre dans un extraordinaire bien-être. Le temps s’arrête. Le temps recule en arrière.“

49 (Spivak: 88: „The novel can perhaps be described as staging a timing which is in conflict with a time that belongs to the mental theatre of the protagonist. To read it only in terms of the central character ignores this possibility.“

50 (Condé 2005: 23): „Qu’est-ce que je fous ici ? Il faudrait être seule. Mettre comme on dit de l’ordre dans mes pensées. Et tout recommencer depuis le commencement. Mais quel est le commencement ?“

51 (Condé 2005: 235 a 237): „C’était mieux ainsi !“

52 (Condé 1993: 133): „For the first time a woman had the right to enjoy sex and to say it.“

nanovo vylezla z břicha mé matky."[53] To ovšem věděla Veronika již na *začátku*:

> „Vskutku kdyby mě marabout mandingue častěji nechával naskočit na své koleno nazývaje mě má malá perla, jak to dělával Aïdě a Jalle, nebyla bych možná tam, kde jsem. Protože je to s ním, především s ním, že mám, co vyřešit. Moje matka na mě nikdy příliš nezapůsobila. Nikdy nebyla víc než odraz otcovské hvězdy."[54]

Z toho všeho vyplývá, jak píše Fultonová, že románové „bojiště individuální a kolektivní zkušenosti naznačuje to, že vstřebání protagonistky do minulosti může vlastně představovat vytrvalé úsilí o vytvoření autonomní formy výrazu."[55]

Vrací se Veronika tak ke klišé. A proto si také klade následující otázku, která určité klišé nejen předkládá, nýbrž i podkopává: „Takže kdybych bývala byla kluk, všechno by bylo jinak? Je to tak jednoduché?"[56] Veronika si proti celkovému časoprostorovému dilematu, které by rádo její (ko)existenci zcela zredukovalo, staví osvobozující zátarasy vytvořené ze samého jazyka. Jednak jsou diskurzivní ohraničení jejího projevu pojímána tak, že nevíme, zdali vězeňkyně není chráněna před světem a nikoli naopak. Jak vysvětluje Fultonová, „kdežto věty vyslovené (minulými i současnými) mluvčími Veroniky se objevují v uvozovkách, výpovědi samé Veroniky jsou většinou přeneseny bez uvozovek tak, že rozdíl mezi jejími soukromými nevyřčenými myšlenkami a větami, které vyjadřuje nahlas, není vždy jasný. Výsledkem je jakási obrácená volná přímá řeč […]".[57] V souvislosti s tím stojí zde za zmínku postřehy Ann Banfieldové rozvedeny v její knize *Phrases sans parole. Théorie du récit et du*

53 (Condé 2005: 232) : „Pour faire cette enquête, il faudrait que je sois tout autre. Que je me recommence depuis le début. Que je sorte à nouveau du ventre de ma mère."

54 (Condé 2005: 48): „En vérité, si le marabout mandingue m'avait fait sauter plus souvent sur son genou en m'appelant ma petite perle, comme il le faisait pour Aïda et Jalla, je n'en serais peut-être là où j'en suis. Car c'est avec lui, et lui surtout, que j'ai un compte à régler. Ma mère ne m'a jamais beaucoup impressionnée. Elle n'était rien que reflet de l'astre paternel."

55 (Fulton: 23): „[…] the novel's exploration of language as a battleground between individual and collective experience suggests that the protagonist's absorption in the past may in fact represent an insistent effort to forge an autonomous form of expression."

56 (Condé 2005: 44): „Donc, si j'avais été un garçon, tout aurait été différent ? Est-ce si simple ?"

57 (Fulton: 26): „[…] whereas phrases uttered by Véronica/s (past or present) interlocutors appear in quotation marks, Véronica/s own utterances are on the whole transmitted without quotation marks, so that the distinction between her private unspoken thoughts and the sentences she articulates aloud is not always clear. The result is a kind of free indirect discourse in reverse, where both the protagonist/s inner thoughts and her spoken discourse are expressed with a sense of detachment […]."

style indirect libre. Jedná se tedy o „[ř]eči a myšlenky reprezentované", jejichž soukromý (indexikální) prostor můžeme vzhledem k dějovému rámci rozpoznat od veřejného (referenčního) prostoru.[58] Ovšem reprezentované řeči a myšlenky jsou dále podle Banfieldové specifické v tom, že se nikdy neobjevují ve sféře nepsaného, tj. ústního jazyka. Takže v případě toho, že Veronika naopak při hovorech s ostatními postavami vždy odpovídá touž volnou nepřímou řečí, je samá indexikálnost jaksi ironizována. Takové vzniklé ironické jáství pociťujeme silně u následující výpovědi Veroniky: „Nejsem v obraze, protože já právě žiju v jiném světě."[59] Takové výpovědní enigma svádí k dvěma otázkám. Komu Veronika odpovídá? Nebo komu mají její reprezentované řeči/myšlenky něco reprezentovat? Jelikož je tu slovy Fultonové „diskurz, který se zříká samého sebe tak, že vyjadřuje výpovědi jen k tomu, aby v téže větě zničil jejich funkční smysl.", je adresát zviditelněn právě u tématu defixace (*défigement*) samého klišé.[60] Veronika na začátku románu příznakově varuje: „Pozor na klišé!"[61] Adresát je tedy kovalentní: Veronika touto výstrahou promlouvá podle Fultonové „k samé sobě i ke svému adresátovi".[62] Díky tomu je nakonec možno, abychom se jakožto condéovský čtenář ztotožňovali se sebekritickou protagonistkou a tedy neúspěch jejího pátrání po identitě relativizovali—ba vyvrátili—svým náhledem z onoho jiného světa. Víme totiž, že Veronika se na konci románu vrací do Paříže za svým bývalým milencem a bývalým životem. A podle Condéové, porozuměli-li jsme správně epigrafu románu od Pascala—„Ochotně věřím těm příběhům, jejichž svědci se podřízl."—, můžeme Veroniččinu příběhu nevěřit nebo alespoň přijímat ostražitě.[63]

