

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Katedra elektronické kultury a sémiotiky

Bc. Martin Charvát

Claude Simon. Úvod a interpretace

Diplomová práce

Vedoucí práce: **Mgr. Jakub Češka, Ph.D.**

Praha 2013

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu. Současně dávám svolení k tomu, aby tato práce byla zpřístupněna v příslušné knihovně UK a prostřednictvím elektronické databáze vysokoškolských kvalifikačních prací v repozitáři Univerzity Karlovy a používána ke studijním účelům v souladu s autorským právem.

V Praze dne 24. června 2013

Martin Charvát

Abstrakt

Předložená diplomová práce nazvaná „Claude Simon. Úvod a interpretace“ je filosofickou interpretací díla francouzského spisovatele Clauda Simona, držitele Nobelovy ceny za literaturu z roku 1985, jehož tvorba je v českém akademickém prostředí doposud opomíjeným tématem. V návaznosti na filosofii G. Deleuze jsem se rozhodl pojmout Simonovy texty jako rhizom, tedy jako decentralizovaná heterogenní spojení, multiplicity a linie nepodléhající žádnému strukturálnímu modelu. Ve své interpretaci vycházím z románu *Le Vent (Vitr)* z roku 1957, který považuji za text, v němž se manifestují základní motivy Simonovy tvorby, jako jsou událostní ráz fikčního univerza či ztráta transcendence a její přerod v imanenci života. Analýza románu *Le Vent* mi také umožňuje plynulé a časté přechody k dalším Simonovým románům (*Histoire, Les Géorgiques, Le Palace, L'Herbe, La Route des Flandres*). Cílem práce tedy je předložit koherentní pohled na Simonovu poetiku.

Klíčová slova: Claude Simon, Gilles Deleuze, interpretace, rhizom, baroko, imanence

Abstract

The present diploma thesis „Claude Simon. Introduction and interpretation“ is philosophical interpretation of the novels of the French writer Claude Simon, the Nobel prize winner for literature in 1985, whose work has been in the Czech academic field neglected theme. My interpretation is based on the philosophy of G. Deleuze and according to him I understand Simon's work like a rhizome, that is like decentralized heterogenous links, multiplicities and lines which are not subjects to any structural model. In my interpretation I start with novel *Le Vent (The Wind)* from 1957, because it's a text in which are being manifest fundamental themes of Simon's poetic such as are event nature of the fiction world or the lost of transcendence and its transformation into immanence of life affairs. The analysis of the novel *Le Vent* makes possible to pass continuously and frequently to Simon's other novels (*Histoire, Les Géorgiques, Le Palace, L'Herbe, La Route des Flandres*). The aim of the diploma thesis is to reach coherent interpretation of the Simon's work.

Key words: Claude Simon, Gilles Deleuze, interpretation, rhizome, baroque, immanence

Obsah

Abstrakt 1

I. Úvod

Téma a cíl práce 5

Kontext ‚nového‘ románu 6

Sartrovo pojetí literatury 7

‚Nový‘ román: Pohyb psychologického života v díle Nathalie Sarrautové a analýza povrchu Alaina Robbe-Grilleta 8

II. Claude Simon

Biografické a bibliografické poznámky 11

Claude Simon o Sartrovi a existencialismu 14

Claude Simon a ‚nový‘ román 15

Formální přístup Ricardoua a francouzský literární strukturalismus 17

III. Simonova poetika

Motivická linie 20

Setkání s Marcelem Proustem 21

William Faulkner a Simonova raná tvorba 24

Deleuzova filosofie jako interpretační východisko 27

Simonova poetika jako *bricolage* 33

Dílo jako mapa 37

IV. Interpretace románu *Vítr*

Dědictví, nenávisť a krádež 39

Notářovo rozhořčení **41**

Vypravěčova reflexe o povaze reality **48**

Antoine Montès **54**

V. Barokní motivy v díle Claude Simona

Přiblížit se Bohu skrze tento svět **65**

Barokní světec **66**

Motivy pohybu a divadelnosti v barokním umění **68**

Barokní teze dvou světů **71**

VI. Svět, který ztratil transcendenci

Země a imanence **75**

Město jako prostředí a město jako bytost **79**

Fašistické kapitalistické centrum a lidová čtvrť **83**

Hraniční prostor: Město, periferie a obydlí **90**

Venkov **96**

Uvnitř domu: Barokní rodinná genealogie a hrobka **100**

VII. Událost a deteritorializace jazyka

Událost patří dění **106**

Od každodennosti k válce a deteritorializaci jazyka **109**

VIII. Tělo a tělesnost

Duše a tělo **113**

Všude jsou stroje **114**

Když stroje přestanou pracovat **115**

Tělo, které žije **119**

IX. Závěr: výsada zemřít

Smrt a imanence života **120**

Závěr **120**

Literatura 122

I. Úvod

Téma a cíl práce

Předložená diplomová práce si klade za cíl podat ucelenou interpretaci díla francouzského spisovatele Claude Simona. Patrick Longuet ve své knize *Lire Claude Simon: La polyphonie du monde* píše, že četba Simonových textů skýtá nebývalé potěšení (Longuet 1995: 11). S tím nelze než souhlasit, a lze jen s podivem konstatovat, že Simonovi doposud nebyla v českém akademickém prostředí věnována detailnější pozornost. Rád bych svou prací tuto mezeru zaplnil.

Text je rozdělen do devíti kapitol. Nejprve se snažím předložit kontext kolem tzv. francouzského ‚nového‘ románu, ke kterému bývá Claude Simon přiřazován. Uvidíme však, že situace není tak jednoduchá, jak by se mohlo na první pohled zdát. Simon se sice s autory ‚nového‘ románu v mnoha ohledech shoduje, zejména při odmítání existencialismu, ale musíme si uvědomit, že je autonomním autorem a nikoliv pouze členem určité literární školy, která by tvořila podle nějakých abstraktních matic. Ve třetí kapitole přecházím k samotné Simonově poetice. Nejdříve načrtávám základní motivickou linii, která se v jeho díle soustavně promítá, a poté zmiňuji konfrontaci s Marcelem Proustem a Williamem Faulknerem, protože k nim bývá Simon nejčastěji připodobňován. Ukazuje se, že ačkoliv má Simon s Proustem podobné téma (paměť), jedná se pouze o vnější znaky, které se při detailním pohledu rozplývají. Oproti tomu se vliv Faulknera promítá zejména v prvních Simonových románech, které Simon později odmítá jako ještě přehnaně konvenční. Proto zní hypotéza mé práce tak, že teprve až s románem *Le Vent (Vitr)* z roku 1957 lze mluvit o tom, že se se jedná o dílo, ve kterém se naplno projevila Simonova autonomní poetika založená na událostním charakteru světa, ztrátě transcendence, fragmentárním vnímání životního imanentního dění a dezintegrující síle smrti. Z toho důvodu tvoří analýza románu *Vitr* integrální část této práce. Důkladná četba tohoto textu mi zároveň umožní plynulé a časté přechody k dalším Simonovým románům (kapitoly 4 až 9).

Nutno dodat, že směr mé interpretace je filosofický. V tomto ohledu se oporou pro mé uvažování staly myšlenky Gillesa Deleuze. Zejména se snažím definovat Simonovo dílo jako rhizom, neboli jako decentralizovanou heterogenní spojení, multiplicitu a linie. I když se rhizom rozvíjí skrze asignifikantní řezy, vybral jsem si jeden vchod – barokní motivy, které lze sledovat napříč Simonovými romány. Zde se znovu přikláním k Deleuzovi a jeho knize o baroku (*Le Pli. Leibniz et le baroque*), kde se tvrdí, že barokní svět světem o dvou poschodích. Spodní úroveň je spojena s fasádou formující multiplicitu možností recepce,

zatímco vyšší patro barokního „domu“ je uzavřené, je čistou interioritou plnou záhybů duše. Tyto dvě poschodí ale od sebe nejsou oddělené. Právě naopak; materie a duše, ona tíže a nehmotné jsou spolu soumezné, protože je mezi nimi záhyb, stejně jako se každé poschodí samo řasí a zavínuje či rozvíjí. Pokud je totiž nižší poschodí barokního domu fyzikální, plné smyslů, tak vyšší poschodí je „uzavřeným pokojem“. V barokním myšlení je také vidět směřování k transcenci. Simonovy romány však artikulují ztrátu jakékoliv možné spásy. Dochází v nich totiž k „přehýbání“ transcence v imanenci, kdy lze transcenci u jednotlivých postav pouze stopovat. Tento motiv tvoří integrální součást mého uvažování o díle Claude Simona.

Kontext ‚nového‘ románu

Francouzský ‚nový‘ román. Literární směr, jehož poetika ovlivňovala uměleckou tvorbu zejména v 50. a 70. letech minulých století. Jsme však vůbec oprávněni mluvit o literární škole, která tvoří podle určité abstraktní matice, řídí se vlastními manifesty a jejíž díla tak vytvářejí určitou totalitu invariantů? Je vůbec taková to míra abstrakce v případě těch autorů, kteří jsou tradičně pod označení ‚nový román‘ přiřazováni, přípustná a nedochází jen k bezostyšné kategorizaci?

Na tyto otázky lze odpověď (zdánlivě) jednoduše: ano i ne. ‚Nový‘ román tvoří autoři,¹ u nichž lze jen stěží hovořit o generační souvislosti (Pechar 1968: 9).² Na druhou stranu je však možné tento směr vymezit pomocí negace. Spisovatelé ‚nového‘ románu se staví proti tradičnímu románu, ve kterém je kladen důraz na koherenci postav a samotného vyprávění (Tomaševskij 1970: 145 – 150), ovšem každý z nich svým vlastním způsobem. A to z toho důvodu, že vznik ‚nového‘ románu je spojen s širší intelektuální transformací; zejména s vývojem humanitních a společenských věd (Kauppi 2010: 13) a také s celkovou poválečnou situací. 2. světová válka znamená radikální otřesení humanismu a zejména v souvislosti s nacistickými koncentračními tábory se stává hlavním tématem možnost výpovědi o takto extrémní události (Lyotard 2008). Do popředí se dostává existencialismus a marxismus, první

¹ Tradičně: Allain Robbe-Grillet, Nathalie Sarrautová, Robert Pinget, Michel Butor, Claude Simon. Většina z nich vydávala svá díla v nakladatelství Éditions de Minuit. Robbe-Grilletovy *Gumy* zde vychází v roce 1953 a v polovině 50. let nakladatelství pod vedením Jérôme Lindona shromáždilo právě několik spisovatelů, jejichž díla byla poté označena za ‚nový‘ román (Sarrautová, Butor, Pinget, Simon; Robbe-Grillet měl v nakladatelství funkci editora-poradce), což přispělo k onomu vytvoření náhledu veřejnosti/kritiky na jejich díla jako patřící k určitému jednotnému literárnímu směru (Britton 1993: 5, Duncan 1994: 4-5).

² Kniha Jiřího Pechara je vlastně jedinou ucelenou publikací v českém akademickém prostředí, která se zabývá ‚novým‘ románem. Přes mnoho zajímavých postřehů je však nutné na mnoha místech Pecharovy závěry doplnit a rozšířit (např. vliv Faulknera na Simona).

jmenovaný je poté vystřídán strukturalismem. A právě nástup strukturalismu úzce souvisí s francouzským ‚novým‘ románem. Autoři ‚nového‘ románu totiž nejen že kolektivně odmítají tradiční román, jakožto specifické pojetí reprezentace, zejména kvůli přesvědčení, že stará románová forma nemůže adekvátně postihnout aktuální situaci subjektu ve světě (mluví se o krizi tradičního románu), ale vymezují se také proti Sartrovu existencialismu a zejména proti jeho textu *Qu'est-ce que la littérature?*, který má dominantní vliv na poválečnou literární scénu (Britton 1993: 4). ‚Nový‘ román tedy vzniká ve společenském klimatu, který je prosycen různými filosofickými směry (existencialismus, marxismus, strukturalismus), vůči nimž se bezprostředně vymezuje či s nimi nachází některé styčné body. Pokud tedy ale autoři ‚nového‘ románu odmítají marxismus, odmítají Sartrův existencialismus a staví se odmítavě také k tradičnímu románu, tak je nutné se ptát, k čemu se obrací jako ke svému inspiračnímu zdroji? Jsou to zejména ti spisovatelé, kteří se jako první pokusili destruovat tradiční chápání románového žánru: Marcel Proust, Virginie Woolfová, James Joyce, William Faulkner, Franz Kafka (Pechar 1968: 11). Téma existencialismu a vztahu ‚nového‘ románu k moderně a klasickému realismu je předmětem následující části práce.³

Sartrovo pojetí literatury

Začněme nejdříve stručnou reflexí existencialismu. Poválečné období ve Francii se nese v duchu filosofie Jean-Paul Sartra. Člověk, píše Sartre v knize *Bytí a nicota* z roku 1943, je odsouzen ke svobodě (Sartre 2006: 509). Člověk jedná (a i zdržení se jednání je jednáním) vždy ohledem na nějaký projekt, neustále překračuje svou minulost, tudíž se znovu a znovu tvoří. Pro Sartra je předmětem základního projektu člověka stát se Bohem: „*Základní hodnotou, která vládne tomuto projektu, je právě toto „v sobě pro sebe“, tj., vládne mu ideál vědomí, které by bylo základem svého vlastního bytí v sobě čistým vědomím sebe sama. Tento ideál můžeme nazvat bohem. Základní projekt lidské reality pochopíme tedy nejlépe, když řekneme, že člověk je bytí, jehož projektem je stát se bohem*“ (Sartre 2006: 644). Ideál zbožnění sebe sama znamená touhu stát se „příčinou sebe sama“, stát se suverénní bytostí.⁴ V textu (přednášce) *Existencialismus je humanismus* Sartre znovu opakuje: „*člověk je jen takovým, jakým se učiní*“ (Sartre 2004: 16). Člověk je za svou existenci plně zodpovědný, to podle Sartra neznamená, že je subjekt zodpovědný jen za sebe, ale že v každé volbě jsem

³ V další části je téma moderny reflektováno s ohledem na dílo Claude Simona a jeho vztahu k Marceli Proustovi a Williamu Faulknerovi.

⁴ Idea Boha je však nakonec „*vnitřně sporná, a proto se sobě samým ztrácíme zbytečně. Člověk je marnou vášní, zbytečným utrpením*“ (Sartre 2006: 697).

zodpovědný za všechny ostatní a beru na sebe těžkost světa. Individuální akt volby tak zavazuje celé lidstvo, a proto se musím angažovat.

Koncepce angažovanosti se promítla také do Sartrova známého textu *Qu'est-ce que la littérature?*. V něm se tvrdí, že podstata prózy je utilitární, spisovatel používá slova, která jsou nositeli významu a mají sílu „změnit svět“. A právě proto je úkolem spisovatele „být angažovaným“. Spisovatel je mluvčí: demonstruje, nařizuje, přemlouvá (Sartre 1949: 19). Angažovaný spisovatel (a angažovaným se stává, když si je naprosto vědom své angažovanosti, kdy se stává angažovaným nejenom pro sebe, ale i pro ostatní) se snaží čtenáře přimět reflexi své současné situace a tím jej tak osvobozuje k možnosti změny. Každý z nás má tendenci utíkat před vědomím svobody, všichni máme tendenci zastírat si vlastní svobodu; spisovatel nám pomáhá k „prozření“, literatura je tak nástrojem neustálé revoluce.

Funkce spisovatele je navýsost společenská a čtenář má právo klást mu otázky: „*Co je tvým cílem? Proč píšeš? Proč píšeš o tomto tématu a ne o jiném? Jaký aspekt světa chceš odkrýt?*“ (Sartre 1949: 21 – 25). Mezi autorem a čtenářem je smlouva, obrací se k sobě navzájem a psát tak znamená, alespoň jak je Sartre přesvědčen, ochraňovat svobodu a zajímat se o problémy společnosti; ba co více: spisovatel musí ve své tvorbě zaujmout stanovisko a snažit se o něm přesvědčit i čtenáře.