58 (Banfield: 149) : „Les paroles et pensées représentées."
59 (Condé 2005: 135): „Je ne suis pas au courant, car je vis, moi, dans un autre monde."
60 (Fulton: 30): „This treatment sets up a discourse that turns back on itself, articulating phrases only to destroy their functional significance in the same sentence."
61 (Condé 2005: 37): „Attention aux clichés !"
62 (Fulton: 30): „[…] warnings to be directed simultaneously at herself and at her addressee […]"
63 (Condé 2005: 7) (Condé a Pfaff: 62)

Moi, Tituba sorcière… Noire de Salem

Nejrenomovanější román Maryse Condéové, *Moi, Tituba sorcière… Noire de Salem*[64], proměňuje historickou osobu – oběť salemských čarodějnických procesů – ve svou eponymní hlavní postavu a homodiegetickou vypravěčku. Anachronické navrácení se hlasu této jinak umlčené démonizované ženě funguje jako polemicky zaměřené splňování recepčních předpokladů relevantních kritických diskurzů. Svůj román chápe Condéová jako „pastiš hrdinského románu o ženě".[65] Condéová totiž parodovala postkoloniální interpretační předpojatost – z čehož vyplývá, že korektní čtení byla vlastně způsobena jakousi konceptuální slepou skrvnou. Otázku, jak si tento román přeje, aby byl čten (či nečten), si kladou autoři sekundární literatury. Čili tito autoři své přiznané nepochopení často začleňují do svých pojednání. Emblematickým příkladem je feministické čtení teoretičky Jane Mossové: „Jako mnoho dalších, které sdílí mé politicky korektní, teoreticky informované názory, jsem se nechala chytit ve velmi chytré pasti, vábena jak Titubou, tak Maryse Condé. Ignorovala jsem samozřejmá znamení v samotném textu a varování od autorky."[66]

Takovou možnost dezinterpretace komentuje Maryse Condéová v knížně vydaném rozhovoru s Françoise Pfaffovou: „[…]nechápu, jak mohli lidé číst *Moi, Tituba, sorcière… Noire de Salem s* vážností a v prvním plánu a dělat z Tituby to, čím není."[67] Dělat z Tituby to, čím nění, je nicméně tím, co dělá Condéová. Condéová činí totiž přesně vybrané téma samotnou funkcí svého románu: román funguje jako navrácení hlasu, který předtím nikdy nemohl existovat. Proto je nutno fabulovaný vyprávěcí uhel pohledu Tituby přijímat jako hlas i toho, jehož identita byla jen nedávno vytoužena—to jest podle Mossové hlas „silné ženy

64 Čtvrté románové dílo Maryse Condéové je nositelem cen včetně Grand Prix Littéraire de la Femme (1987) a dostupný v mnoho překladech (anglicky, německy, italský, japonský, španělský). A jak informuje Dawn Fultonová, „Titubě se ujmuli kritici nejen ve frankofonních karibských studiích, ale i v afroamerických studiích, genderových studiích [women's studies], historii, náboženství, a amerických studiích." (Fulton: 39)

65 (Condé a Pfaff: 90): „[…] un pastiche du « roman héroïque » féminin […]."

66 (Moss: 6–7 in: Fulton: 49): „Like many others who share my politically correct, theoretically informed views, I fell into a very clever trap, seduced by both Tituba and Maryse Condé. I ignored obvious signs in the text itself and warnings by the author."

67 (Condé a Pfaff: 90): „Je ne vois d'ailleurs pas comment des gens ont pu lire *Moi, Tituba, sorcière… Noire de Salem* avec sérieux et au premier degré, et faire de Tituba ce qu'elle n'est pas."

z třetího světa".[68] V tomto smyslu mluví Fultonová o určitém „anachronizmu" založeném na „metatextu".[69] To nakonec Condéová potvrzuje v rozhovoru s Pfaffovou takto: „*Moi, Tituba sorcière… Noire de Salem* je román o dnešku, není vůbec historický román.".[70]

Tituba začíná své vyprávění tím, že referuje své početí—neboli to, jak její matka Abena byla při převozu na otrokářské lodi znásilněna anglickým námořníkem. V reliéfu incipitu je tak umístěn genetický součin otrokářství a patriarchální sexuální dominance. A jsou to paradoxně podobné okolnosti vyplývajících z násilí spáchaného na ženách a jejich smrti, díky nimž získává Tituba nadpřirozené síly. Dalo by se i tvrdit, že Titubin nespoutaný přístupu k romantické a smyslné lásce ji nepřímo přivádí k uvěznění a odsouzení v Salemu. O tom je naznačující řeč ke konci románu, když poučený duch Abeny Titubě „nadáv[á]": „ — Existuje-li dar, který nemáš, je to vybírání svých můžů. […]"[71] Ovšem k tady tomu vedou důležité peripetie, o nichž necháme vyprávět samou Titubu: Toho, že šestnáctiletá Abena je těhotná, si nevšimne její kupec, plantážník Darnell Davis. Když si ale toho Davis povšimne, tak ze vzteku věnuje Abenu Yaoovi, jednomu z Ašantů, které nakoupil při stejné transakci jako s Ašantkou Abenou. Yao, jenž je obvykle apatický a má sklony k sebevraždě, Abenu naopak šťastně miluje a navíc přijímá otcovství jejího budoucího dítěte. Holčičce dává právě Yao vymyšlené jméno Tituba, a to proto, že (slovy Tituby) „chtěl prokázat, že jsem dcerou jeho vůle a jeho imaginace. Dcerou jeho lásky.".[72] Tituba také vysvětluje, že Yao ji miluje i za Abenu, jež si svou dceru totiž nechtěně spojuje s traumatickým početím. Přesto takové mateřství a především Yaoova láska omladí Abenu natolik, že upoutá sexuální pozornost svého majitele Davise, jenž se ji pokusí znásilnit. Abena se tomu pomocí Tituby ubrání; nejspíše nejen omládla, nýbrž také jaksi oživila, jak scénu líčí Tituba: „Moje mátka odstoupila tak živě […]."[73] Avšak zato je Abena oběšena. A Davis také trestá Yaoa, a sice tím, že se ho zbavuje. Potom (tj. po úmrtí Mamy Yaye, starší dámy, jež adoptuje Titubu a naučí ji *quimbois*

68 (Fulton: 49): „[…] a strong Third-World woman."

69 (Fulton: 55): „The 'text' that creates the anachronism, in this case, is in fact a metatext, an interpretive debate around the applicability of a temporally specific term."

70 (Condé a Pfaff: 96): „*Moi, Tituba, sorcière… Noire de Salem* est un roman d'aujourd'hui, ce n'est pas du tout un roman historique.

71 (Condé 1994: 257–258) : „— S'il est un don que tu n'as pas, c'est celui de choisir tes hommes."

72 (Condé 1994: 17): „[…] voulait-il prouver que j'étais fille de sa volonté et de son imagination. Fille de son amour."

73 (Condé 1994: 19): „Ma mère recula si vivement […]."

(antislký ekvivalent vúdú)) se Titubě—jakožto bývalé otrokyni—zatouží po pohledném a charismatickém otrokovi Johnovi Indienovi. Ohledně tomuto dosud nepoznanému pocitu vzrušení se Tituba nechává poradit od ducha Many Yaye:

> — Mano Yayo, chci, aby tento muž mě miloval.
>
> Zavrtěla hlavou:
>
> — Muži nemilují. Ovládají. Zotročují [Ils asservissent].
>
> Namítla jsem:
>
> — Yao miloval Abenu.
>
> — Byla to vzácná výjimka.[74]

Jinde varuje před muži i Abena, a to dost zlozvěstným způsobem, i když bez větší explikace: „— Proč se nemohou ženy obejít bez mužů? Hle, že budeš odnesena druhým břehem vody…"[75] Živel vody pak doprovází Titubin první sexuální zážitek, to jest onanii („vonná vlna zaplavila má stehna"), při níž je její představivost náhle uvolněna a John v důsledku jaksi vyvolán: „Jak se přibližuju svému pohlaví, tak se mě náhle zazdá, že už to nejsem já, ale John Indien, kdo mě tak hladí."[76] Přemluvena je Tituba nicméně také příznačně tím, že John ji téměř citově vydírá. Tituba se totiž dlouho už stydí za svou pověst čarodějnice. A je to John, jenž jí tvrdí, že tímto jejich manželstvím chce všem prokázat, že ona není čarodějnicí. Tudíž jsou všechna starostná varování od Mamy Yaye i Abeny nakonec Titubou ignorována, jako kdy by Tituba věděla, že její příběh, jak rozmlouvá Condéová, „obsahuje spoustu klišé babičky, sakrosanktní babičky […]".[77] Za Johnem se přestěhuje Tituba na velkostatek jeho bílé otrokářky. Ovšem oddanost Johnovi paradoxně pobrobuje Titubu jeho krutovládné majitelce.

74 (Condé 1994: 29–30):
„— Man Yaya, je veux que cet homme m'aime.
Elle hocha la tête :
— Les hommes n'aiment pas. Ils possèdent. Ils asservissent.
Je protestai :
— Yao aimait Abena.
— C'était une des rares exceptions."

75 (Condé 1994: 31) : „— Pourquoi les femmes ne peuvent-elles se passer des hommes ? Voilà que tu vas être entraînée de l'autre côté de l'eau […]."

76 (Condé 1994: 30) : „[…] une marée odorante inonda mes cuisses. Comme j'approchais de mon sexe, brusquement il me sembla que ce n'était plus moi, mais John Indien qui me caressait ainsi."

77 (Condé a Pfaff: 90): „[…] qui contient des tas de clichés sur la grand-mère, la sacro-sainte grand-mère, la femme et ses rapports avec l'invisible."

Tituba se jí snaží pomstit, ale nakonec jsou Tituba i John oba potrestáni a posláni do Ameriky, kde se stanou majetkem puritánského faráře Samuela Parrise; dotyčná náboženská komunita v Salemu nedůvěřuje Titubě, jež se pomalu v jejich očí stává čarodějnicí. Koneckonců jsou to tyto navzájem se doplňující cykly obětování života, lásky a smrti, které umožňují Titubě, aby sama reflektovala svou prahovou pozici. Totiž: jen díky tomu, že její varující matka a macecha jsou mrtvé, může Tituba naplnit své sexuální přání a simultánně být vědoma možných následků.

Hlavní moment metatextového anachronizmu se odehrává tehdy, když je Tituba potom v Salemu uvězněna. Nastane přeexponovaná paralela mezi čarodějnictvím a ženskou sexuální touhou. Ve vězení se Tituba totiž setkává s Hester Prynnovou, tj. s hrdinkou a cizoložnicí knihy Nathaniela Hawthorna *Šarlatové písmeno*. (Motivovanost tohoto setkání mimochodem vykládá Condéová takto: „Bavila jsem se hodně při psaní této knihy a abych dala najevo, do jaké míry jsem se bavila, tak jsem vymyslela setkání ve vězení mezi Titubou a Hester".[78]) Hester uvádí do diskurzu koncept feminizmus. Jak tuto scénu vysvětluje Fultonová, Hester se snaží přesvědčit Titubu o ničivou roli můžů a popisuje svou utopickou vizi matriarchátu; nato Tituba namítá, že můži budou snad potřební přinejmensím k lidskému rozmnožování. Když Hester pak reaguje, tak vlastně naznačuje mnoho sporných bodů postkoloniálního feminizmu: „– Máš lásku příliš moc ráda, Titubo! Nikdy z tebe neudělám feministku!".[79] A proto se Tituba pak ptá, co to vlastně je feministka. Sémantizmus slova feministka je tu znejistěn stejně tak, jak na začátku tohoto setkání Tituba svými slovy „napravuje" Hester vzhledem k významu slova čarodějnice: čarodějnice mimo stereotypické konotace také „napravuje, vyrovnává, utěšuje, léčí…".[80] Zkrátka: mimočasovým mezitextem Tituby a Hester zahrnuje Condéová do svého románu převážnou teoretickou debatu: jak navrhuje Fultonová, máme tu „intelektuální a teoretická napětí mezi ženami ‚prvního světa' a ‚třetího světa' ohledně otázky feminizmu" a dále příklad toho, že Condéová často „vůbec odmítá tento pojem nebo uvažuje o jeho univerzální aplikovatelnost".[81] Tudíž text *Moi, Tituba*

78 (Condé a Pfaff: 90): „Je me marrais beaucoup en écrivant ce livre et pour montrer à quel poin je me marrais, j'y ai imaginé une rencontre en prison entre Tituba et Hester […]."