„Nový“ román: Pohyb psychologického života v díle Nathalie Sarrautové a analýza povrchu Alaina Robbe-Grilleta

Sartrova současnice Nathalie Sarrautová, která bývá kritikou považována za autorku patřící k „novému“ románu, ve sbírce esejů nazvaných *Věk podezírání* (texty vznikaly mezi lety 1947 až 1956) obezřetně popisuje soudobý stav románu a situaci autora. Akademická kritika adoruje ty, kteří kráčí ve stopách klasického realismu 19. století a kladou akcent na koherenci příběhu a typičnost postavy. Vždyť právě podle příběhu, který dokáže čtenáře „vtáhnout“ a podle postavy, která se díky svému charakteru posléze dostane do panoptika literárních typů, se pozná autor, „která má co říci“. Spisovatelé osvojující si styl Balzaca či Stendhala jsou předkládáni kritikou jako příklady „správného psaní“. Tu Sarrautová obviňuje ze zaslepenosti a z nechuti vidět situaci střízlivými očima (Sarrautová 1967: 29), protože si nechce uvědomit, že život se proměnil: „*Život (...) přenesl se jinam. Ve svém nepřetržitém pohybu, který jej posouvá vždy k oné pohyblivé hranici, k níž v daném okamžiku dospěje výzkum a kam houževnatě směřuje veškeré úsilí, zborčil život rámeček starého románu a postupně odhazoval všechny staré a nepotřebné rekvizity*“ (Sarrautová 1967: 32).

Allain Robbe-Grillet⁵ se v tomto bodě se Sarrautovou shoduje a ve svých textech nazvaných *Za nový román* píše, že adorace starých románových forem absurdní; vždyť nikdo nechválí hudebního skladatele za to, že skládá stejně jako Beethoven, avšak paradoxně se zdá, že jedinou románovou koncepcí, která prokazuje určitou životnost, je koncepce Balzacova vycházející z „mýtu hloubky“ (Robbe-Grillet 1970: 11). 19. století totiž podle Robbe-Grilleta stavělo na tom, že předměty jsou odrazem nitra postavy, jsou odrazem jejího charakteru, nemají „vlastní bytí“ a čtenář je postupně veden k pravdě, která je ukrytá pod povrchem. Je děsivé, že tento stav přetrvává i o sto let později: „(...) *mýty XIX. století si plně zachovávají svou moc*“ (Robbe-Grillet: 8). Mýtus hloubky je spojen s celkovým pohledem na lidské bytí ve světě, kdy svět má smysl a tento smysl se vždy ukazuje jako smysl pro mne. Jedná se o humanismus, který je konec konců zárukou solidarity mezi lidmi a věcmi. Co Robbe-Grilletovi zbývá, když odmítne „skrytou pravdu v hlubině věcí“ a jejich vztah k člověku,⁶ který je určován „zápisem“ lidského vědomí do nich? Povrch. Svět, jak píše, nemá význam, ale ani není absurdní; „*prostě je*“ (Robbe-Grillet 1970: 14).

Úhelný kámen celého klasického realismu – postava – v moderní próze stala místem nedůvěry mezi čtenářem a autorem. Pokud tedy Sartre mluvil o „*pact of generosity*“ mezi spisovatelem a čtenářem, Sarrautová konstatuje narušenost a vychýlenost této smlouvy. Moderna, ve své době nepochopená, skýtá pro Sarrautovou inspirační zdroj. Vždyť Proust a Joyce pro ni byli „zjevením“ a *Paní Dallowayová* naprosto úžasným dílem, jak tvrdí v jednom rozhovoru (Guppy, Weis 1990).⁷ Po modernistech již nelze zastávat stanoviska klasického realismu, avšak je nutné ponořit se znovu do oné psychologické látky a snažit se z ní vydolovat něco nového, snažit se postřehnout ony podzemní proudy a k tomu má modernímu spisovateli pomoci proustovská analýza (Sarrautová 1967: 46). Oproti Robbe-Grilletovi je tak Sarrautová přesvědčena o nutnosti analýzy nitra.

Sarrautová také odmítá stanoviska Sartra, jednak ohledně situačního románu, ale zejména podle ní nemá smysl mluvit o nějaké angažovanosti v Sartrově smyslu. K tomu Robbe-Grillet dodává, že umění/literatura má svůj cíl v sobě samé, jedná se o překonávání hranic a vývoj, nelze ustat na místě, nelze přebírat prefrabikované modely, nýbrž spisovatel musí vytvářet novou formu. Axiomem umělecké tvorby musí být (a je) „umění pro umění“. Pokud Sartre

⁵ Tradičně považovaný za „vrchního teoretika“ ‚nového‘ románu, i když on sám se tomuto označení bránil.

⁶ Což je také případ Sartrovy tvorby.

⁷ Rozhovor je dostupný na internetu: <http://www.theparisreview.org/interviews/2341/the-art-of-fiction-no-115-nathalie-sarraute>.

přichází s tím, že spisovatel musí „přesvědčovat a kárat“, celá idea umění se tak ruší, literatura se stává nástrojem politické akce (Robbe-Grillet 1970: 34).

Moderní román je podle Robbe-Grilleta průzkumem, který tvoří svůj vlastní smysl. Každý spisovatel (z ‚nového‘ románu) tak činí samozřejmě jiným způsobem: „*Sami velmi dobře víme, že mezi našimi díly – například Claude Simonovými a mými – jsou podstatné rozdíly, a myslíme, že je to tak dobré a v pořádku*“ (Robbe-Grillet 1970: 94).

Na závěr si dovolím krátké shrnutí. V této úvodní kapitole jsem si kladl za cíl předestřít kontext celé práce. Francouzský ‚nový‘ román odmítá tradiční román. Odmítá jej s tím, že se jedná o anachronismus, který nedokáže adekvátně zachytit složitost moderního světa a zůstává v zajetí různých mýtů: přesně stratifikovaný svět, hloubka jakožto výkladový princip ‚já‘ a světa. Je však také nutno dodat, že pohled ‚nového‘ románu na klasický realismus je značně schematický; v realismu se nejedná pouze o jednoduchou formu napodobení, ale o zachycení složitého sociálního dění. Proto je nutné brát kritiku ‚nového‘ románu jako jistý performativ, který lépe umožňuje vyjasnit různým autorům společný (lépe řečeno podobný) náhled na způsob tvorby a funkci umění/literatury. Umění nemá spočívat v recyklaci starých námětů, ale má hledat nové a inovativní cesty, jak tvrdí Sarrautová i Robbe-Grillet.

‚Nový‘ román dále také odmítá Sartrovu koncepci literatury, jakožto angažovaného činu. Viděli jsme, že pro Sartra vlastně literatura není autonomní oblastí, ale funguje jako prvek v celku jeho filosofického systému. Naproti tomu moderna pro francouzský ‚nový‘ román funguje jako inspirační zdroj; nelze ji napodobovat, ale je nutné v ní pokračovat. Je nutné přicházet s novými románovými formami.

Úvodní kapitola o ‚novém‘ románu mi slouží jako uvedení do situace, ve které se pohybuje také Claude Simon. V následující části se pokusím o vymezení jeho vztahu k ‚novému‘ románu, tradičnímu románu, moderně a existencialismu. Ukážou se nám tak jisté spojovací body, prohloubí se náhled na problematiku a to nám umožní Simonovu poetiku adekvátně uchopit a pochopit.

II. Claude Simon

Biografické a bibliografické poznámky

Claude Simon se narodil roku 1913 na Madagaskaru. Následující rok se však z důvodu vypuknutí první světové války rodina vrátila zpět do Francie, do města Perpignan. Simonův otec povoláný do francouzské armády zemřel již v srpnu téhož roku. Simon tedy vyrůstal s matkou, která, když mu bylo jedenáct let, po dlouhé nemoci zemřela. Navzdory tomu, že v raném věku osiřel, popisuje Simon své dětství jako šťastné, zejména díky náklonnosti projevovanou jeho příbuznými (Eyle 1992).⁸ Nastoupil na gymnázium kolejniho typu (Le Collège Stanislas de Paris), kde vládla tvrdá disciplína a římsko-katolická atmosféra. Hlavním účinkem této instituce, kromě vstřebaného vzdělání v latině, matematice, vědě, historii a literatuře, bylo, že se Simon stal ateistou, který sice uměl nazpaměť stovky veršů od klasiků, ale „*nikdo nikdy nemluvil o Nicolasi Poussinovi, který je mnohem důležitější*“ (Eyle 1992). Poté studoval malbu u André Lhota, ovšem záhy se snu o kariéře malíře vzdal, protože si uvědomil svůj nedostatek talentu (Britton 1993: 1). Celoživotní záliba v malbě mu však zůstala. Několikrát se setkal s Picassem a jeho blízkým přítelem byl například Jean Dubuffet. V jednadvaceti letech Simon po rodičích zdědil jistou sumu finančních prostředků, což mu umožnilo nezávislost. Celia Britton zmiňuje, že o tomto období svého života zpětně tvrdil, že „*nejdříve byl kubistou-diletantem a poté revolucionářem-diletantem*“ (Britton 1993: 1). Druhý odkaz směřuje k Simonově účasti ve španělské občanské válce (Calle-Gruber 2011: 86 – 90), ze které se ale vrací znechucen po odhalení, že „*nejžalostnějšími ingrediencemi španělské občanské války byly její sobecké motivy (...) celé se to zdálo být komedií – nesmírně krvavou – ale stále komedií*“ (Eyle 1992). O rok později cestuje do Německa, Polska, Ruska, Turecka a Řecka (Calle-Gruber 2011: 91 – 110). Po těchto „návštěvách“ (mimo jiné) dochází k Simonovu rozchodu s marxistickou politikou; ostatně z revolučního pohledu na svět Simon „vystřízlivěl“ již díky zkušenosti ve Španělsku. V roce 1939 je povolán jako korporál jízdy do armády. Následující rok se účastní bitvy u Mázy ve Flandrech (na stejném místě, kde zemřel jeho otec), kde byla francouzská jízda zdecimována německými tanky: „*V květnu 1940 byla moje jednotka napadena ze zálohy německými tanky. Byli jsme pod palbou a najednou zazněl šílený rozkaz, abychom ,bojovali pěšmo‘, který byl téměř ihned následován rozkazem ,na koně, do trysku‘. Jakmile jsem*

⁸ Odkazují na rozhovor Alexandry Eyle s Claudem Simonem, který je dostupný na <http://www.theparisreview.org/interviews/2096/the-art-of-fiction-no-128-claude-simon>. Poprvé vyšel v roce 1992 v čísle časopisu *The Paris Review* číslo 122.

zapřáhl nohu do třmenu, sedlo se smeklo. To mám ale štěstí, pomyslel jsem si, přímo uprostřed bitvy. Ale právě to mě zachránilo: Pěšmo jsem se našel v mrtvé zóně, na úrovni, kde jsem nemohl být zasažen. Většina těch, co znovu naskočili na koně, byla zabita“ (Eyle 1992). Štěstí v neštěstí, dalo by se říci. Po bitvě byl totiž zajat a odveden do německého zajateckého tábora, ze kterého se mu ale podařilo uprchnout a dosáhnout demarkační linie (Calle-Gruber 2011: 133 – 144).

Druhá světová válka znamenala podle Simona konec velkých ideologií a humanismu: „*Podle mého názoru největší věcí byl Auschwitz. Nejsem sociolog, nebo historik či filosof, ale po Auschwitzu se veškeré ideologie zhroutily, celá idea humanismu začala vypadat jako fraška“* (Britton 1993: 4). I přes Simonův velice rezervovaný vztah k politice tomu není tak, že by se nikdy neangažoval: v roce 1960 podepsal manifest odsuzující Francouzskou armádu za mučení zajatců v Alžírské válce. Ze strany Simona se ovšem nejednalo o promyšlený politický akt, ale spíše o (pro něj typickou) citovou reakci: „*Podepsal jsem tento manifest a byl jsem za to obviněn. Obviněn za přesvědčení, která zastávám od doby, kdy mi bylo šestnáct či sedmnáct let. Možná jsem blázen, ale pro mě je to věc emocionální reakce. Nikdy jsem nebyl schopen snášet nespravedlnost, nebo že by někdo měl být bit, ponižován či vystaven utrpení“* (Britton 1993: 4).

Poválečný čas však pro Simona nebyl jednoduchý. Žil v Paříži a vlastnil několik vinic v okolí Perpignanu, kde trávil letní měsíce. V roce 1951 se ale nakazil tuberkulózou a byl po několik měsíců upoután na lůžko. O této epizodě se Simon několikrát vyjádřil jako o období, kdy si utužil schopnost recipovat jednotlivé letmo zahlédnuté či zaslechnuté zvuky a obrazy z každodenního ruchu života (Duncan 1994: 3). Vlastně se znovu navrací moment, který již známe ze Simonova válečného působení: přeživší. Koncem 50. let se jeho tvorba dočkává prvních úspěchů u odborné kritiky a Simon začíná být známým spisovatelem. V roce 1985 získává Nobelovu cenu za literaturu a v roce 2005 ve vysokém věku umírá.⁹

Claude Simon začal psát během své vojenské služby čistě z ambice napsat román (Eyle 1992). V roce 1941 byl rukopis Simonova prvního díla nazvaného *Le Tricheur* hotov. Světlo světa však spatřil až v roce 1945. O dva roky později následuje soubor esejů *La Corde raide*, ve kterých jsou předloženy různé myšlenky ohledně života, umění a tvorby. Druhý román *Gulliver* vychází v roce 1952. Do této tzv. „rané fáze“ Simonovy tvorby patří také *Le Sacre*

⁹ Pro jednotlivé podrobnosti ze Simonova života je zásadní biografie Mireille Calle-Gruber nazvaná *Claude Simon. Une vie à écrire* (Calle-Gruber 2011).

du printemps, narativ vydaný v roce 1954 stejně jako *Gulliver* v nakladatelství Calmann-Lévy, zatímco první dva texty vyšly v Sagittaire.

V roce 1957 přichází zlom v Simonově tvorbě. Román *Le Vent* s podtitulem *Tentative de restitution d'un retable baroque* vychází v nakladatelství Éditions de Minuit, ve kterém poté Simon vydává všechna svá díla.¹⁰ Románem *Le Vent* začíná tzv. „střední fáze“ Simonova díla, mezi které patří, v rychlém sledu vydané, *L'Herbe* z roku 1958, *La Route des Flandres* z 1960, *Le Palace* vychází o dva roky později a nakonec také román *Histoire* z roku 1967. Po tomto „středním období“ nastává tzv. „formalistická fáze“,¹¹ která je ukončena dílem *Les Géorgiques* z roku 1981. Tento román znamená návrat k poetice „středního období“, k samému srdci Simonovy tvorby (Duncan 1994: 68, Britton 2009: 86, Duffy 1998: 7). Po *Les Géorgiques* následují v letech 1986, 1987 a 1989 díla *Discours de Stockholm*, *L'Invitation* a *L'Acacia*. V 90. letech, po osmileté odmlce, Simon vydává pouze jeden román nazvaný *Le Jardin des Plantes* a v novém tisíciletí spatřují světlo světa hned dvě díla: *Le Tramway* v roce 2001 a *Archipel et Nord* o osm let později.

Rád bych zde podotkl, že tyto biografické a bibliografické údaje nejsou, alespoň jak jsem přesvědčen, redundantní. Mnoho událostí ze Simonova života přechází do jeho psaní. Nechci zavádět nějaké biografické čtení Simonova díla či se uchýlovat k nějaké formě interpretačního psychologismu, ovšem faktem zůstává, že motivy války, smrti, ztráty otce, rodinných vztahů hrají v Simonově poetice konstitutivní úlohu. Tím však rozhodně nemám na mysli, že lze „stopovat“ život autora a plynule své poznatky přenášet do interpretace literárního díla. Chci tím spíše říct, že u některých autorů je relevantnější k biografii poukázat, protože nám může poodhalit směřování a základní danosti spisovatelovy poetiky. Jednou z nejlepších ukázek tohoto přístupu je, myslím, kniha Vladimíra Papouška o Egonu Hostovském (Papoušek 2012). Znovu však podotýkám, že stvořené fikční univerzum tvoří jedna esenciální vlastnost: „*Prvek, který byl aktuálního světa vybrán do světa fikčního, ztrácí svou původní přináležitost (autenticitu), je nejen dekontextualizován, ale i vydatně rekontextualizován působením kombinačního utváření daného autonomního fikčního světa. Stává se faktem fikce, který –*

¹⁰ S výjimkou *Femmes, sur vingt-trois peintures de Joan Miró* z roku 1966, kdy se jedná o řadu asociativních textů doprovázející malby Miróa a také dílo *Orion aveugle* nebylo vydáno v Éditions de Minuit.

¹¹ *La Bataille de Pharsale* (1969), *Le Corps conducteurs* (1971), *Triptyche* (1973) a *Leçon de choses* (1975).

možná – nese v sobě svoji původní nefikční stopu, ale rozhodně nemůže být čten a interpretován jako fakt světa aktuálního“ (Bílek, Papoušek 2011: 37).

Ostatně moje poznámka k Simonovu životu má ráz orientační: odmítnutí jistých myšlenkových postojů má svůj zdroj právě v životních zkušenostech spisovatele (ovšem znovu zdůrazňuji onu výše zmíněnou dekontextualizaci a rekontextualizaci). Simon sám také v jednom z mnoha rozhovorů říká: „*Počínaje románem L’Herbe balancují všechna má díla na pokraji autobiografie“ (Duncan 1985: 12).*

Claude Simon o Sartrovi a existencialismu

Vztah Claude Simona k Sartrově dílu je v jistém ohledu enigmatický pro pohled ‚nového‘ románu na existenciální literaturu či nárok umělecké angažovanosti. Již výše jsem zmínil, že Simon považuje za radikální událost celé války odhalení zvěrstev spáchaných nacisty v koncentračních táborech. Po těchto zjištěních nelze zastávat ideu humanismu a veškerá tvrzení ohledně možnosti autentického převzetí své vlastní existence se jeví jako falešná a mylná. Sartrovo poválečné působení v oblasti filosofie a politiky tak Simon vnímá se zjevnou nechutí. Sartrovy proklamace o existencialismu jako humanismu a jeho následná snaha o propojení zkoumání lidské existence s marxismem musely v Simonovi vyvolávat stavy závratě a zároveň také úžasu nad naivitou této poválečné filosofické „superstar“. Takto načrtnutá základní situace prorůstá do dalších oblastí, na kterých se oba spisovatelé shodnou jen velice těžko. Sartre hlásá angažovanost umělce; ten musí přesvědčovat, přemlouvat a politicky se zapojovat do aktuální situace. Angažovanost znamená autentické uchopení sebe sama. Umění tedy nemá být a-politickou věcí, nýbrž má sloužit jako prostředek k vytyčeným cílům.

V roce 1964 Sartre také obvinil Robbe-Grilleta z ignorování problémů jako je chudoba či situace ve Třetím světě a konstatoval, že díla ‚nového‘ románu jsou určeny pro buržoazní publikum (Britton 1993: 6). Na tento útok odpověděl Claude Simon článkem *Pour qui donc écrit Sartre?*, v němž píše: „*Netolerantní, plný své vlastní důležitosti a svého poslání (...) moralista striktně redukuje problém umělce a spisovatele na prostou ekonomickou funkci (...) Protože pro něj malování a psaní samo o sobě neznámá nic, studovat obraz nebo knihu ve výsledku vede ke všem možným analýzám, které si lze představit, přičemž v nich chybí právě jedna, analýza jejich obrazových či výtvarných hodnot“ (cituje Britton 1993: 6).*

Jedná se vlastně o stejné východisko, která zastává i Robbe-Grillet: literatura (konec konců umění samo) nemá sloužit jako nástroj politické ideologie. Simon sám se později, v mé práci již několikrát citovaném rozhovoru z roku 1992, o Sartrovi (a Camusovi) vyjádřil s jasným

despektem: „Považuji Camusovu a Sartrovu tvorbu za absolutně bezcennou. Sartrovo dílo je především neupřímné a zlomyslné“ (Eyle 1992).

Z pohledu Claude Simona jsou Sartrovy myšlenky o románové tvorbě výsledkem jistého metafyzického uvažování (Alexandre 2007: 89), což (a na tomto faktu se Simon znovu shodne s Robbe-Grilletem) lze považovat pouze za další konstruktivní schematismus, který směřuje k *praxis* a k proměně externího světa. Celá koncepce angažované literatury je tak podle Simona zhoubnou představou.

Nerad bych však vyvolal touto krátkou ilustrací, která se snaží být jakousi stručnou sumarizací postoje ‚nového‘ románu k existencialismu, dojem, že Claude Simon a Jean-Paul Sartre spolu vedli neutichající a dlouholeté spory; opak je totiž pravdou. Didier Alexandre ve své studii o vztahu mezi Simonem a Sartrem píše, že veřejná hodnocení Sartra ze strany Simona jsou spíše raritou (Alexandre 2007: 87). Stejně tomu je i naopak. Jak se zdá, Sartre o Simonovi a jeho tvorbě neměl zrovna valného mínění, když v jednom interview říká, že Simonovo psaní se točí kolem témat jako je čas a paměť a ptá se, co je na jeho díle jiného a hlavně nového, než u Prousta. Sám dospívá k přesvědčení, že vlastně nic, že Simon je pouze Proustovým epigonem, dokonce dodává, že změna formy či uspořádání díla je podřadnější obsahu. Sartrovi z tohoto letmého srovnání vychází tedy jediné: Simon je neoriginálním spisovatelem, který jen recykluje stará témata a nic k nim nepřidává (Louette 2007: 65).¹² Tento krátký exkurz můžeme ukončit tím, že antipatie mezi oběma spisovateli je více než zřejmá. Claude Simon nemá pochopení jak pro Sartrovu tvorbu (filosofickou i literární) a jeho osobní angažovanost; Sartre zase na Simona hledí s neskrývaným despektem.

Claude Simon a ‚nový‘ román

Viděli jsme, že Simon kritizuje přední autory existencialismu: Camuse a Sartra. V tomto ohledu vlastně stojí jednoznačně na straně ‚nového‘ románu. V ostatních aspektech je situace však o něco komplikovanější. Vyznačme, alespoň orientačně, tři různé fáze ‚nového‘ románu. Pro první (50. léta – polovina 60. let) je esenciální odmítnutí klasického realismu a uvedení autorů moderny za své inspirační zdroje. Ve druhé fázi, která trvala od poloviny 60. let do

¹² Vztahu mezi Claudem Simonem a Jean-Paul Sartrem je věnováno celé třetí číslo *Cahiers Claude Simon*, kde jsou také přítomny studie Didiera Alexandra a Jean-Francoisa Louetta. Pro lepší ilustrativnost předkládám Sartrův názor na Simonovu poetiku (cituje Louette): „*Prenons Claude Simon, par exemple. Il écrit sur le temps, la mémoire. Au fond, quo motre-t-il de plus que Proust? Vous me direz, il y a l'arrangement différent. Mais nous parlons de signes, et l'arrangement ne change quelque chose que si le contenu a changé. Or, je ne vois pas qui'il y ait de contenu différent entre lui – Claude Simon – et Proust*“ (Louette 2007: 65).

konce let 70., se slova ujímá Jean Ricardou. K jeho teoretickému pohledu na poetiku ‚nového‘ románu se vrátím v následující podkapitole.

Mezi Ricardouem a spisovateli, které on sám, nebo kritika považovala za jednotnou skupinu, se rozhořely spory a nepochopení. Jejich vyvrcholením bylo nepozvání Ricardoua na konferenci konanou v New Yorku v roce 1982. Odmítnutí Ricardouových teorií a proklamaci mnohosti osobních přístupů k románům ze strany samotných autorů lze považovat za třetí a tedy poslední fázi celého ‚hnutí‘. Na New Yorkské konferenci se totiž ukázalo, že mluvit o ‚novém‘ románu vlastně již postrádá smyslu.

Spojení Claude Simona s ‚novým‘ románem započalo v roce 1957 díky jeho setkání s Jérôme Lindonem. V této ‚rané‘ historii hraje důležitou roli také Robbe-Grillet, který tehdy Simona Lindonovi doporučil (Calle-Gruber 2011: 212 – 213). Lindon byl románem *Le Vent* velice zaujat a vydává jej ještě téhož roku. Kritika dílo přijala více než příznivě; ukazuje se v něm snaha Simona o jistou poetiku, kterou bude rozvíjet po zbytek života. Spolupráce s Éditions de Minuit Simonova jistě pomohla k prosazení se mezi přední spisovatele /nejenom/ francouzské provenience.

Co dále Simona s ‚novým‘ románem spojuje? Je to právě jistá nedůvěra ke klasickému způsobu vyprávění, k tomu, co Simon nazývá ‚akademickým románem‘. Stručně svůj přístup shrnuje v jednom z mnoha rozhovorů: „*Víte (a je to přesně to, co jsem měl možnost říci také v New Yorku),¹³ odehrála se mnohá nedorozumění a mnoho pošetilých věcí bylo napsáno ohledně nového románu (...) A jak Vám nyní říkám, to, co nás spojovalo (a co nás spojovat bude) bylo, že jsme odmítli, lépe řečeno jsme byli ostře alergičtí na akademický román (...) Osobně jsem odmítl myšlenku ‚realismu‘, protože jsem chtěl kritizovat nesmyslné užití tohoto pojmu v akademické malbě a v akademickém románu jak v minulosti, tak v současnosti*“ (Duncan 1985: 16 – 17). Pro ilustraci si dovoluji odcitovat ještě jiný rozhovor. V něm totiž Simon zdůrazňuje nejenom onu základní diferenci, která autory ‚nového‘ románu spojuje, nýbrž neopomene dodat, že každý z nich má svou vlastní poetiku, svůj vlastní přístup k tvorbě literárního díla: „*Ve chvíli, kdy většina profesionálních kritiků nečte knihy, o kterých mluví, byla napovídána a napsána hromada nesmyslů o novém románu. Tento název referuje ke skupině několika francouzských spisovatelů, kterým se zdají konvenční a akademické románové formy nesnesitelné, stejně jako Proustovi a Joyceovi dlouho před nimi. Kromě tohoto společného odmítnutí pracoval každý z nás skrze svůj vlastní hlas; hlasy jsou velice*

¹³ Zde Simon odkazuje na již zmiňovanou konferenci z roku 1982.

různé, ale to nám nezabraňuje ve vzájemné úctě a solidaritě“ (Eyle 1992). Spřízněnost i odstup: spřízněni volbou, avšak sami každý sleduje svou vlastní cestu.

Formální přístup Ricardou a francouzský literární strukturalismus

V 60. letech hrál roli „vrchního teoretika“ ‚nového‘ románu Robbe-Grillet. O jeho esejích jsem již mluvil, tudíž lze přejít o něco dále. Jean Ricardou nastupuje na začátku 70. let a Claude Simon s jeho teoretickým přístupem nadšeně souhlasí. Nutno však podotknout, že Ricardou se v prostředí kolem ‚nového‘ románu neobjevil zčistajasna, jeho kniha nazvaná *Problèmes du Nouveau roman* vyšla již v roce 1967. Širší popularity se mu dostává ale právě po roce 1970. V čem tedy spočívá zajímavost jeho přístupu?

Ricardou je primárně zaměřen na taxonomii mnoha různých způsobů, které mohou považovány za anti-reprezentační. A toto „rozparcelování“ jednotlivých textových strategií ilustruje právě na materiálu textů ‚nového‘ románu. V jeho knize *Le Nouveau Roman* z roku 1973 je základním kritériem analýzy pojem „reflexivity“. Reflexivní je ten text, který se stává „vědomým sebe sama“, označuje sebe sama jako text a tedy rozbíjí iluzi transparentnosti mezi „slovy a světem“, která je základní podmínkou pro efekt reality. Zářným příkladem tohoto způsobu psaní jsou v tuzemském prostředí díla Věry Linhartové. Linhartová neustále používá antiiluzivní postupy, neguje to, co bylo právě řečené a reflektuje průběh vznikání textu samotného. Zároveň je nutné podotknout, že je zde i určitý rozdíl mezi reflexí mířící na strukturu díla a reflexí, jejímž předmětem je jazyk jakožto nástroj utváření díla. Druhý postup se nazývá *mise en abyme* a podle Ricardoua jej lze označit za konstitutivní pro texty ‚nového‘ románu. Dále zdůrazňuje jejich bytostně anti-reprezentační charakter, který vyplývá z mnohosti významů díla a úkolem čtenáře je vytvořit řád textu (Ricardou 1973). Ricardou se zaměřuje na formální analýzu a jeho velkým přínosem je pojem „produkce“.¹⁴ Z toho je tedy zřejmé, že klade důraz na označující oproti označovanému a zkoumá asociace na základě materiálního charakteru slov. Ve studii o Simonově románu *La Bataille de la Pharsale* z roku 1970 navrhuje číst název knihy jako anagram a na základě této figury objevuje v textu dlouhý řetěz variací slova ‚jaune‘ (např. ‚nuage‘, ‚jeuna‘, atd...) (Duffy 1998: 59). Stejně je tomu i u slova ‚Pharsale‘, které spojuje s ‚Phare‘ a ‚sale‘ jako konjunkci světla a špíny. Neboli znovu zdůrazňuje generativní aspekt textu, kdy se objektem zájmu postupně stávají také motiv opakování jakožto „znásilnění“ lineárního či inverze jakožto „znásilnění“ identity (Ricardou

¹⁴ Francouzsky ‚*génération*‘. Ricardou zdůrazňuje, jak jedna pasáž textu generuje další: sleduje pohyb vytváření textu s ohledem na imanentní a nikoli externí textové vazby.

1993: 96 – 120). Na základě těchto postřehů Ricardou označuje Simonovu poetiku jako bytostně anti-referenční.

Simon se, stejně jako Ricardou, účastnil kolokvií a konferencí konaných za účelem reflexe ‚nového‘ románu. Již jsme také naznačili, že Simon Ricardouovo čtení afirmoval a v 70. letech si jej velmi cenil. Možná právě díky tomu lze v jeho díle z téže doby vysledovat tendenci směrem k formalismu a abstraktnímu vyjádření.¹⁵ Ovšem ne všem z autorů ‚nového‘ románu byl přístup Ricardoua k jejich dílu sympatický. Nathalie Sarrautová se kolokvia v roce 1971 sice zúčastnila, ale nepřestávala v kontrastu s Ricardouem zdůrazňovat, že její romány se snaží reprezentovat neprozkoumanou psychologickou realitu. Na dalším kolokviu konaném v roce 1975,¹⁶ se proti Ricardouvi postavil i Robbe-Grillet s tím, že Ricardouvy formální analýzy učinily jeho dílo srozumitelným, ačkoliv on se vždy snažil vyjádřit mnohost a pohyblivost významů (Duncan 1994: 7).

Na základě těchto událostí tedy ani není nijak překvapivé, že konference v roce 1982 se odehrála už bez jeho přítomnosti. Robbe-Grillet, Pinget, Sarrautová a Simon se od jeho teorií nadobro distancovali. Simon se vyjádřil takto: „*Nikdo zde neřekl, že Ricardouva díla jsou bezcenná. Problém je, pokud bych to měl zopakovat, že stejně jako mnohé jiné hnané do extrémů, tak teorie, se kterými přišel on, ho, ale i jeho další následovníky, prakticky vedou do slepého konce. V tomto ohledu je nebezpečný*“ (Duffy 1998: 62).

Konečný rozchod ‚nového‘ románu s Ricardouem manifestuje již o rok předtím Simonova kniha *Lés Géorgiques*, ve které se, po již zmíněné ‚formální‘ fázi, Simon vrací invenčním způsobem k východiskům své poetiky z konce 50. let. Nutno také podotknout, že ono odmítnutí Ricardouových teorií bylo vždy, alespoň v zárodku, přítomné v Simonových rozhovorech, kde definoval způsob své práce a tvrdil, že idea volných asociací (jeden z hlavních motivů Ricardouvy teoretické koncepce) je mu nepříjemná, a že nevidí žádný rozdíl mezi označujícím a označovaným (Duffy 1998: 62).¹⁷

¹⁵ Jsem přesvědčen, že vliv byl oboustranný: Simon zcela jistě ohledával možnosti ‚jiné‘ poetiky a Ricardoua kritika se mu stala jakýmsi hybným motorem pro rozvíjení této cesty a na druhou stranu Ricardou byl jistě potěšen, že se jeho teoretický náhled ujal u jednoho z hlavních autorů ‚nového‘ románu, což u Ricardoua vyvrcholilo v jakousi proklamaci sebe sama za vrchního teoretika tohoto literárního směru.