79 (Condé 1994: 160): „— Tu aimes trop l'amour, Tituba ! Je ne ferai jamais de toi une féministe !"

80 (Condé 1994: 152): „La « sorcière » si nous devons employer ce mot, corrige, redresse, console, guérit […]."

81 (Fulton: 54): „Condé herself has raised the question in interviews, either refusing the term altogether or wondering about its universal applicability."

sorcière… Noire de Salem je v tomto momentu časově způsobenou nesrovnatelností mezi samým sebou a svou recepcí díky tomu, že Tituba předpovídá (to apropos dle analýzy Fultonové Tituba činí často) a přesahuje tedy takto dosavadně pojaté a zproblematizované feminizmy. Nakonec je to právě Titubina relace k sexu, která je podle A. Jamese Arnolda „nejvyšší[m] vzrušení[m] patriarchálního řádu".[82] Proto jako závěrečnou modulaci časovosti můžeme spolu s Fultonovou uvést to, že „v rámci vnímání ženské sexuální touhy se málo změnilo od dob puritánů".[83]

Jelikož se trajektorie Tituby odehrává mezi Bostonem, potažmo Salemem, a Barbadosem, mohli bychom na základě neadekvátních kritérií cestopisného příběhu hledání identity, které záměrně takto uvádí Rosellová, chápat román jako „pohyb [Condéové] od Afriky zpátky do Nového světa".[84] Ovšem samotná návratnost, jak tomu bývá v díle Condéová, je také v románu *Moi, Tituba sorcière… Noire de Salem* zproblematizována. Jak víme z rozhovoru s Pfaffovou, Condéová napsala *Moi, Tituba sorcière… Noire de Salem* během jednoho profesorského pobytu ve Spojených státech amerických, kde také původně objevila nejen samotnou historickou osobu Titubu, nýbrž i to, že o ní málo kdo včetně historiků něco věděl a neexistovalo téměř žádných dokumentů, písemnictví, apod. K tomu se Condéová v rozhovoru s Pfaffovou vyjadřuje takto: „Proto jsem chtěla sama napsat její příběh [histoire]."[85] To znamená, že románu *Moi, Tituba sorcière… Noire de Salem* byl historický pohyb Tituby Condéovou nejen osvojen, ale také v jistém ohledu zcela pozměněn. Condéová se totiž na základě své rešerše historických dokumentů dozvěděla, že není známo to, co se s Titubou stalo po jejím propuštění z vězení.[86] Takže Titubin život je v románu naopak

82 (Arnold: 715 in: Fulton: 155): „A. James Arnold argues that Tituba's interest in sex is 'the ultimate disturbance of patriarchal order'."

83 (Fulton: 57): „[…] in terms of the perception of female sexual desire, little has changed since the days of the Puritans."

84 (Rosello: 566): „One could then interpret *Moi, Tituba sorcière… Noire de Salem* (1986) as a movement away from Africa and back to the New World […]."

85 (Condé a Pfaff: 88): „J'ai donc eu envie d'écrire moi-même son histoire."

86 (Viz Condé a Pfaff: 91). Podle příběhu je Tituba nejdříve z vězení vykoupena Benjaminem Cohenem, židovským obchodníkem. Cohen podle Tituby tolik jako ona podroben ostrakizmu a perzekucí. A hranice mezi otrokyní a majitelem jsou nakonec znečitelněny tím, že se do sebe zamilují. (Zde by se mělo zmínit, že je to vypočítaný vklad kladně pojímané postavy bílého muže (viz Condé 1979: 38).) Nicméně po jejich (spíše) sexuálním vztahu, který je nakonec znemožněn vnějšími vlivy antisemitizmu, posílá Cohen Titubu zpátky na Barbados.

prodloužen, jakože život barthesovského „être de papier". A Titubin condéovský život nenechává Titubu se ztratit v dějinách Ameriky, nýbrž ji vede jakýmsi uzavřeným geografickým kruhem zpět na Barbados, kde křivdě ovšem neuniká: „ — Nu, čarodějnice! Co jsi bývala měla poznat v Salemu, je to, co tady poznáš! […]" Navíc je Barbados je také místem, kde Tituba byla původně zasvěcena. (Je tomu tak jenom díky tomu, že se Tituba stává sirotkem, jejž Davis nakonec vyžene. Poté Titubu přijímá do své domácnosti Man Yaya. Je to starší žena, jež podle Tituby jednak umí „komunikovat s neviditelnými" a pak Titubu „zasvěcuje do vyššího poznání" – to jest do celé pleády animistických technik *quimbois* (antislký ekvivalent vúdú) jako komunikace s mrtvými, obětování, lečitelské bylinkářství, „gesta usmíření", převtělování, apod.)[87] Právě doma na Barbadosu je Titubina schopnost záhrobní komunikace zdokonalena a vůbec její prahová nátura čtenářovi rozuzlena. Ke konci románu máme totiž dojem, že Tituba byla odjakživa jaksi mrtvá.