¹⁶ Tématem tohoto kolokvia bylo dílo Robbe-Grilleta.

¹⁷ „*Lorsque (...) vous parlez de ‘l’écriture devenant le seul référent’, je ne comprends pas très bien. Si vous entendez par là le rythme, les cadences, oui. Quant aux mots, au risque de m’attirer les moqueries des sémiologues, je dois dire que je n’ai jamais pu séparer le signifiant du signifié*“ (cituje Duffy 1998: 62).

Také z tohoto důvodu nebudu ve své práci vycházet z formální či strukturální analýzy vyprávění. Poetika ‚nového‘ románu totiž nezaujala jen Ricardou, nýbrž také přední francouzské strukturální analyticky vyprávění. Například Roland Barthes se věnoval dílu Robbe-Grilleta (Barthes 2003), časopis *Tel Quel* včele s Phillipe Sollerssem byli ‚novému‘ románu též příznivě nakloněni. Francouzská strukturální literární teorie má obdobný zájem jako Ricardou: tedy na základě textové analýzy vyabstrahovat nadčasové a ideální struktury, které by byly aplikovatelné na jakémkoliv vyprávění.¹⁸ Tato krátká deskripce je zároveň důvodem pro mé odmítnutí. Vždyť ačkoliv i Roland Barthes pojal v jistém období svého života za úkol vybudovat koncepční nástroje k analýze vyprávění, záhy strukturalistické stanovisko opouští. A v knize *S/Z* velice přesně popisuje proč: „Říká se, že některým buddhistům se díky askezi daří uvidět v jedné fazoli celou krajinu. Něco takového by si jistě bývali přáli první analytici vyprávění: vidět všechna vyprávění co jich na světě je (je jich tolik, a tolik jich bylo), v jediné struktuře: vymaníme z každého příběhu jeho model, říkali si, a potom z těchto modelů utvoříme velkou narativní strukturu, kterou zase přeneseme (kvůli ověření) na jakékoli vyprávění“ (Barthes 2007: 9).

Strukturalismus (a formalismus) jsou tedy neseny jistou idealitou, která je ale zároveň nadmíru reduktivní: buď jsou jednotlivé kategorie tak abstraktní, že jsou sice aplikovatelné na jakékoli vyprávění, ale nic o vyprávění samotném nic neřeknou, nebo jsou sice detailně vypracované, ovšem pokud se je pokusíme použít v konkrétních případech, ukáže se jejich omezenost či dokonce vnitřní rozpornost.¹⁹

Vraťme se však úplně na začátek. Výchozí otázka práce zněla, zda má vůbec smysl hovořit o ‚novém‘ románu jako jednotném hnutí. Pokud jej pojímáme jako společenství rozdílných autorů, které spojuje odpor vůči tradičním formám literární reprezentace, je toto označení plně ‚právo věci‘ (ačkoliv je také pravdou, že jejich pojetí tradiční literární reprezentace je značně

¹⁸ Francouzští literární strukturalisté podrobují kritice východiska ruského formalismu, zejména Proppovu teorii funkce. Vladimír Jakovlevič Propp se snažil na uceleném materiálu (kouzelné pohádky) popsat zákonitosti, kterou budou univerzální pro daná vyprávění, a zjistil, že v kouzelné pohádce existuje 31 funkcí neboli činností jednajících osob. Pohádka začíná vždy nějakým deficientním stavem a vyprávění směřuje k nastolení rovnováhy (Propp 1999: 11 – 123). Algirdas Greimas 7 Proppových účastníků děje redukuje na tři páry opozičních aktantů (subjekt x objekt, dárce x příjemce, pomocník x protivník) a snaží se mezi nimi vyjádřit strukturní vztahy (Greimas 1966). Claude Bremond redukuje příběh na variaci kruhového modelu. Vždy se usiluje o nějaký cíl, kterého může či nemusí být dosaženo, a dynamika vyprávění spočívá v trvalém napětí mezi ději, které mění stav situace a těmi, které se snaží danou situaci zachovat (Bremond 2002: 118 – 142).

¹⁹ Což je právě případ Barthesova modelu vypracovaném v jeho tzv. ‚strukturalistickém‘ období. Na tento fakt velice přesně upozornil Jakub Češka (Češka 2010).

schematické – funguje jako nepřítel, kterého se nesnažíme poznat, ale ihned zničit). Jakkoliv se mohou ve svých teoretických esejích a reflexích ohledně vlastní tvorby rozcházet, ona vymezení se vůči tzv. „klasickému realismu“ je spojuje. Označení ‚nový‘ román je v tomto ohledu produktivní: umožnilo nastolit novou estetiku, jistý vývoj literární formy a dát tak název textům, které byly zpočátku jen velice těžko zařaditelné. Zároveň se ale ukazuje, a to zejména díky vystoupení Ricardoua, že rozdíly mezi jednotlivými autory jsou značné. Na počátku 80. let se tak hnutí rozpadá, i když ona základní tendence zůstává. O francouzském ‚novém‘ románu je, alespoň se mi zdá, smysluplné hovořit v časovém horizontu od 50. let do konce 70. let.

Claude Simon měl vždy poněkud rezervovaný postoj k označení ‚nový‘ román, zároveň se však účastnil různých kolokvií, a ačkoliv nebyl propagátorem tohoto hnutí jako Robbe-Grillet, existuje několik kratších textů, kde se snaží podat ucelenější náhled na svou poetiku. S ‚novým‘ románem jej tedy spojuje odpor k „tradičnímu románu“ a afirmace moderny jakožto inspiračního zdroje. Simon svůj postoj shrnul, a ve svých prohlášeních ohledně ‚nového‘ románu zůstává konzistentní (zde interwiev z roku 1977): *„Za prvé, pojem „Nového Románu“ začal být mnohem problematičtější a vágnější. Pokud straně někteří z nás sdíleli mnohá přesvědčení, tak způsoby, navzdory četným shodám, jakými jsme reagovali na tradiční román, byly značně odlišné – naše odmítnutí předem stanovených významů, problematizování fikce skrze fikci samotnou, atd... A je to tak vlastně správně; jinak bychom všichni napsali stejné romány: jaká nuda. Nicméně nyní jsou tyto rozdíly označovány. Například ačkoliv celá moje práce je ve své podstatě založena na metaforické povaze jazyka, tak Robbe-Grillet stále zakazuje použití jakékoli metafory“* (Duverlie, Simon, Rodgers 1977: 57).

III. Simonova poetika

Motivická linie

Dílo Claude Simona neustále cirkuluje kolem několika základních motivů: kolem paměti, senzomotorických schopností subjektu reagovat na danou situaci, problematiky smyslu historie, ztráty otce, konfliktu v nejintimnější rodinné sféře a ztráty transcendence. Na základě tohoto heslovitého představení tak není divu, že se častým tématem různých interpretací stalo porovnání Simonovy s poetiky s tvorbou Marcela Prousta. Druhým spisovatelem, kterému věnovala kritika v rámci deskripce Simonova díla pozornost, je William Faulkner.

V následující části bych tedy rád podrobil stručné reflexi vliv Prousta a Faulknera (moderny) na psaní Claude Simona.²⁰

Setkání s Marcelem Proustem

Podobnost mezi poetikami Simona a Prousta není náhodná. Nemám tím na mysli pouze motivickou analýzu, ale také Simon sám se na Prousta několikrát odvolával: „*Nevím, jestli si vzpomenete na Proustův komentář (a vždy se znovu vracím k němu, protože je to on, kdo, mnohem více než Joyce či další, pro mě reprezentuje velkou revoluci, a považuji jej za zakladatele modernismu): ,Zaměřím svou mysl přímo na obraz, na který jsem se donutil pohlédnout – mrak, trojúhelník, kostelní věž, oblázek – a cítil jsem, že pod těmito znaky existuje naprosto něco jiného, co jsem se snažil odhalit, myšlenka, kterou ony přeložily po způsobu hieroglyfů, jenž, jak člověk věří, reprezentují pouze materiální věci. ‘ Na střední škole, v hodinách geometrie, se neustále setkáváte se stejným pojmem: představit si (...) A přesně o tom Proust mluví: Představil jsem si oblázek, květinu, atd... a pokusil jsem se objevit jejich vlastnosti. A přesně takto pracuji i já. Jinými slovy, co je v prvním obrazu (nebo slovu, hlavně ve slovu, které to říká) má sílu vyvolat a spojit další různé obrazy. Vidíte, nic víc na tom není‘*“ (Duverlie, Simon, Rodgers 1977: 51).

V krátkém textu z roku 1972 nazvaném *La fiction mot à mot* Claude Simon píše: „*Chut' madlenky (tedy kvalita jistého počítka – člověk je nucen říci neoddělitelného od chuti slova madlenka, její látka, její rozmáčený hebký tvar (ma... dlenka)), (...) přenáší Prousta napříč časem a prostorem, z jednoho místa na druhé*“ (Simon 2006a: 1190).²¹

Je tedy možné souhlasit, na základě předložených Simonových výroků, se Sartrem, který nevidí rozdíl mezi dílem Prousta a Simona? Ba co víc; lze Simona dokonce obvinít z epigonství? Myslím, že tento náhled by byl nanejvýš reduktivní a pokusím se v několika krocích ukázat, proč tomu tak je.

²⁰ To, že jsem vybral tyto zrovna tyto dva autory, spočívá v následování jistého úzu, který se v rámci recepcce Simonova díla konstituoval. Mohli bychom dále mluvit také například o vlivu Josepha Conrada, jak tomu činí ve své knize nazvané *Claude Simon and Fiction Now* John Fletcher (Fletcher 1975: 46 – 56). Cílem práce však není detailní analýza podobností, nýbrž interpretace Simonova díla samotného, které považuji za ucelený a jednotný korpus textů, ve kterém lze sice sledovat vlivy různých autorů, tím se však pouze přiblížíme samotnému jádru Simonovy poetiky. Proust a Faulkner jsou tak dvěma hlavními představiteli pro ilustrování jistých tendencí v rámci vývoje a motivické linie tvorby Claude Simona; její originalita tím však nemůže být redukována.

²¹ Předkládám zde také originální znění : „*La saveur d'une madeleine (c'est-à-dire la qualité d'une certaine sensation – inséparable, doit-on le dire, de la saveur du mot madeleine: sa matière, sa morphologie molle, détremper (ma... eleine)) (...) transporte Proust, à travers le temps et l'espace, d'un lieu dans un autre*“ (Simon 2006a : 1190).

Proustův opus *Hledání ztraceného času* je hledáním pravdy. Vypravěč musí dešifrovat jednotlivé typy znaků a skrze toto rozpoznávání se dopracovává k esencím věcí a nahlíží podstaty samotné (Deleuze 1999). Pro Prousta je prvotní událost zastavení a zasažení. Člověk totiž není sám od sebe puzen touhou po poznání, není tomu tak, že by od své přirozenosti toužil po pravdě. Je tomu mnohem spíše tak, že jsme zasažení něčím, co se náš přímo dotýká a zároveň je to mimo nás a my nejsme plně mírou toho, co nás zasahuje. Právě událost setkání, která je založena na náhodě, je hybným momentem pátrání po esencích, neboli po tom, co je nadčasové, stálé a ideální. Zkušenost, ke které dochází z donucení, je asi nejlépe popsána na známém příkladu madlenky. Konzumace sušenky namočené do čaje vypravěče znejistí. Cítí zmatek, je zaplaven smyslovými dojmy. Odehrává se v něm něco neobyčejného. Slastný pocit proniká jeho tělem a bezmezná radost zachvívá vypravěčovým nitrem. A v tom okamžiku se vynořuje vzpomínka: *„A v tom se mi z paměti náhle vynořila vzpomínka. Byla to chuť kousku madlenky namočené v čaji nebo v lipovém odvaru, který mi v neděli ráno (protože ten den jsem před mší nechodil ven) dávala teta Léonie, když jsem jí v Combray přišel popřát dobré ráno. Pohled na koláček mi nic nepřipomenul, dokud jsem ho neochutnal“* (Proust 2001: 55).

Minulost tedy nelze oživit rozumovou snahou. Rozum totiž odhaluje minulost jako mrtvou, vybledlou a odtažitou. Naproti tomu mimovolná paměť zanáší jednotlivce do stavu „tamtenkrát“, do dětství, do minulosti, která se před námi sama ze sebe otevírá, kterou je ale zároveň také třeba vytvořit. Vydát se za stopou esence a najít čas, čas dávno ztracený (Ricoeur 2002: 202 – 235).

V průběhu hledání ale vypravěč dochází k poznání, že nejdůležitějšími jsou znaky umění. V nich se ukazují esence a jediné ony tedy znamenají dotyk transcendence, jen ony zajišťují konečnému lidskému bytí nesmrtelnost. Právě dosažení nesmrtelnosti skrze umění (Deleuze 1999) je nejdůležitějším zjištěním vypravěče na konci celého Proustova díla. A je zjevné, že Proust si této myšlenky byl při psaní vědom. Vždyť napsal nejdříve první a poslední díl. A díky rokům jednotvárného života v korkem obložené místnosti dosáhl skrze svou tvorbu nesmrtelnosti. Směřování k transcendentnímu bodu je v Proustově poetice naprosto zřetelné. Simonovo dílo však k transcendenci nesměruje. Jakmile se stejně jako Proust zabývá pamětí, její funkci o ohledávání jednotlivých bloků vzpomínek a vjemů z minulosti, tak je nutné podotknout, že paměť není „estetizována“. Estetizace paměti je u Prousta nejlépe viditelná právě na příkladu s madlenkou (Carroll 2002: 28), kdežto v Simonově díle je paměť nespolehlivým a značně chaotickým médiem. Paměť nezastává roli jakési gramatické spojky mezi vypravěčem a transcendencí, ale operuje na rovině imanence. Jednotlivé obrazy, které

jsou postavy Simona schopny z paměti vyvolat, se neustále křížují, překrývají a z toho důvodu Simon nemůže nikdy artikulovat zkušenost návratu ztraceného času (Carroll 2002: 31). Simonovy romány se totiž odehrávají v situacích, kdy je stabilní sociální řád narušen, kdy dochází k destrukci tradičních hodnot. A není třeba být až takto radikální: jedním ze základních témat Simonova díla je právě neschopnost adekvátně reagovat na /běžné/ dění a neschopnost popsat, co se vlastně odehrálo. Události na sebe navazují bez viditelné syntaxe, úder střídá úder a hrdinové románů se ocitají ve stavu psychické a fyzické deprivace, kdy řeč selhává, zadrhává se, deteritorializuje se.

Oproti tomu jazyk (jako médium) je postavami v dílech Claude Simona podrobován kritické reflexi. Proustovy zdánlivě nekonečné věty vždy velice přesně popíší obraz, kterým je vypravěč zaujat. Do nejmenších detailů je popsán kašdický záchvěv v tváři milované ženy, každý z osazenstva salonu je až divadelně rozparcelován a postupně dešifrován. Záplava znaků čekající na rozluštění a vnímavost či paměť neomylně vedou vypravěče *Hledání ztraceného času* za svým cílem. Samotná povaha řeči (jazyka) však reflektována není, vypravěč řeči důvěřuje, jakoby dokázala vždy správně reprezentovat viděné či představované, jakoby tento nástroj neměl chyby a byl „ideálním dlátem“ k opracování fikční reality.

Řeč, která klopýtá, zadrhává se či postavy inhibované vnějšími událostmi a neschopné artikulované reakce; to jedny z nejčastějších scén Simonovy poetiky. Vypravěč tázající se po událostech, o kterých panují jen různé domněnky, se zoufale snaží dát ucelený tvar multiplicitě událostí (*Le Vent*). Řeč samotná se převrací a zároveň generuje nové svébytné významy, neustále však pouze „stopuje“, co se stalo. Význam je fragmentární, odložený, nikdy v plné přítomnosti. Simonova fascinace mnohostí vzhledů je nesena touhou propátrat jednotlivé vlastnosti toho, co se nabízí, ale tato snaha je stále znovu a znovu diskreditována nejrůznějšími událostmi. Jazyk se ukazuje jako nástroj, který není bez chyb, jako nástroj, kterým lze partikulárně zachytit jistý blok percepce a afektů, ale nikdy dokonale.

V momentech psychického a fyzického vyčerpání slova docházejí. Není co sdělovat. Není jak to sdělovat. Přihází se událost sama.

Pro shrnutí: u Simona dochází ke ztrátě transcendence, k radikální reflexi jazyka a fikční svět nabývá událostního rázu. Podobnost s Proustem je nasnadě v oblasti způsobu tvorby; Simon také propátrává vnímané či představované danosti a následně se je snaží spojovat, ovšem

poetikou, která je od Proustovy tvorby, jak jsem se pokusil ukázat, v mnoha ohledech odlišná.²²

William Faulkner a Simonova raná tvorba

Jiří Pechar ve své knize věnované autorům ‚nového‘ románu tvrdí: „*William Faulkner patří nesporně k autorům, kteří utvářeli ono kulturní klima, z kterého vyrůstá francouzský „nový román“, a o jeho románové technice najdeme zmínky u Robbe-Grilleta i u Sarrautové. Jeden z autorů „nového románu“ má však k němu obzvlášť blízko, tak blízko, že pochopení Faulknerova díla nám dává do jisté míry i klíč k jeho tvorbě: tímto autorem je Claude Simon*“ (Pechar 1968: 137). Pechar má zcela jistě pravdu, když vyzdvihuje vliv Faulknera na Simona, jsem však přesvědčen, že to platí zejména pro ranou fázi Simonovy tvorby.

Faulknerův narativní vesmír se vymyká jednoduchému nastolení jasné a přehledné fabule.

Petr A. Bílek a Vladimír Papoušek, s odkazem na studii J. H. Millera o Faulknerově románu *Absolone, Absolone!*, ve které se ukazuje v podstatě nemožnost lineární interpretace událostí ve fikčním světě, mluví o poetice amerického spisovatele takto: „*Navrstvení dějinného času jakoby v jediném bodě, v prolnutí mnoha časových a prostorových rovin směřovaných do jakési pomyslné singularity způsobuje, že jediným záchytným bodem jsou pro čtenáře reiterace, opakování stále stejného příběhu z různých perspektiv*“ (Bílek, Papoušek 2011: 20).

Už jen tato stručná definice je jasným ukazatelem k zařazení Faulknera do kolony modernistické prózy. Fragmentarizace jednotlivých pasáží, situací a událostí, včetně důrazu na empirické danosti a jejich až bolestné pocíťování, je konstitutivní pro jeho poetiku. Je také známo, jak důležitou roli hraje ve Faulknerově díle prostředí: fiktivní Yoknapatawský okres je místem plným rozpadu, abrupce, sociálního vyloučení, degenerace a smrti. Rodinné tragédie se mísí s mikroskopickými událostmi jednotlivých postav, které jsou vyprávěny syrovým jazykem. Zásadní je pro také Faulknera proud vědomí a subjektivní percepce, která však v jistých okamžicích směřuje k univerzálním výrazům ohraničujícím celkovou situaci.

„*Od toho okamžiku krátce po druhé hodině až téměř do západu slunce v dlouhém, nehybném, horkém, únavném, mrtvém zářijovém odpoledni seděli v místnosti, kterou slečna Coldfieldová stále ještě nazývala kanceláří (...). Její hlas neustával, jenom se ztrácel. Bylo tam šeré temno,*

²² Podobnostem mezi dílem Claude Simona a Marcela Prousta se také obšírně zabývá Michael Evans ve své knize *Claude Simon and the Transgressions of Modern Art*. Evans klade důraz zejména na metaforický způsobu psaní obou autorů (Evans 1988: 38 – 39) a také se obšírně zabývá intertextualitou a odkazy na Prousta v Simonově díle, zejména v *La Bataille de Pharsale* (Evans 1988: 78 – 112).

páchnoucí rakvi a sladkou, přesládlou vůní podruhé kvetoucí wistarie při vnější stěně pod zběsilým tichým zářijovým sluncem v jeho náporu (...)“ (Faulkner 1966: 7). Takto začíná román *Absolone, Absolone!*. Úvodní situace neutrálního vyprávění je přerušena a subvertována a čtenář je vržen přímo do historie rodiny Sutpenových, přičemž ji prostupují proudy vědomí jednotlivých postav. Z tohoto krátkého úryvku lze také vyčíst až neurotické lpění na detailu a popisu. Podobnost se Simonem je nadmíru zřetelná: věty, které ohledávají povrch fikční skutečnosti, neustále se navracejí a znejist'ují řečené: „*Budu to muset slyšet zase celé znovu? Pomyslel si. Budu to muset uslyšet zase celé znovu, už to slyším zase celé znovu, poslouchám to zase celé znovu, nebudu muset nikdy poslouchat nic jiného než zase věčně tohle, a tak zřejmě nejenže žádný člověk nepřežije svého otce, ale ani jeho přátelé a známí (...)*“ (Faulkner 1966: 219). Rodinná historie, která si nezádá s antickou tragédií. Postava otce (Sutpen) jako boha (či možná spíše ďábla?), jemuž je vše podřízeno. Střídání vyprávěcích perspektiv a příběhů spolu s neprostupností fikčního univerza. To jsou motivy, které mají Faulkner a Simon společné, což je nejvíce patrné v prvních třech Simonových románech. Simonův první román *Le Tricheur* kritika přirovnala ke Camusovu *Cizinci*, což Simon považuje za velké nedorozumění: „*Neexistuje žádné spojení nebo vliv Camuse na moji tvorbu*“ (Eyle 1992). Jak ve studii o textu *Le Tricheur* konstatuje Elizabeth Weed, jeho základním motivem je pohled na lidskou existenci jako na nekonečný a marný zápas mezi lidskou vůlí a vším, co se staví proti ní (Weed 1981: 40). Hlavní hrdina Loius spáchá vraždu jako volní rozhodnutí v univerzu, které považuje za nepřátelské. V tomto ohledu se nelze divit tomu, že kritik Maurice Nadeau označil *Le Tricheur* za nejnovější dílo Absurdna (Weed 1981: 39). Stejně tak J. A. E. Loubère ve své knize *The Novels of Claude Simon* píše o Simonově prvním románu, jako o díle se zřetelným existenciálním nádechem (Loubère 1975: 47). Ovšem, a to je pro nás nyní zásadní, Claude Simon zde adoptuje Faulknerovu metodu psaní: proud vědomí a změny perspektivy. V *Le Tricheur* jsme totiž třikrát svědky těch samých situací doprovázejících vraždu z různých „points of view“. Už zde, kromě zmnožení vyprávěcích perspektiv, dochází ke zdůraznění role paměti a narativního toku, avšak celkovým svým výrazem, zejména díky relativně stabilní „objektivní“ fikční realitě, je dílo podle Simonových vlastních slov „neautentické“ (Weed 1981: 50). Následuje *Gulliver*, pokus o román založený na tradiční formě: „*Zasažený kritickou recepcí díla Le Tricheur, nejistý sebou samým, jsem se pokusil dokázat – komická snaha! – že jsme schopni napsat román v tradiční formě. Výsledek byl poučný: Nejsem*“ (Loubère 1975: 50). V čase poválečné Francie je tématem úpadek jedné rodiny. A náhled na lidské snažení zůstává stejný: jednání postrádá smyslu a jedinec je bezmocný. Podání příběhu je až „absurdně

melodramatické“ (Loubère 1975: 50), což je také vlastnost mnoha Faulknerových postav; vzpomeňme jen na značně nesnesitelnou Charlottu z *Divokých palem* (Faulkner 2001). Poslední román z tzv. „rané“ fáze Simonovy tvorby se jmenuje *Le Sacre du printemps*. Text začíná vnitřním monologem hlavního hrdiny, ve kterém je čtenář seznámen s hlavními motivy příběhu a dočítá se o touze postavy o nezávislosti. V tomto okamžiku vstoupí do vyprávění anonymní vypravěč, aby vysvětlil Bernardovo (hlavní postava) dobrodružství. Příběh vypravěče je však rozdvojen na dvě různá vyprávění. V díle *Le Sacre du printemps* dochází k větší provázanosti vědomí a času a k motivu odtělesnění, kdy postava jakoby opouští vlastní tělo a sleduje sebe sama. Vliv Faulknera je však znovu zřetelný, zejména v konstituci narativu, posun lze však vysledovat opuštění snahy hlavních postav najít „spásu v jednání“ (Loubère 1975: 56).

Faulknerův vliv na ranou tvorbu Claude Simona je těžko zpochybnitelný: motivy, konstituce a forma vyprávění interprety vede k vytyčení analogií mezi oběma autory. Jsem přesvědčen, že oprávněnost této interpretační linie spočívá právě v zaměření na první tři Simonovy romány. Protože v dalších dílech, počínaje románem *Le Vent*, jsou jednotlivá témata opracovávána jinými způsoby a za jiným účelem. Raná díla si také nekladou plně nárok na zpochybnění „objektivní“ fikční reality, postavy nejsou zachyceny v pasti textových reflexí o povaze jazyka a jeho destrukci (Weed 1981: 48) a v tomto ohledu zůstává Simon poplatný Faulknerovi.²³ Od románu *Le Vent* však dostávají jednotlivá dobrodružství epistemologický nádech: jedná se tak o dobrodružství postav, tak o dobrodružství jazyka a tvorby významu. Tento aspekt v Simonových raných prózách chybí. Ostatně ona inspirace Faulknerem také není bezproblémová, jak by se mohlo z mého textu zdát. Simon je přesvědčen o tom, že síla Faulknerova díla spočívá v pasážích, ve kterých píše o věcech, zvířatech a lidech a nikoli ve filosofujících a moralizujících úvahách (Fletcher 1975: 51).

Je na čase shrnout výše řečené: Simon jen inspirován díly (mimo jiné) Marcela Prousta a Williama Faulknera. Vliv Faulknera lze vypořádat zejména v rané fázi Simonovy tvorby, kterou později odmítl a označil *Le Tricheur*, *Gullivera* a *Le Sacre du printemps* za příliš konvenční (Solomon 1981: 57) a vyjádřil přání, aby je odborná kritika nebrala v úvahu (Bjurström 1981: 151).

Spolu s Johnem Fletcherem tedy uzavřeme: „*Co Simon napsal, napsal sám. Jako všichni velcí umělci, i on si, metodou pokusu a omylu, vytvořil nástroj v nikdy nekončícím úkolu – a nikdy*

²³ John Fletcher poukazuje zejména na podobnost v pojetí zla ve Faulknerově románu *Svatyně* a Simonovými díly *Le Tricheur* a *Gulliver* (Fletcher 1975: 53; Fletcher 1981: 239 - 247).

plně uspokojené ambici – vyjádření svého pohledu na realitu v univerzálním médiu jazyka“
(Fletcher 1975: 54).

Deleuzova filosofie jako interpretační východisko

Jak přistoupit k dílu Claude Simona? Jacques Derrida v jednom svém pozdním textu mluví o dekonstrukci jako bytostně etické výzvě (Derrida 2002a). Odhalit nereflektované předpoklady textu, odmítnout transcendentální základy, ke kterým myšlení směřuje a stopovat význam. To ovšem neznamená libovůli. Právě naopak, dekonstrukce je mnohém pokorná, snaží se „být práva textu“, snaží se odhalit jeho kontradikce. Jedná se o čas úzkosti, který pramení z toho, že „*dekonstrukce je šílená (...) spravedlností*“ (Derrida 2002a: 33). Dekonstrukce je pohyb myšlení, „drift“ významů a jeho odhalování. Nikdy nemáme k dispozici v plné přítomnosti význam sám. Ale právě tato *sterésis* (zbavenost) nutí interpreta k pohybu vpřed. Na Derridovi je mi sympatické právě odmítnutí transcendentálního pole (Derrida 1993) a „ponoření se“ do samotných linií textu. Dílo si samo určí, jakým způsobem k němu přistupovat. Zároveň však z tohoto momentu pokory vyplývá i touha po tom, „řít něco nového“.

Je nutno podotknout, že mé směřování je filosofické. Jsem totiž přesvědčen, že filosofie dokáže dílu, pokud je mu „práva“ (neustále se navrácí onen Derridův apel), porozumět a vyložit jej. Nerad bych však vedl analýzu s ohledem na jeden jediný bod, který vše ostatní zakládá. Zásadní je pro mě linie života, linie imanence. A jsem také přesvědčen, že Simonovo dílo je nutné vyložit právě z hlediska imanence.

Z těchto důvodů se přikláním k filosofii Gillesa Deleuze,²⁴ která je fundamentem mého uvažování o poetice Claude Simona. Deleuze odmítá směřování k transcendentálnímu bodu, odmítá princip reprezentace, který je ve svém důsledku, již od Platóna, založen na stupňování bytí (kopie, tj. věc, v přirozeném, smysly vnímatelném světě je pouze odrazem ideje, která je nečasová a nepřístupná smyslům, nýbrž pouze rozumu) a místo toho, spolu s Félixem Guattarim, přichází s pojmem rhizom.²⁵ Pojem rhizomu v sobě obsahuje nikoliv transcendentní stromové struktury či logiku operující na principu $n+1$, ale decentralizovaná heterogenní spojení, multiplicity a linie nepodléhající žádnému strukturálnímu nebo generativnímu modelu (Deleuze, Guattari 2010: 10 – 36). Rhizom netvoří jednotky, ale

²⁴ V následujícím textu jednou píšu o Deleuzovi, jindy o Deleuzovi s Guattarim. Je to z toho důvodu, že Deleuze napsal důležitá díla právě ve spolupráci s psychiatrem Guattarim. Když ale mluvím o Deleuzovi, mám na mysli celek jeho díla; tedy jak díla, kterých je autorem jen on sám, tak i díla, která napsal spolu s Guattarim.

²⁵ Používám „rhizom“, jak je uvedeno v překladu *Tisíc plošin* a nikoli například „rizoma“, který lze nalézt v českém překladu Deleuzovi a Guattariho knihy o Kafkovi (Deleuze, Guattari 2001b: 7).

dimenze, nemá začátek ani konec, ale střed, ze kterého se rozlévá a roste. Rhizom spojuje jakýkoli bod s kterýmkoli jiným, operuje „*pomocí variace, expanze, výboje, zajetí, bodnutí*“ (Deleuze, Guattari 2010: 31). Rhizomatické uvažování vede vždy k podryvání pevně daných strukturálních celků, vede k vytyčení různých linií úniku, vede k neustálému stávání se.²⁶

Rhizom se nedá stratifikovat, funguje na principu asignifikantního přerušení: „*Rhizom může být na nějakém místě přerušen či roztržen, bude se však rozvíjet dál po některé ze svých linií i po liniích jiných*“ (Deleuze, Guattari 2010: 16). V tomto ohledu je také dále nutné zmínit princip teritorializace, deteritorializace a reteritorializace. Teritorializace je pohybem na důvěrně známém místě, je to mé teritorium, prostor, ve kterém jsem zabydlen.

Deteritorializace znamená vytyčení linie úniku z teritoria, „únik na poušť“, stávání se Nomádem, je to z rýhovaného prostoru, jehož podstatou jsou velké strukturální řezy, do prostoru hladkého – do intenzit, do Těla bez orgánů, do intenzity samotné. Reteritorializace je navracením se do teritoria po proběhnuté deteritorializaci: „*Vosa a orchidej coby heterogenní prvky tvoří rhizom. Dalo by se říct, že orchidej napodobuje vosu, jejíž obraz signifikantním způsobem reprodukuje (mimesis, mimikry, vnadidlo atd.). To ale platí pouze na úrovni strat – paralelismus dvou strat v tom smyslu, že rostlinná organizace na jednom imituje živočišnou organizaci na druhém. Současně zde však jde o něco zcela jiného: již ne pouze o imitaci, ale o přijetí kódu, nadhodnotu kódu, zvětšení valence, pravé stávání se, stávání-se-vosou u orchideje, stávání-se-orchidejí u vosy; každé z těchto stávání zabezpečuje deteritorializaci jednoho ze členů a reteritorializaci druhého, jedno i druhé se propojují a střídají v oběhu intenzit, který posouvá deteritorializaci vždy o kus dále*“ (Deleuze, Guattari 2010: 17).