Vzpomeňme si, že okultní praxe *quimbois* nese sebou určité dezinterpretovatelné přednosti, jak rozjímá Tituba: „Schopnost komunikovat s neviditelnými, opatrovat stálý vztah se ztracenými, ošetřovat, léčit, není to vznešený půvab přírody, jenž má vzbuzovat úctu, obdiv a vděčnost?"[88] Takové nedorozumění tomu, co to vlastně znamená být čarodějnicí začalo již na Barbadosu a proto musela také na Barbadosu být rozřešeno. Dalo by se říči, že se Tituba stala čarodějnicí jíž před svém hrozném zážitku v Salemu a že každým transportem je kolísavý smysl označení čarodějnice ještě více vyhrocen.[89] Titubin mezisvětový pohyb je dvojitý: pohyby mezi Amerikou a Karibikem probíhají paralelně s pohyby mezi sférami života a smrti. Tituba má jinosvětské vědomosti, které zprostředkovává, a na takovou funkci je její čarodějnictví téměř zredukováno. Například u umírání některých Salemských puritánů by Tituba ráda uplatňovala svou duchovní edukaci. Když je spřízněná duše Elizabeth Parrisová na pokraj samé smrti, Tituba si zapřemýšlí: „Umřít, má utrápená beruško, aniž by ses dozvěděla,

87 (Condé 1994: 21): „[…] communiquer avec les invisibles."
(Condé 1994: 23): „Man Yaya m'initia à une connaissance plus haute."
(Condé 1994: 23): „[…] les gestes propitiatoire […]."

88 (Condé 1994: 33–34): „La faculté de communiquer avec les invisibles, de garder un lien constant avec les disparus, de soigner, de guérir n'est-elle pas une grâce supérieure de nature à inspirer respect, admiration et gratitude ?"

89 Nejprve – při mořeplavbě do Bostonu, tj. při výsledku toho, že Tituba dobrovolně zůstává s prodaným Johnem – je John s Titubou oženěn Samuelem Parrisem. Potom je Titubin fyzický návrat na Barbados umožněn kapitánem lodi, který jí poskytuje odvoz v podpalubí za to, že ona bude kouzly zajišťovat zdraví a bezpečnost jeho posádky a zboží, což udělá…

že smrt je jen dveřmi, jež zasvěcení [les initiés] umí držet otevřené dokořán?"[90] Tento koncept zasvěcence (*l'initié*) je právě příznačný v rámci toho, že se Tituba pohybuje na pomezí skutečného (historického) a nadpřirozeného (imaginárního). Víme, že být zasvěcen může v pohanském smyslu slova znamenat být připustěn k vědomostem mystérií nebo vůbec (i když přeneseně) zemřít. Nemá Tituba nakročeno do sféry mrtvých tehdy, když byla vlastně zasvěcena a čili s nimi umí být v kontaktu? Když později podobně komunikuje se zesnulou ženou Benjamina Cohena, tak ho de facto zasvěcuje: „Víš to, že smrt je jen průchodem, jehož dveře zůstávají otevřené?"[91] Celkově má symbol otevřených dveří prajinaký význam tehdy, když se Tituba nechá poradit od Mane Yaye, a to v případě svého milence Christophera, uprchlého otroka v skupině *Marrons*, jenž žádá Titubu o atribut nesmrtelnosti: „— Je to možné ho pomoci…? [/] […] [/] — Jak bys mohla? Smrt je dveřmi, jež nikdo nemůže uzamknout. […]"[92] Zde začíná být totiž možno Titubinu schopnost tyto dveře neustále otvírat přičíst condéovské verzi jejího života, jenž jednoznačně končí jejich obousměrností—to jest tím, že jsou nechány otevřené.

To, co předchází smrti Tituby, je potřeba probrat. Po návratu na ostrov Barbados je Tituba přijímána skupinou uprchlých otroků, *Marrons*, a to v duchu historického klišé jako hrdinka. Šefem skupiny Titubu oplodní, ale Tituba neposkvrněně neporodí. Skupina má sklon k násilí, který Titubu nakonec odrazuje; vyhledává a nachází svůj původní statek, kde se vrací do svých starých kolejí duchovního života a komunikace s duchy. V jednom takovém případě má Tituba nadpřirozenou moc nad smrtí: vylečí rány jednoho mladého otroka, Iphigena, který byl potýrán téměř k smrti. Mateřskou lásku, kterou vůči Iphigenovi pociťuje, neboť je mementem jejího nenarozeného dítěte, se prudce proměňuje ve vášnivou romantickou lásku. Iphigenovi Tituba tedy říká „syn-milenec".[93] Tituba je následně ovlivněna novým mladým milencem Iphigenem: spolu s ním a dalšími rebelujícími otroky chystají vzpouru. Vše je nicméně zmařeno; Iphigene a Tituba jsou po sobě oběšeni. Nicméně víme, že se Tituba literárně vrátila na svůj rodný ostrov k tomu, aby jí smrt poskytla konečnou úlevu. Je to určité

90 (Condé 1994: 75): „Mourir, mon agneau tourmenté, sans avoir appris que la mort n'est qu'une porte que les initiés savent tenir grande ouverte ?"

91 (Condé 1994: 194): „— Sais-tu que la mort n'est qu'un passage dont la porte reste béante ?"

92 (Condé 1994: 226): „— Est-ce que je peux l'aider…? [/] […] [/] — Comment le pourrais-tu ? La mort est une porte que nul ne peut verrouiller."