Z tohoto poněkud delšího úryvku je zřejmé, že Deleuze a Guattari proponují neustále přeskupování linií a zaměřují pozornost na stávání se místo na bytí. Rhizom je multiplicitou. Ta nikdy nespočívá v členech či v jejich součtu: „*Multiplicita nemá ani subjekt, ani objekt, ale pouze určení, velikosti, dimenze, které nemohou narůstat, aniž by se tím měnila její přirozenost*“ (Deleuze, Guattari 2010: 14). Je to linie úniku, hranice, tok, nevnímatelná, nepřetržitá a všudypřítomná (Deleuze, Guattari 2010: 552 – 555).

Rhizom, linie, multiplicity, únik: to vše umožňuje únik z nátlaku fungujícímu na binárních opozicích, stratifikaci a vytyčování velkých segmentů. Odpor vůči jakémukoli typu organizace (neboli fašismu) je v Deleuzově filosofii velice patrný. Jak ale může jedinec uniknout? Jak probíhá ono stávání se? Deleuze v tomto ohledu přichází s velice zajímavým

²⁶ To ale neznamená, že v rámci stromu nelze nalézt rhizom a v rhizomu „stromovatění“. Jak píše Deleuze a Guattari: „*Každý rhizom obsahuje linie segmentarity, podle nichž je stratifikován, teritorializován, po kterých neustále uniká*“ (Deleuze, Guattari 2010: 16).

pojetím tělesnosti, protože tvrdí, že i dokonce organismus jakožto určité uspořádání orgánů v těle je nátlakem či synonymem pro mocenské působení. Abychom tedy unikli jakékoli formě útlaku, je nutné stát se tělem bez orgánů. Tělo bez orgánů je tělo, které začne fungovat ne v souladu s pevně danou disciplinou a řádem; je osvobozené od orgánů - od moci a uniká jí (Deleuze, Guattari 2010: 171 – 189). Tělem bez orgánů par excellence je země.

Tímto stručným nástinem Deleuzovy filosofie jsem zároveň jako možný výkladový princip odmítl Freudovu psychoanalýzu (jeho pojetí nevědomí a zdůrazňování koncepce Ega, Id a Superega Deleuze a Guattari tvrdě kritizují)²⁷ a přístupy formalismu či strukturalismu. Jak je

²⁷ Motivy abruptce v rodinném prostředí, ztráty otce, narušení vztahů v intimní sféře a živočišné sexuality vedly různé interprety zastávající pozici psychoanalýzy k zaměření pozornosti na Simonovo dílo. Nejzajímavější aplikaci psychoanalytického slovníku na romány Claude Simona provedla, alespoň dle mého názoru, Celia Britton v knize *Claude Simon: writing the visible*. Britton zaměřuje pozornost zejména na obrazy zrcadlení a reflexe vlastního těla, stejně jako na vztah mezi viditelným a neviditelným (Britton 2009). Nabízí tak velice zajímavou taxonomii obrazů a přichází s velice specifickým pojetím subjektu inspirovaným Lacanem. Britton tvrdí, na základě interpretace širokého korpusu textů ze Simonova díla, že „*subjekt se spíše objevuje – doslova – v textu jako čistě vizuální obraz. V jistém smyslu není ničím více než viditelným; jeho způsob existence je v podstatě ‚zrcadlový‘, iluzorní vizuální přítomnost reality v textu, která je textu samotnému externí*“ (Britton 2009: 69). Jedním ze zrcadlových obrazů jsou ty, kdy subjekt „vidí sebe sama“. Britton je nazývá „*narcistickými obrazy*“ (Britton 2009: 69) s tím, že hrají v Simonově díle zásadní úlohu. Často se také stává, že postavy, když hledí na sebe do zrcadla, pocítují odcizení a zmatek. Jedná se jen o „nižší úroveň“ situace, kdy je u Simona dán zrcadlový obraz v juxtapozici s traumatem zrození. Britton přesvědčivě ukazuje, znovu s odkazy na Lacana, že mnohé Simonovy odkazy a aluze či metafory na dělohu spojené s dialektikou probouzení a usínání (zrození a smrt) směřují, zejména v románu *L'Herbe* k situaci zrcadlení par excellence: „*(...) nemluvně je drženo matkou naproti zrcadlu a zrcadlo ukazuje jejich obrazy vedle sebe; tedy matčino rozpoznání dítěte v zrcadle slouží k potvrzení sebeidentifikace nemluvněte. Simonova verze operuje s navršením a nahrazením. V první řadě je figura matky nahrazena tím, co se v angličtině velice přesně nazývá tchýní.²⁷ řád symbolického Zákona je narušen v imaginární matce – kojenecké dvojici*“ (Britton 2009: 74). Matka a dítě již nejsou oba viditelní, nýbrž dochází k tomu, že se oba ruší a nechávají za sebou pouze nepřátelského „manekýna“ (což je v tomto případě ženský postava Sabine z díla *L'Herbe*). Celia Britton dochází k názoru, že to, co se odráží v zrcadle, nakonec není totalita či sebevědomý subjekt, ale spíše rozpad, jedním slovem: jistá forma nedostatku (Britton 2009: 75).

Ačkoliv nehodlám přijmout psychoanalytickou interpretaci Simonova díla, budu na Celii Britton rámcově odkazovat, protože jsem přesvědčen, že mnoho jejích postřehů je naprosto relevantních, byť se jedná o odlišnou interpretační strategii, než jakou hodlám proponovat já. Jen dodám, že nejenom Celia Britton přijímá za nástroj k analýze Simonovy poetiky psychoanalýzu. Navazuje na ní také Alastair B. Duncan v knize *Claude Simon: Adventures in words*. Duncan v jedné kapitole tvrdí, že Simonova romány počínaje dílem *Le Tricheur* a konče *Histoire*, přijímají Freudův psychoanalytický přístup (Duncan 1994: 119). O několik stran dále zmiňuje, že díla Claude Simona lze číst jako výraz subjektu osamoceneného v řádu symbolična a proti němu bojujícím, aby předešel absolutní nadvládě Imaginárna (Duncan 1994: 127). Je najednou zřejmý spíše tón Lacana než Freuda a Duncan sám nezastírá, že se v mnohých svých úvahách nechal inspirovat knihou Celii Britton. Duncanův projekt

tomu ale s fenomenologií, jakožto jedním z nejdůležitějších filosofických směrů ve 20. století? Oproti fenomenologické teorii percepcce vycházím z Bergsonova pojetí vnímání a času a to zejména proto, že Bergson je také jednou z inspirací Deleuzova myšlení. V knize *Hmota a paměť* totiž Bergson představuje koncepci založenou na multiplicitě obrazů. Podle něj tvoří naši realitu trvání a náš život, tedy jisté směřování od minulého přes přítomné k budoucímu pojímá jako tvořivý vývoj. Důležité je ovšem dodat, že minulost se uchovává sama v sobě. Což je velice důležitý poznatek, když dále mluví o vnímání: „*Ve skutečnosti neexistuje vnímání, jež by nebylo prostoupeno vzpomínkami. S bezprostředními a přítomnými danostmi našich smyslů se mísí tisíce detailů z naší minulé zkušenosti. Tyto vzpomínky většinou mění podobu našich reálných vjemů, z nichž pak zaznamenáváme jen několik poukazů, pouhých „znaků“ sloužících k vybavení si minulých obrazů. Taková je daň za nenáročnost a rychlost vnímání (...)* Vnímání, jakkoli je krátké, vždy určitou dobu trvá, a vyžaduje proto úsilí paměti, která vnáší do plurality okamžiků návaznost jednoho na druhý“ (Bergson 2003: 24 – 25). Vnímám tedy obrazy, které na sebe navzájem působí a reagují na sebe. Soubor obrazů Bergson nazývá universem – tělesné věci jsou obrazy, mozek je obrazem, neboli není rozdíl mezi obrazy, věcmi a pohybem (Deleuze 1998: 54). V jejich středu je privilegovaný obraz, kterým je moje tělo, které je „posuvným hrotem“ zajišťujícím trvání v čase. Při vnímání spolu vždy koexistují a vzájemně se afikují tři entity: čistá vzpomínka, vzpomínka-obraz a vnímání (Bergson 2003: 100). Čistá vzpomínka je ona minulost uchovaná v sobě, vzpomínka-obraz je vzpomínka, která se připojuje k aktuálnímu vnímání, ale obsahuje v sobě něco z čisté vzpomínky. Neboli při vnímání, které je de facto kruhového charakteru, nelze rozlišit vzpomínku od přítomnosti. Ačkoliv vnímání, jakkoli není předmětem „plus něco jiného“ (z toho důvodu mluví Bergson o nenáročnosti a rychlosti), ale „*předmět minus něco jiného, totiž minus to, co nás nezajímá*“ (Deleuze 2006a: 22) zasahuje do něj multiplicita obrazů. Ve *Filmu 1. Obrazu-pohybu* píše Deleuze: „*Nazvěme Obraz souborem toho, co se jeví (...)* *Všechny věci, to znamená všechny obrazy, se směšují se svými akcemi a reakcemi: je to univerzální variace*“ (Deleuze 2000: 76). A soubor všech obrazů tvoří pláň imanence (Deleuze 2000: 77). Soubor, který je nekonečný, který se různě zavínuje a zároveň rozvíjí; je multiplicitou. To je ohromný rozdíl oproti fenomenologickému přístupu k problematice

však podrývá sám sebe: psychoanalytický pohled přejímá pouze v jedné kapitole, jinak obrací pohled k jiným teoretickým koncepcím, přičemž tvrdí, že by nerad přijal pouze jedno kritické hledisko s tím, že jeho náhled na věc je poststrukturalistický (Duncan 1994: 9). Toto tvrzení se mi zdá jako vysoce problematické. Nesmíme ale také zapomenout na zájem Márii Minich Brewer o rodinné prostředí v Simonově díle, kdy autorka zdůrazňuje zejména rozpad komunikačních situací, který je založen na mnohem hlubší sociální krizi Simonova fikčního univerza (Brewer 2002: 39 – 60).

vnímání. Musím ovšem dodat, že Bergsona nehodlám sledovat ve všech detailech jeho myšlení. Rozdíl spočívá zejména v tom, že vycházím z těla jakožto jisté potence k abrupci, k prostupnosti, z těla jakožto průsečíku intenzit. Stejně tak je nutné, abych do /bergsonovské/ teorie vnímání, jak uvidíme dále při výkladu díla Claude Simona, zapojil i představivost; právě jistá schopnost nikoli anticipace, ale produkce obrazů, je konstitutivním motivem pro Simonovu poetiku.²⁸

²⁸ Spojení fenomenologie a díla Claude Simona je relativně pevně zapsané v rámci kritické reflexe Simonových románů. Je tomu zejména proto, že Maurice Merleau-Ponty věnoval poetice francouzského spisovatele několik (velice fragmentárních) textů či spíše poznámek. Merleau-Ponty byl ovlivněn Husserlem, Heideggerem a tvarovou psychologií. Z Husserla přejímá metodu fenomenologie a zároveň ji doplňuje o zájem existenciálního „bytí ve světě“. Člověk a svět, duch a hmota, jsou spolu navzájem „spletení“ (Merleau-Ponty 2004: 133 – 157), a proto se musíme vrátit k předteoretické či přirozené zkušenosti světa: „ (...) *neospravedlivelná jistota smyslového světa, jenž je nám společný, je místem pravdy v nás*“ (Merleau-Ponty 2004: 22). Merleau-Ponty také používá pojmy typické pro fenomenologickou filosofii, mluví o „*smyslu Bytí světa*“ (Merleau-Ponty 2004: 18) či o již citovaném „místě pravdy“. Zároveň z Heideggera přejímá (mimo jiné) základní otevřenost „já“ pro svět. I sama Merleau-Pontyem proponovaná dualita viditelného a neviditelného v sobě obsahuje transcendenci: „*Bytí má zapotřebí zjevovat se v modu smyslově vnímatelného, aby zůstalo tím, čím je, totiž transcendentní či neviditelné*“ (Barbaras 2002: 59).

Merleau-Ponty byl dílem Claude Simona fascinován a pojal přesvědčení, že Simon ve svých románech osvětluje jistou půdu, kterou se on sám pokoušel vystavit filosofické reflexi (Merleau-Ponty 1993a: 40). Zejména se jedná o problematiku vnímání a vnímatelného. V jedné (z pěti) poznámek ke Claude Simonovi si zapsal: „*Vidění je povolení nemyslet věc, protože ji lze vidět*“ (Merleau-Ponty 1993b: 36). Stejně tak jej zajímá jistá „archeologie myšlení“, kdy z jednotlivých strat imaginace, paměti a vnímání najednou vznikne obraz v celku. Přesně takto Simon popisuje vznik románu *La Route des Flandres*; v tomto ohledu je pro Merleau-Pontyho zásadní i otázka řeči, kdy je nutné pojímat jazyk jako bytí, jako svět a nikoli v kategoriích „já a nicota“ (Merleau-Ponty 1993b: 37).²⁸

Nutno znovu zdůraznit, že Merleau-Pontyho zápisky jsou velice stručné a fragmentární a nikdy jim nestihl dát pevnou formu.²⁸ Avšak tento zájem měl zcela jistě (kromě soumezíků motivů paměti, vzpomínání,...) vliv na vybudování fenomenologického směru v rámci recepce Simonova díla. Nejvýznamnějším textem je v tomto ohledu bezpochyby článek *Claude Simon and Representation* z roku 1962, jehož autorem je Michel Deguy. Deguy vychází z Merleau-Pontyho a ze Sartra a tvrdí, že Simonovy romány předkládají tragickou verzi zkušenosti bytí ve světě. Simonovo psaní představuje fragmentární, chaotický svět, a vede k tomu, že tato ztráta spojitosti vytváří dojem nereálného. Derealizace světa je komplementární procesu imaginace. Nutno podotknout, že Deguy interpretuje pouze Simonův román *Le Palace*. Píše, že „*vidoucí mysl, pohled, zachycuje sebe sama jako odstříhnutý od toho, co se děje, oddělený od těla: uvědomuje si, že se stal obrovským okem*“ (Deguy 1993: 63). Deguy dále dodává, že román je „*hořící, lyrickou, závaznou fenomenologií*“ (Deguy 1993:65). V závěru článku Deguy doplňuje několik poznámek o roli paměti: „*Pouze retrospekce může obsáhnout cokoliv; paměť je ve své podstatě nestranná*“ (Deguy 1993: 76). Deguy kromě Merleau-Pontyho a Sartra zmiňuje také Bergsona (jehož potenciál plně nevyužívá), a tak se z jeho textu stává jakási syntéza vzájemně nesourodých přístupů, přičemž jsem přesvědčen, že s jeho tvrzením o roli paměti v díle Claude Simona nelze souhlasit. Ostatně Simon sám Deguyovu interpretaci odmítl.

K dílu Claude Simona jsem se rozhodl přistoupit filosoficky. Jaký je ale vztah mezi uměním a filosofií? Podle Deleuze a Guattariho filosofie znamená tvorbu pojmů a pojmy jsou multiplicitou s bytostným vztahem k rovině. Pojmy jsou konkrétní uspořádání či assembláže jako konfigurace určitého stroje, zatímco rovina je abstraktní stroj, jehož uspořádání je tvořeno součástkami. Pojmy jsou události, zatímco rovina je horizont událostí. Pojmy dláždí, zaujímají či zabydlují rovinu, zatímco rovina sama je nedělitelné prostředí, v němž se pojmy rozkládají, aniž by narušovaly její integritu a kontinuitu (Deleuze, Guattari 2001a: 36).