93 (Condé 1994: 268): „[…] mon fils-amant […]."

klišé, které rozebírá Condéová ve své knize *La parole des femmes: Essai sur des romancières des Antilles de langue française*, a to ve více ohledech vně i uvnitř perspektivy antilského spisovatele. Jednak v kontextu postavy Ouriky Claire de Durasové je podle Condéové „symbolické to, že jediným východiskem nabízeným…je smrt".[94] A pak podle Condéovou citovaných abolitionistů má negr „zemřít vůči samému sobě k tomu, aby měl přístup k ‚civilizaci univerzálního' definované Evropou".[95] Taková klišé jsou Titubinou smrtí právě vstřebána. Proto také začíná její posmrtný život až v jakémsi záhrobním epilogu románu: „Můj skutečný příběh začíná tam, kde tamten skončil a nebude mít konce."[96]

Román *Moi, Tituba sorcière… Noire de Salem* je rámován různými časoprostorovými nejednoznačnostmi a ve výsledku nevíme, jak máme Titubu jakožto subjekt identifikovat. Vlastně Condéová přiznává, že při charakterizaci Tituby kolísala „mezi ironií a touhou to myslet vážně".[97] Tituba, má-li vůbec reprezentovat jakoukoli subjektivitu třeba subalterní hrdinky, se chová podle Fultonové jako „rozpolcený příběh, text, který odkazuje na svá vlastní zkreslená čtení".[98] Taková pozornost věnovaná recepci tohoto románu občas činí Titubu jakousi receptorkou projekcí samotného čtenáře. Tituba sice parodicky zpochybňuje jistá označení, podle kterých ji spolu s jinými postavami posuzujeme až odsuzujeme, ale zároveň je bere v úvahu autentickým a osobním způsobem dle vlastního sebeurčení. Jak píše Condéová v první větě své knize *La parole des femmes: Essai sur des romancières des Antilles de langue française*, „[všechno], co se dotýká černošské ženy, je předmětem sporu".[99] Méně ambivalentním příkladem je narušení Titubina původního samotářského život (po smrti Many Yaye a ještě před Johnem Indien), a to jednoho dne, když pátráním po své uniklé drůbeži je odvedena daleko od svého pozemku a nakonec konfrontována se skupinou otroků: to, že se Titubě jakožto čarodějnici bojí, Tituba připisuje jejich předsudkům. A ptá se v duchu: „Jaké legendy se o mě vyrobily?"[100] V důsledku toho, jak tato situace na ní zapůsobilo, se Tituba

94 (Condé 1979: 27): „Il est symbolique que la seule issue offerte à Ourika, devenue religieuse, soit la mort."
95 (Condé 1979: 27): „Il doit les acquérir, c'est-à-dire mourir à lui-même afin d'avoir accès à la « civilisation de l'universel » définie par l'Europe."
96 (Condé 1994: 267): „Mon histoire véritable commence où celle-là finit et n'aura pas de fin."
97 (Scarboro: 201): „I hesitated between irony and a desire to be serious."
98 (Fulton: 56): „[…] a split narrative, a text that refers to its own distorted readings."
99 (Condé 1979: 3): „Tout ce qui touche à la femme noire est objet de controverse."
100 (Condé 1994: 26): „Quelles légendes s'étaient tissées autour de moi ?"

rozhodne, že všichni poznají její pravou podstatu, a postupně se praxí stává pro druhé důvěryhodnou léčitelkou. Takové přizpůsobení se ze strany Tituby jeví jako stále aktivní a samovolný. Mnohem ambivalentnějším případem, který čtenářovo posouzení Tituby vcelku zastupuje, je Salemský soud, kde se Tituba musí přizpůsobit, neboť by jinak nepřežila. Čili uznává obvinění puritánů a touto performancí se stává receptorkou kolektivních představ, které její protějšky podobně sebezáchovně potřebují, a sice k tomu, aby jejich křivý referenční rámec přežil. Je to v románu signalizováno tak, že jednak Tituba de facto uznává, že není dobrá herečka, a pak že Samuel Parris ji chválí za to, že splnila jejich očekávání. Pokud jde o takovou pojmenovatelnost toho, co je to čarodějnice, mluví Tituba v závěru románu přímo o polyvalenci: „— Každý připisuje tomuto slovu jiný smysl. Každý si myslí, že si čarodějnici může předělat po svém tak, aby vyhověla jeho ambicím, snům, touhám…"[101] Ovšem je to vše nakonec Titubě lhostejno. Při soudu na Barbadosu, kde má svou smrtí odtrpět své hříchy spáchané jak v Salemu, tak na Barbadosu, se proti obviněním vzdává obrany. Ovšem vzdává se jen svému čtenářovi a nikoli inkvizitorovi. To znamená, že nikoli inkvizitorem jsou obvinění oznámena, nýbrž Titubou, a to v náhle pozměněné první osobě, která když si tedy mluví v duchu, tak promlouvá do duše čtenářovi: „Očarovala jsem obyvatele pokojné a Boha se bojící vesnice. Přivolala jsem satana do jejich srdce […]. […] V tomto okamžiku pohany jsem měla zařvat, že to není pravda, že to jsou lži, ukrutné a podlé lži. Pak jsem si to rozmyslela. K čemu?"[102] K čemu by to věru bylo, čeká-li Tituba, jak víme, na konec tohoto příběhu a začátek svého skutečného?

101(Condé 1994: 225): „— Chacun donne à ce mot une signification différente. Chacun croit pouvoir façonner la sorcière à sa manière afin qu'elle satisfasse ses ambitions, ses rêves, ses désirs…"

102(Condé 1994: 263): „J'avais ensorcelé les habitants d'un village paisible et craignant Dieu. J'avais appelé Satan dans leur sein […]. […] A cet endroit du réquisitoire, je faillis hurler que c'était faux, que c'était menteries, cruelles et viles menteries. Puis je me ravisai. A quoi bon ?"

Závěr

Doposud bylo rozebráno to, jak Maryse Condéová fázuje identitní rysy Veroniky a Tituby podél stylizovaných tření časoprostorů tak, aby její protagonistky ztelesňovaly jistou dvoustrannou možnost: to jest rozvinout kulturně dané prostředky k sebeidentifikaci a zároveň nebýt jen jejich zástupcem či kvůli nim bytostně zredukován. Condéová umožňuje Veronice a Titubě, aby mohly své příběhy sebenalézání převyprávět a přitom také klást identitní otázky. Takto pojatá možnost hledání svého vlastního jazyka je Condéovou v románech *Heremakhonon* a *Moi, Tituba, sorcière… Noire de Salem* pokaždé jinak připodobněna ke tvůrčí svobodě. Román *Heremakhonon* se zabývá spíše předtvůrčí etapou sebepojetí a román *Moi, Tituba, sorcière… Noire de Salem* naopak kritickou recepcí Druhého. Zdá se, že Condéová jakožto „metakritická" romanopiskyně nechce, aby protagonisté—stejně jako spisovatelé—pasovali do předepsaných kategorií subjektu vytvořených na základě esencialistických zobecnění.