Filosofie takto protíná chaos - vytváří rovinu, která však nemusí být dlážděna pouze pojmy; věda vytváří rovinu funkcemi a umění afekty (Zuska, Michalovič 2009: 330). Stejně jako filosofie i umění přetíná chaos, ovšem pracuje prostřednictvím perceptů a afektů: „*Percepty nejsou percepce, vjemy, jsou totiž nezávislé na stavu těch, kdo je zakoušejí; afekty nejsou pocity či afekce, přesahují sílu těch, kdo je podstupují*“ (Deleuze, Guattari 2001a: 141). Jsou to bytosti a dokonce i člověk sám je složeninou perceptů a afektů. Umění „*se prostřednictvím látky snaží vytrhnout percept z percepce objektu a ze stavů vnímajícího subjektu, vytrhnout afekt z afekce jakožto přechodu od jednoho stavu k druhému. Extrahovat blok počítku, čisté bytí počítku*“ (Deleuze, Guattari 2001a: 145). Jedná se tedy o jistou „logiku pocíťování“.²⁹

Viděli jsme totiž, jak Deleuze postupoval při analýze filmu: umění samo má produkovat počítke, který lze ale uchopit nově vytvořenými pojmy, což je záležitostí filosofie. Protože pokud tedy umění samo má produkovat počítke, tak genetické principy pocíťování jsou stejné jako principy kompozice díla. Myslím, že dílo Claude Simona „funguje“ na podobné bázi. A právě proto je má pozice filosofická. Filosofie umožňuje pojmenovat styl, způsob vypovídání, specifický režim znaků. V začátku kapitoly jsem mluvil o porozumění. Nyní vidíme, že jsem byl poněkud nepřesný. Vlastně bych se rád po vzoru Deleuze pokusil o zviditelnění způsobu, jakým se Simon vztahuje k perceptům, k zemi, k obydlí, k deterritorializaci.

Rhizom je multiplicitou. Jak ale rozeznat jednotlivé linie? Jak vůbec do rizomu vniknout, aniž bychom jej podrobili strukturaci či vystavili hrozbě transcendence? Jedinou možností je experimentovat, říkají Deleuze a Guattari v knize o Kafkovi (Deleuze, Guattari 2001b: 7).

Rozhodl jsem se pojmut dílo Claude Simona jako rhizom. K tomu mě vedly, mimo jiné vedly i poznámky o fragmentární povaze Simonova díla (Dybikowski 1980) či o juxtapozici heterogenních fragmentů (Duncan 1994: 53). Snažím se tedy vytvořit jakousi „mapu“ Simonových textů, spojovat jednotlivé motivy, odhalit bloky počítků, postupovat po liniích.

²⁹ O tu se Deleuze snaží také ve své knize o Francisi Baconovi (Deleuze 2004).

Vybral jsem si jeden vchod do Simonova díla. Je jím román *Le Vent (Vitr)* z roku 1957, který považuji dílo, v němž se manifestují základní motivy Simonovy poetiky. Je jím zejména událostní ráz fikčního univerza, spjatost perceptů a země či obydlí, a v neposlední řadě (neo)barokní motivy. V oblasti barokních motivů se znovu přikláním k Deleuzovi, který ve své knize *Le Pli. Leibniz, et le baroque* provádí důkladnou a inspirativní analýzu barokního způsobu „myšlení“ – myšlení záhybů, ruptury formy, zmnožování perspektiv (Deleuze 1993). Z tohoto „vchodu“ hodlám podnikat další výpady. Analýza románu *Le Vent* totiž umožňuje plynulé a časté přechody k dalším Simonovým románům, stejně tak jako barokní motivy lze sledovat napříč jeho tvorbou. Jako intenzity. Jako multiplicity. Jako přeskupení. Jako rhizom.³⁰

Deleuzovo myšlení pro je výchozím momentem, momentem, který je pro mne inspirací, jak k dílu Claude Simona přistoupit – na rovině imanence. To ovšem neznamená, že bych ve všech ohledech přejímal pojmy vypracované Deleuzem a čistě mechanicky je aplikoval. Jednalo by se pak o bezduché cvičení. Mimo to si myslím, že tento postup ani není možný, po několika stranách by se ukázalo, jak se jednotlivé pojmy zpěčují vypovídání, jak neustále unikají a jak se postupně mění jejich kontext. Dále také nehodlám Deleuze sledovat v jeho pojetí literatury jakožto revolučního stroje, stejně jako se mi přičí uvažovat o díle Claude Simona v rovině kolektivního vypovídání. V podstatě se dá říci, že z mého interpretačního hlediska je pro mne spojení literárního stroje a stroje politického či revolučního méně zajímavé, což je motivováno samotným uspořádáním Simonových textů. Ostatně o vlastní recepci různých autorů Deleuze říká: „*Představoval jsem si, že se k autorovi přibližuji zezadu a udělám mu tak dítě, které bude jeho, a přeci bude znetvořené. Bylo velmi důležité, aby dítě bylo jeho, protože bylo nutné, aby autor opravdu řekl, co jsem ho nechal hovořit. Ale bylo potřebné, aby dítě bylo znetvořené, protože muselo projít všemi druhy decentrací, posunů, zlomů, tajných emisí, což mi přineslo nemalé potěšení*“ (Deleuze 1998: 16). Má ambice je tedy přijít s prací, která je „deleuziánská“, a přesto inovativní a sledující vlastní cíle.

Simonova poetika jako *bricolage*

Nyní je možné přejít k detailnějšímu pohledu na Simonovu poetiku, kterou on sám definuje, s odkazem na Lévi-Strausse, pomocí pojmu *bricolage* (Simon 2006a: 1201). Tím se vymezuje

³⁰ Deleuze a Guattari si při experimentování s Kafkovým dílem vybírají jako vchod román *Zámek* a v rámci něj ještě motiv skloněné hlavy a fotografie/portrétu. Tímto se jim rozevře Kafkova tvorba. Postupuji tedy obdobně: vybírám si román *Le Vent*, ve kterém se, jak jsem přesvědčen, zřetelně manifestují motivy konstituující Simonovu poetiku, v rámci tohoto „vchodu“ jsem se rozhodl začít barokními motivy.

vůči romantické představě tvorby *ex nihilo* (Simon 2006a: 1185) a za druhé tak poodhaluje způsob své práce. Nejdříve je ale nutné vyjasnit si, co máme na mysli oním slovem *bricolage*. Claude Lévi-Strauss, hlavní postava francouzské strukturální antropologie, jej používá v knize *Myšlení přírodních národů*. Podle něj je *bricolage* jakási primitivní, lépe řečeno prvotní věda; jedná se o činnost „domácího kutilství“ (Lévi-Strauss 1996: 33). Nemusíme se na tomto místě zabývat etymologickou odbočkou, konstatujme, že „kutil“ je někdo, kdo „*při určité manuální práci užívá prostředků odchylných od prostředků, kterých používá příslušný odborník*“ (Lévi-Strauss 1996: 33). Tento způsob „myšlení“ je, jak píše Lévi-Strauss, typické pro tzv. přírodní národy. Pro národy, které se pohybují v rytmu cyklického času. Stručně řečeno, pro primitivní³¹ či mytické myšlení „*je, charakteristické, že se vyjadřuje pomocí souboru prostředků, jehož složení je dost bizarní a který při vší rozsáhlosti zůstává přece jen omezený; musí s ním však vystačit, ať je úkol, který si vytyčuje, jakýkoli, neboť nic jiného k dispozici nemá*“ (Lévi-Strauss 1996: 33). Proti mytické postavě kutila staví Lévi-Strauss jako kontrast osobu inženýra zastupující moderní vědu. Inženýr pracuje v sérii postupných kroků se speciálními surovinami, má uzpůsobené nástroje s ohledem na cíl, zatímco „kutil“ si vždy musí vystačit s tím, co má doma – s věcmi, které jsou často heterogenního charakteru; jeho svět je omezený.³²

Na tomto místě musím ještě zdůraznit, že Lévi-Strauss tvrdí, že i mýty jsou produktem „kutilství“. Mýty totiž nevytváří nové „ideje“, ale jsou založeny na znovu-užití již existujícího a konečného materiálu. Motivy ze starších mýtů jsou nově uspořádány a tím tak se tak vytváří nový význam (Lévi-Strauss 1996: 13 – 52). Gilles Deleuze a Félix Guattari k tomu velice přesně dodávají: „*To je situace, jak ji popisuje Lévi-Strauss: svět začal být signifikantní ještě dřív, než se vědělo, co označuje, označované je dáno, aniž je známo. Vaše žena se na vás divně podívala, domovnice vám dnes ráno zkříženými prsty podala dopis od berního úřadu, pak jste šlápl do psího hovna, na chodníku jste uviděl dva kousky dřeva spojené jako ručičky od hodinek, když jste přišel do kanceláře, za vašimi zády si šeptali*“ (Deleuze, Guattari 2010: 131). „Kutilství“ je tak v jistém smyslu nikdy nekončící proces. Neustálá cirkulace znaků vyprávění a nástrojů.

³¹ Pojem primitivní nemá u Lévi-Strausse negativní konotaci. Podle něj nelze říci, zda je jedna kultura lepší než druhá, protože všechny kultury světa fungují na základě struktury. Ta je nevědomá, skrytá a působí jako infrastruktura významů, předdeterminuje náš způsob uvažování. Všechny struktury fungují na základě totožných principů: binární opozice, důraz je kladen na vztahy mezi prvky a nikoli na prvky samotné.

³² Ovšem i mezi „kutilem“ a inženýr lze nalézt různé podobnosti; hranice se tak jeví, v určitém ohledu jako propustná.

Jak ale tyto poznámky převést na dílo Claude Simona? Lze jim rozumět tak, že Simon sám sebe považuje za onoho „kutila“, který používá „co je zrovna při ruce“ a tímto způsobem tak nějak vzniká román?

Vraťme se na začátek kapitoly. Uvedl jsem, že termín *bricolage* Simon užívá v kontextu vymezení se vůči jisté představě tvorby, která je založena na pojetí autora jako Boha tvořícího „z něčeho“, vdechujícího život chaosu: autor jako tvůrce a systematick (strukturalista?).

Spisovatel je podle Simona spíše „kutíl“, tedy pracuje s jednotlivými již existujícími kousky a prvky významů, které se snaží různorodým způsobem pospojovat. K pojmu *bricolage* se totiž Simon obrací právě ve chvíli, kdy mluví o způsobu, jakým je text sestaven dohromady. Jean H. Duffy na tento moment precizně navazuje ve studii *Authorial correction and bricolage in the work of Claude Simon*, kde píše, že „*spisovatelův nástroj /jazyk, pozn. M. Ch./je jeden z těch, které se vyvíjely po celá staletí*“ (Duffy 1985: 33) a zdůrazňuje kontextuální mnohost významů umožňující různé způsoby asambláže či uspořádání. Vidíme, že Duffy klade pozornost na principy organizace a adaptace materiálu a problematiku produkce odsouvá poněkud do pozadí. Ale je to právě ona mnohost významů, která směřuje k produktivnímu aspektu *bricolage*, což nás posléze vede k tomu, co Jean Ricardou nazval dobrodružstvím psaní. I Duffy tvrdí, že v posledku se v Simonově díle jedná o zkoumání pole možností samotného jazyka (Duffy 1985: 41).³³ V čem však tkví Simonova motivace pro vytváření asambláží či koláží?

Simon se cítí být umělcem a nikoli tvůrcem. To znamená, že psaní by mělo být tím, co Lyotard nazývá „*propracováním jazyka*“ (Lyotard 2002: 38). Neustálý odklad, neustálé zvažování a variování, ohledávání možných způsobů organizace s cílem zachytit infinitní potencialitu jazyka a nikoli být určován externími faktory. Jednotlivé úrovně texty jsou mezi sebou propojovány přímo v procesu psaní. Lyotard na jiném místě Simona cituje: „*Jistý představitel Svazu sovětských spisovatelů se táže Claude Simona: čím je pro vás psaní? Simon odpovídá: pokouším se započít větu, pokračovat a skončit*“ (Lyotard 2001: 11). Psát, a ještě na moment zůstanu u Lyotarda, znamená vstoupit doprostřed jazyka; psát znamená hledat (Lyotard 2001: 11).

Zdůraznil jsem produktivní aspekt „*kutilství*“ a ukázal, že se jedná jen o výchozí moment Simonovy poetiky. Že kutilství je pojmem, který se sám rozpíná a variuje, a že překračuje ona strukturální určení Lévi-Strausse. Produktivita jazyka jako propracovávání, jako hledání, jako

³³ Jean H. Duffy pojem *bricolage* považuje v kontextu Simonova za velice důležitý; právě skrze něj vede ve své knize *Reading Between the Lines: Claude Simon and the Visual Arts* analýzu Simonova vztahu k malbě (Duffy 1998: 143 – 195).

událost, jako dobrodružství. Význam, který není nikdy plně přítomný. A když jsem dříve psal o Derridovi, nyní se nám zakladatel dekonstrukce přirozeně navrácí. Derrida byl vlastně inženýr jazyka, ale zároveň nomád – pohyboval se vždy na hranici. V *Gramatologii* píše, že text je pro něj v podstatě cokoliv, přičemž jeho základní vlastností je otevřenost. Text není totalita, nikdy není plnou přítomností. Text je vždy spojen s jinými texty, vytváří se tak propojení a význam je odložen (Derrida 1999). Význam tedy lze vždy jen stopovat; a není právě toto stopování významu bytostně spjata se psáním jakožto propracováváním jazyka? S procesem, který je, jako *bricolage*, produktivní a současně nekonečný? Jsou Derridovy poznámky aplikovatelné?

Je tomu jistě tak, že ohledávání významu, jeho stopování, je pro dílo Claude Simona esenciální. Vždyť sama událost, která nás zasahuje a přesahuje, není nikdy plně „zde“, není nikdy plně přítomná a lze ji pouze (nedokonale) stopovat. Fragmentarizace výpovědí, montáž vět a jejich rozpojování je oním odloženým významem. Proti Derridovi však lze vznést řadu výhrad. Hned tou první je jeho zvolání „vše je text“, se kterým se nelze ztotožnit. V díle Claude Simona hrají totiž specifickou roli fotky a obrazy, které se Derridovu čtení vzpírají. Dokonce se Derridovi vzpírá i má, Bergsonem inspirovaná a Deleuzem dopracovaná, koncepce obrazu. Derrida tedy pro mě zůstává „zákonem“ v otázce přístupu k dílu, v analýze, i když se zdánlivě nabízí, zůstane nevyužit.

Bricolage jako výchozí pojem se již téměř deteritorializoval. Byl již téměř přetvořen, byl vyvrácen ze svého teritoria a nyní se nachází v pohybu tvorby, v pohybu zpřesňování. Je to také jistě příklad pojmu jakožto multiplicity – neustále se přeskupující, a proto v mnoha aspektech využitelné. Ze strukturalistického pojetí *bricolage* jsme se totiž vyvázali díky Deleuzovi – lépe řečeno jsme vytrhli *bricolage* z paranoického kontextu strukturalismu (všude jsou znaky, všude jsou binární opozice, všude jsou vztahy) a zdůrazněním role produkce spolu s prací na rovině imanence jazyka (psaní jako dobrodružství) můžeme přistoupit k definici Simonova psaní.

Obracím znovu pozornost k Deleuzovi s Guattarim. Když jsem se pokusil předběžně pojmut Simonovo dílo jako rhizom, schválně jsem zatajil jeden rhizomatický princip. Na princip, který dokáže velice přesně zachytit produktivní povahu Simonovy poetiky. Simonova poetika je totiž utvořena po způsobu mapy (což je naprosto slučitelné s tím, že se jedná o poetiku události, jak uvidíme dále). Mapa je opakem obtisku: „*Je sama částí rizomu. Mapa je otevřená a spojitelná ve všech svých dimenzích, rozložitelná, převratitelná, schopná neustálých modifikací. Může být roztržena, převrácena, přizpůsobit se montážím všeho druhu (...)* Lze ji nakreslit na zed', pojmut ji coby umělecké dílo“ (Deleuze, Guattari 2010: 20). Od

bricolage jsme se dostali k mapě, která je principem tvorby, rýsování, prodlužování linií. Mapa je záhybem, rovinou plnou zákoutí, nestálá, rhizomatická. Nikoli reprezentace, ale mapa. Umělecké dílo jako mapa.