V románu *Heremakhonon* uznává Veronika klišovitosti toho, jakými způsoby pátrá po své vlastní identitě, a zároveň tyto klišovitosti působí na ní jako vnější předpisy, s nimiž musí—ale nemusí chtít—zápasit. Veronika má sice nejednoznačný až provokativní vztah k Africe—podobně jako Condéová—, ale nejedná se o neproblematický, ne-zkreslený odraz. Každá tvoří svůj vztah tak, že problematizují samu sebe; vysílá klišovitá sebehodnocení za obtížným účelem obnovení jejich autentičnosti. Veroniččina autobiografická nesrovnatelnost symbolizuje rozporuplný vztah, který má Condéová s Veronikou—to jest s postavou, s níž má tolik společného. O takové homologii rozmlouvá Condéová s Pfaffovou takto: „*Heremakhonon* byl nejprve celkem napsán ve třetí osobě. […] Je to smyšlená zpověď a zároveň falešné svědectví. Tak jsem to úplně znovu napsala v první osobě. Myslím si, že to dokazuje, že Veronika není mnou. Nebo naopak? Protože tvrdit, že není vůbec mnou, též není pravda."[103]

V románu *Moi, Tituba, sorcière… Noire de Salem* je Tituba téměř zbožněna; hrdinsky

103(Condé a Pfaff: 64): „*Heremakhonon a* d'abord été entièrement écrit à la troisième personne. […] C'était une fausse confession et en même temps comme un faux témoignage. Je l'ai donc complètement récrit à la première personne. Je pense que cela prouve que Véronica n'est pas moi. Ou le contraire ? Car affirmer qu'elle n'est pas du tout moi est également faux."

navrácí hlas ostatně marginalizované subjektivitě. Ovšem zfunkčnění tohoto hlasu je Condéovou, jeho původkyní, považováno za stejně úzkoprsé a homogenizující jako předdefinovaná subalternost. Tím Condéová jako by hlásí, že úloha spisovatele není zobsažňovat předpoklady kritických diskurzů a tedy svou tvorbu podřizovat, nýbrž upřednostňovat akt sebetvorby, který s předpoklady a priori polemizuje. Vzhledem k takovému poselství komentuje Condéová svůj krátky epigrafický vzkaz, který se nachází na začátku knihy, takto: „Duch Tituby ke mně nepřišel. Tento citát je zamrkáním [est un clin d'oeil]. Takže vždy existuje vztah mezi těmi, o kterých píšeme, a spisovatelem. Nadpřirozená ‚inspirace' existuje, protože máme najednou chuť psát o zcela imaginárním tvoru […]. […] Akt psání je sám o sobě ‚nadpřirozený'."[104]

Svobodné sebevyjádření i sebevymezení tvoří v těchto románech ústřední dialog o nefixovatelné, pluralistní podstatě kultury. „Kultura se žije", odpovídá Condéová na otázku od Pfaffové, jež se jí ptá na definici antilské identity.[105] Zdá se, že ke kulturní proměnnosti je potřeba mnohosti, to jest jednotlivých činitelů, kteří jsou pokaždé neopakovatelní. Jestliže na začátku této práce hlásila Condéová, že píše „v Maryse Condé", nyní má spisovatel—jak Condéová píše ve svém eseji „Le métissage du texte" (Kříženectví textu) z roku 1999—„apelovat na všechny jemu dostupné jazykové zdroje za účelem vytvoření toho, co se jeví jako cizí jazyk, odlišný od těch, které byly doposud použity."[106] Jak o tom pojednává Dawn Fultonová, je to „hybridní představa jazyka, jež začíná nahrazovat esencializovaná slučování jazyka a kultury" a při níž Condéová „navrhuje, aby jazyk literárního textu šel dál za účelem

104(Condé 1994: 7): „Tituba et moi, avons vécu en étroite intimité pendant un an. C'est au cours de nos interminables conversations qu'elle m'a dit ces choses qu'elle n'avait confiées à personne." (Tituba a já jsme žily v úzké intimitě po jeden rok. Byly to naše nekonečné hovory, během nichž mně pověděla věci, které ještě nikomu nesvěřila.)
(Condé a Pfaff: 89): „L'esprit de Tituba ne m'est pas venu. Cette citation est un clin d'oeil. Ceci dit, il y a toujours un rapport entre les gens sur lesquels on écrit et l'écrivain. L'inspiration « surnaturelle » existe puisqu'on a soudain envie d'écrire à propos d'une créature totalement imaginaire […]. […] L'acte d'écrire est "surnaturel" en lui-même."

105(Condé a Pfaff: 113): „— Alors comment définis-tu l'identité antillaise ? Justement, je ne la définis pas ; ce n'est pas une recette de cuisine. Une culture se vit. Et je crois qu'il y a plusieurs manières de vivre l'identité antillaise, le rapport au créole, à la culture populaire."

106(Condé 1999: 215): „[…] l'écrivain devrait donc faire appel à toutes les ressources langagières à sa portée pour parvenir à créer ce qui apparaît comme une langue étrangère, différente de celles qui ont été employées jusque-là.

překročení známých kultur".[107] Taková představa kulturního sebepřesahu motivovaného tázáním se jednotlivce po jeho vlastní identitě vede v románech *Heremakhonon* a *Moi, Tituba, sorcière… Noire de Salem* k tomu, že Veronika a Tituba naznačují rizika vyprázdněnosti—avšak i možnosti znovunaplnění—konceptů jazyk, rasa, národnost a rod. V tomto smyslu jsou Veronika a Tituba přispěním Condéové k tomu, čemu sama říká „rozkvétání kolektivní kultury".[108] Ovšem s kulturou usouvztažňuje Condéová individuálnost, jak na více místech cituje anglofonního, guyanského spisovatele Wilsona Harrise:

> Když člověk sní, sní sám. Když píše román, je sám. Postavy, které znovu-vytváří, mohli už zemřít, nebo se vytratit do jiné země, takže je vyvolává jakožto ‚živé absence', absence náchylné k tomu, že se namalují doživa, vytesají doživa, […]: malby a sochy, které jsou tak záhadně mocné v jeho knize snů, že se ho zdají malovat (jak on je maluje), ho vytesávat (jak on je vytesává), a v této vzájemné, jevové dutosti jáství se on a ony stávají fosilními odrazovými můstky pro záhadu vnitřního prostoru.[109]

107(Fulton: 21): „Condé evokes a hybrid notion of language that has begun to replace essentialized conflations of language and culture, and proposes that the language of the literary text should go further to transcend known cultures."

108(*L'œuvre de Maryse Condé*: 163): „« […] l'épanouissement de la culture collective ».""

109(Harris: 4): „When one dreams one dreams alone. When one writes a book one writes alone. The characters one re-creates may have died, or may have vanished into some other country, so one invokes them as 'live absences', absences susceptible to being painted into life, sculpted into life, […]: paintings and sculptures that are so mysteriously potent in one's book of dreams that they seem to paint one (as one paints them), to sculpt one (as one sculpts them), and in this mutual and phenomenal hollowness of self one and then become fossil stepping-stones into the mystery of inner space."

Condéová cituje pouze první větu Harrisova nepřeloženého citátu in: Condé a Cottenet-Hage: 310 a jakožto epigraf in: Condé, Maryse. *La colonie du nouveau monde*. Paris: Laffont, 1993.

Seznam použité literatury:

Arnold, A. James. "The Novelist as Critic." *World Literature Today* Vol. 4, No. 67 (1993): 711–16.

Banfield, Ann. *Phrases sans parole. Théorie du récit et du style indirect libre*. Paris: Seuil, 1995 [1982].

Barbour, Sarah E. "Hesitating between irony and the desire to be serious in Moi, Tituba, sorcière . . . noire de Salem: Maryse Condé and her readers." *Studies in Twentieth and Twenty-First Century Literature* Vol. 2, No. 28 (2004): 329–351.

Blanchot, Maurice. *Le Livre a Venir.* Paris: Gallimard, 1959.

Condé, Maryse. "Globalization and Diaspora." *Diogenes* Vol. 184, No. 46 (1998): 29–37.

Condé, Maryse. *Moi, Tituba, sorcière… Noire de Salem*. Paris: Gallimard, 1994.

Condé, Maryse. "Notes sur un retour au pays natal." *Conjonction: Revue Franco-haïtienne*, 176 (1987): 7–23.

Condé, Maryse. *La parole des femmes: Essai sur des romancières des Antilles de langue française*. Paris: Editions L'Harmattan, 1979.

Condé, Maryse. "Order, Disorder, Freedom, and the West Indian Writer." *Yale French Studies* Vol. 2, No. 83 (1993): 121–135.

Condé, Maryse. "Liaison dangereuse." In *Pour une littérature-monde*, edited by Le Bris, Michel, Jean Rouaud, and Eva Almassy, 205-215. Paris: Gallimard, 2007.

Condé, Maryse. "Le métissage du texte." In *Discours sur le métissage, identités métisses: En quête d'Ariel*, edited by Kandé, Sylvie, 209–17. Paris: L'Harmattan, 1999.

Condé, Maryse. *En attendant le bonheur: Heremakhonon : roman*. Paris: Robert Laffont, 2005.

Condé, Maryse, Madeleine Cottenet-Hage. *Penser la créolité*. Paris: Karthala, 1995.

Condé, Maryse, and Françoise Pfaff. *Entretiens avec Maryse Condé: suivis d'une bibliographie complète*. Paris: Editions Karthala, 1993.

Fulton, Dawn. *Signs of dissent: Maryse Condé and postcolonial criticism*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2008.

Harris, Wilson. *The Four Banks of the River of Space*. Boston: Faber and Faber, 1990.

Hewitt, Leah Dianne. *Autobiographical tightropes: Simone de Beauvoir, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Monique Wittig, and Maryse Condé*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1990.

Hiddleston, Jane, and Patrick Crowley. *Postcolonial Poetics: Genre and Form*. Liverpool: Liverpool University Press, 2011.

Lionnet, Françoise. *Autobiographical voices: Race, Gender, Self-portraiture*. Ithaca: Cornell University Press, 1991.

Migraine-George, Thérèse. *From Francophonie to World Literature in French Ethics, Poetics, and Politics*. Lincoln: UNP - Nebraska, 2013.

Moss, Jane. "Postmodernizing the Salem Witchcraze: Marye Condé's *I, Tituba, Black Witch of Salem*." *Colby Quaterly* Vol. 1, No. 35 (1991): 5–17.

Murdoch, H. Adlai. "Divided Desire: Biculturality and the Representation of Identity in En attendant le bonheur." *Callaloo* Vol. 18, No. 3 (1995): 579–592.

Rosello, Mireille. "Caribbean Insularization of Identities in Maryse Conde's Work: From En attendant le bonheur to Les derniers rois mages." *Callaloo* Vol. 18, No. 3 (1995): 565–578.

Scarboro, Ann Armstrong. "Afterword." In *I, Tituba, Black witch of Salem*, edited by Condé, Maryse, 187-225. New York: Ballantine Books, 1992.

Sourieau, Marie-Agnès, and Maryse Condé. "Entretien avec Maryse Condé: de l'identité culturelle." *The French Review* Vol. 72, No. 6 (1999): 1091–1098.

Spivak, Gayatri Chakravorty. "The Staging of Time in *Heremakhonon*." *Cultural Studies* Vol. 2, No. 17 (2003): 85–97.

L'œuvre de Maryse Condé: à propos d'une écrivaine politiquement incorrecte : actes du Colloque sur l'œuvre de Maryse Condé, 14-18 mars 1995. Paris: L'Harmattan, 1996.