Dílo jako mapa

Uvědomuji si, že tyto poznámky byly dosud (snad až příliš) abstraktní. Nyní bych se rád pokusil přistoupit přímo k Simonovu dílu, respektive ke způsobu jeho tvorby, jak je velice zřetelně představena v mnoha fragmentárních plánech, ze kterých poté vznikly romány. Jednotlivé poznámky a schémata jsou obsažena v prvním díle Simonových sebraných spisů. Za všechny zaměřím pozornost na „plány“ k románu *La Route des Flandres (Flanderská cesta)* (Simon 2006b: 1206 – 1226).³⁴ Na těchto stranách jsou vyfotografované manuskripty a poznámky. Jedná se o 3 texty, přičemž první pochází z 13. dubna 1959. Mezi listopadem 1959 a únorem 1960 je tento první plán propracován a zpřesněn. A následuje mapa (1959-1960? – přesné datum není známo), na které je vyobrazena cesta Georgese, kterou v průběhu románu absolvuje. První plán obsahuje 16 poznámek, které na sebe navzájem odkazují. Jsou zde nastolena hlavní témata a jednotlivé přesuny obrazů: „[*Čas noci. Georges: jeho rodiče. Sabine. Barcelona. vyškrtnout*]“ (Simon 2006b: 1207). Na přiložené fotografii mezi jednotlivými poznámkami je mnoho přeškrtavání a přesouvání. Každá poznámka ještě obsahuje specifický znak – sousledné kružnice s různě barevným středem. Důležité je také přiřazení barev k určité postavě či motivu. Sabine je spojena s oranžovou barvou, Corrine s mdlou růžovou, a tak dále.

Druhý plán je již propracovanější a zahrnuje 3 strany a celkový počet poznámek se ustálil na čísle 222.³⁵ Jednotlivé poznámky jsou také znovu označeny ornamenty a různými barvami. Dá se předpokládat, že stejné barvy vyjadřují podobné téma či jistý „narativní“ syntax, lépe řečeno kompozici. Toto schéma ukazuje tekutost a zároveň rozepsání schématu prvního. Propracovávání jazyka, propracovávání kompozice, propracovávání paměti a vzpomínek. Ona poslední mapa poté funguje jako záhyb předchozích schémat. Jako převrácení psaného do vizuální, jako jistá montáž operující na odlišné linii, které ale stále směřuje k imanentnímu pohybu procesu tvorby. Tyto plány vlastně prokazují onu neustálou modifikovatelnost mapy, která může být kdykoli přetržena. Vždyť jak jinak by mohl Simon jednotlivé věty mezi sebou kombinovat, škrtat a přitom dospět k výrazu kompozice rozvíjející základní snahu

³⁴ Ony tři zmiňované texty pojmám jako celek (viz. bibliografie na konci textu).

³⁵ Pro lepší ilustraci je první strana tohoto pokročilého plánu dostupná na <http://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/547/files/2011/11/RF-plan.jpg>.

zachytit bloky perceptů a afektů? Rhizom smyslovosti: „Kompozice mých knih je pro mne velkým problémem. Když jsem pracoval na *Route des Flandres*, přiřadil jsem barvu každému motivu a postavě. Díky tomu jsem byl schopen představit si celek, proměňovat ho, zlepšit umístění rozetmění,³⁶ přepracovat scény, experimentovat (...) Jednou mi skladatel Pierre Boulez řekl, že mým největším problémem musí být pravidelnost, která je v hudbě frekvencí opakování jednoho motivu či refrénu v kompozici, stejně jako námětem pro variace či změnu tónu. Boulez měl naprostou pravdu. Nenašel mnoho opakování v mých knihách, ale pochopil, že jedním z mých problémů je jejich správná aranž“ (Eyle 1992). Nyní bychom mohli přejít přímo k problematice ritornelu a psaní. Ritornel, opak, dění, tónina, refrén, který je teritoriální a problematický je onen přechod mezi chaosem a řádem – právě ono místo nejistoty Simonem popisované. Neustálé stávání se, přechody, refrény, rytmy, kompozice (Deleuze, Guattari 2010: 350 – 397).

Ovšem pokusme se uchopit výše řečeným s ohledem na mapu a linii. Jednotlivé sekvence, motivy, je třeba vyznačit, ale to nikdy neznamená je ovládnout. Lze je přeskupit, lze jim vytyčit místo, v kontrakci s jiným pohybem je přesunout. Až dojde ke „znělosti“. Dílo je najednou „zde“ jako událost. Je „zde“ a „nyní“, tyčí se před námi. Přehlédnutelné vcelku. Téma je jednoznačné: jak jednotlivé linie zavinit do sebe, aby vytvářeli intenzivní, ale uzavřený celek? Odpovědí je právě kompozice, experiment – překládání jednoho motivu do druhého, uchopení difference a opakování. Obejít chaos a přitom se jej dotknout. Skrze abrupci výrazu k jednotnému bloku; k dílu.

Není divu, že Simon píše velice pomalu a obrovským nesnáze: „*Román se vytváří sám, já jej tvořím, a on tvoří mne*“ (Eyle 1992). Vycházet ze své paměti, z viditelného, z vjemů, z těla, z obydlí. Nejedná se také o přesnou konceptuální práci, nýbrž o proces, jenž lze zachytit v náznacích, v poznámkách, ve schématech. V textu *Littérature et mémoire* z roku 1993 Simon říká, že jako spisovatel není teoretikem literatury (Simon 2012: 101), že román není pouze výsledek aplikace jistých pojmů.³⁷ Jedná se o něco víc. Ono něco víc je právě průchod mezi řádem a chaosem a vytvoření roviny imanence – vytvoření kompozice, která vždy tíhne k přeskupení a abrupci.

³⁶ Typické pro oblast filmu, kdy dochází k překrytí jednoho obrazu druhým – jedná se o postupný přechod.

³⁷ „*Avant de commencer* [před zahájením konference o Ontariu], *il me faut dire qu'à la différence de certains écrivains je ne suis pas un théoricien de la littérature et que je n'ai pas écrit mes livres en application ou pour faire la démonstration d'une conception particulière du roman*“ (Simon 2012: 101).

Refrény jsou to, co lze v rhizomu Simonova díla sledovat. Refrény, kterých není mnoho, jsou rozpoznatelnými obsahy. Refrény jako vchody.

Za výchozí bod jsme zvolili pojem *bricolage*. Stala se z něj mapa zdůrazňující produktivní povahu tvorby. Z čeho je však Simonov dílo utvořeno? Jistě, z různých linií vět tvořících kompozici. Nestabilní řád oproti černé díře chaosu. Ovšem co jsou věty? V tomto ohledu se vraťme zpět na začátek; k Deleuzově pojetí uměleckého díla. Umění pracuje s percepty a afekty. Věty jsou potom artikulované percepty, jejich kompozice tvoří logiku pocitování. Je tomu přesně tak i v případě Claude Simona. Simon tvoří skrze paměť, skrze jednotlivé bloky dětství, vzpomínek, stávání se, vizuální afekce; skrze stroj obrazů-pohybů, obrazů-afekcí, obrazů-času. Dětství. Válečné útrapy. Tyto aspekty tvoří multiplicitu, která se artikuluje v díle: „*Vše sestává z obrazů (...) Píšu to a ono a doufám, že na konci z toho vznikne kniha*“ (Simon 1993: 52).

Naše percepce světa je nedokonalá, zdeformovaná, nekompletní, paměť je selektivní a psaní přetváří, říká Simon (Eyle 1992). Také si neklade ambice vymýšlet si, nechce „být originální“. Kompozice díla je spojena s pocitem: „*Jak to dělám? Tak jak to cítím: rozhoduji se, zda má tato část být napravo, nalevo či později; hledám to, co by mohlo vytvářet harmonii, drama, kontrast, stejně jako v malbě či hudbě (...) Následuji intuici, opravdu zde nejsou žádná fixní pravidla. Vždy si vybavuji první kapitolu učebnice matematiky pro pokročilé: Uspořádání, permutace, kombinace, to je ono...*“ (Simon 1993: 52).

Tento postup nelze podřadit jakémukoli strukturálnímu modelu. Je to rhizom. Viditelné, představované, vzpomínané, pocitované: propojení intenzit – bloky perceptů a afektů; mapa. Logika pocitování.

IV. Interpretace románu *Vítr*

Dědictví, nenávisť a krádež

Nyní již můžeme přejít k samotnému románu *Le Vent (Vítr)*. Krátce nastíním příběh: Antoine Montès zdědí po svém otci, kterého v životě neviděl, se kterým v životě nepromluvil ani jediné slovo, téměř zruinovaný statek. Přijíždí se ujmout dědictví a, po ubytování se v hotelu u nádraží, zamíří do notářovy kanceláře. Zde, přes mnohokrát opakovaná ujištění, že statek je v naprostém úpadku, vyjádří přání si statek ponechat a poté, co je mu celé hospodářství správcem představeno, se Montès rozhodne správce propustit. Ten si to ovšem nenechá líbit a započne s Montèsem soudní spor.

Po vyhození správce navštíví Montèse v jeho hotelovém pokoji vzdálený strýc a pozve jej na večeři. Ten totiž doufá, že by se mohl stát novým správcem nyní prázdné Montèsovy usedlosti; vidina možného zisku je pro strýce velice lákavá. Montès pozvání vyhoví, setkává se se strýcovými dvěma dcerami: s Helenou a s Cécile. Mezitím se ale také přestěhuje z hotelu u nádraží do mnohem skromnějšího penzionu v lidové čtvrti. V něm se poznává se servírkou Rosou, jejími dcerami Terezou a Aspinas a také s cikánem Jepem, který s Rosou žije. Mladší strýcova dcera Cécil navštěvuje Montèse v jeho pokoji a předává mu další pozvání na večeři, ten však podruhé do strýcova domu nedorazí. A to proto, že se rozběhne další předivo událostí, jejichž katalyzátorem je bezpochyby Maurice, mladík také ubytovaný v penzionu. Psychicky labilní Maurice cítí v Montèsovi možnost, jak se obohatit. Znovu zde hraje roli zisk. Všichni, celé město, si totiž uvědomuje, že statek, přestože je zruinovaný, má stále ohromnou cenu. Maurice se Montèsovi představuje v restauraci a jen tak mezi řečí utrousí poznámku, že si myslí, že Jep něco ukradl a Rosa je z toho velmi vyděšená. Montès se snaží Rose pomoci, ale ta ho odbude, i když ukradené šperky cikán schoval v jejím pokoji, ba co více: Jep se pokusil část lupu prodat a nyní má strach. Montès se rozhodne jeden večer Jepa sledovat až na okraj města. Druhý den se tam vydává s Terezou, aby si s Jepem promluvil. Místo dialogu však cikán na Montèse zaútočí. Otřesený Montès stráví zbytek večera na lavičce v parku a po návratu do hotelu je překvapen Mauricem, který se mu vetře do pokoje a pokouší se horečně vysvětlovat, že je Montèsův přítel a v jednom okamžiku sáhne pod Montèsovi postel a vytáhne kradené šperky, které u sebe Montès schoval, aby ochránil Rosu.

Následuje další návštěva Cécil, při které Montèsovi dívka oznámí, že zrušila své zasnubení a poté rozrušeně odchází. Montès tráví den na lavičce v parku, kam za ním přijde Maurice. V ruce drží psaníčko od Cécile, ve kterém se Montèsovi omlouvá za ranní výstup a prosí ho o schůzku. Maurice se snaží Montèse vydírat, ten jej však rozzuřeně pošle pryč. Maurice se však nevzdává, jde přímo do domu Montèsova strýce, kde se pokusí psaníčko prodat. Strýc však nemá zájem a Maurice zdrcen odchází. Dostihne jej však Helena (druhá strýcova dcera) a pomocí triku Mauricovi onen kompromitující kus papíru sebere. Maurice se nemůže nijak bránit a v hotelu vše vypoví Montèsovi. Ten je však netečný a tak Maurice odchází pít. V noci se vrací zpět do Montèsova pokoje a vyhrožuje, že vše prozradí (jak krádež šperků, tak Céciliny návštěvy). Montès však nemá k ničemu sílu, ani k vyjednávání, ani k odmítnutí, jen vyčerpaně leží na posteli a uvědomuje si, že události v jistém smyslu spějí ke konci a nelze tomu nijak zabránit.

Jep, který Rose slíbil, že pokud ho udá, tak ji ubodá, svou výhružku plní. Poté je zastřelen policisty, kteří se však na místo činu nedostali pečlivou deduktivní prací, ale spíše díky informacím, udání (není jisté, zda to byla Mauricova práce). Rosa je mrtvá a její dcery jsou odvedeny do ústavu. Montès prohrává soudní spor. Snaží se setkat s dcerami Rosy a nakonec je mu to povoleno. Ovšem jednoho dne jsou dívky pryč, byly převezeny do jiného města. Maurice také odjíždí pryč a loučí se s Montèsem na nádraží. Montès zůstává ve městě a vypravěč jej v posledním obraze opouští sedícího na terase jednoho bistra.

Notářovo rozhořčení

Pro začátek si dovolím odcitovat poněkud delší pasáž ihned ze začátku románu, kolem které hodlám rozvinout základní interpretační linii:

„,,Idiot. Tak je to. Nic jiného. A všechno, co se vyprávělo nebo co si lidé vymýšleli nebo na co se snažili přijít či si vysvětlit, potvrzuje navíc jen to, co mohl kdokoliv vidět na první pohled. Jenže on se směl volně pohybovat, mluvit s lidmi, podepisovat smlouvy a vyvolávat katastrofy. Totiž jak to vypadá, lékaři radí tenhle druh lidí mezi neškodné. No dobrá. To je jejich věc. Ale kdyby se lidé, místo aby se spokojili s lékařským názorem, zeptali na názor také některého z nás, kdo toho víme o lidském rodu možná trochu víc než všichni ti chytráci z klinik... Totiž podívejte se: co se týká typů lidí, najdete tu všechno, věřte mi, a pokud jde o pohnutky lidského jednání, tak jestli jsem se za dvacet let, která jsem strávil v této kanceláři, něčemu naučil, je to tohle: existuje jen jedna a jediná pohnutka: zisk. A proto říkám...“ A zatímco notář na mne mluvil, pouštěl se znovu – možná už podesáté – do toho případu (nebo aspoň do toho, co o tom věděl, nebo alespoň do toho, co si o tom představoval, protože o událostech, které se začaly odehrávat před sedmi měsíci, měl jako každý, jako jejich vlastní hrdinové, vlastní aktéři, jen tu zlomkovitou, neúplnou znalost, vytvořenou ze souhrnu útržkovitých obrazů, často ne zcela zachycených viděním, slov, často špatně zaslechnutých, dojmů, často špatně definovaných, a to všechno bylo mlhavé, proděravělé, prostoupené prázdnotou, čemuž se obraznost a přibližné logické závěry snažily zabránit řadou odvážných dedukcí – odvážných, ale ne nutně falešných, protože buď je všechno jen náhoda, a pak tisíc a jedna verze, tisíc a jedna tvář jednoho příběhu jsou také nebo spíš jsou příběhem, vytvářejí příběh, protože takový je, byl a zůstává ve vědomí těch, kdo ho prožili, protrpěli, podstoupili či se jím pobavili, anebo je skutečnost sama obdařena vlastním, skvělým životem, nezávislým na našem vnímání a tedy i na naší znalosti, a především chtivosti logiky – a pak je možná stejně marné pokoušet se ji nalézt, odkryt, vyštvat z nory, pak je to stejně klamné jako dětské

hry, ty ruské zasouvací panenky, zastrčené jedna do druhé, obsahující, odhalující každá jednu ještě menší, až k čemusi maličkému, mrňavému, bezvýznamnému: k ničemu; a teď, teď když všechno skončilo, je pokus sestavit, rekonstruovat to, co se odehrálo, tak trochu jako pokus o slepení rozptýlených, neúplných střepů zrcadla a jako úsilí o to dát je neobratně znovu dohromady, aby se nakonec dosáhlo jen nesourodého, směšného, hloupého výsledku, přičemž nám pouze naše duše, nebo spíš naše pýcha přikazuje pod trestem šílenství a vzdor vší samozřejmosti nalézt za každou cenu logický sled příčin a důsledků tam, kde vše to, co se rozumu podaří odhalit, je jen bloudění, a my sami zmítající se sem a tam jako zátka unášená proudem, bez směru, bez výhledu, se jen pokoušíme udržet na hladině, trpíme, a nakonec umíráme, to je všechno...), zatímco tedy notář mluvil, nemohl jsem se ubránit tomu, abych si nepředstavil toho druhého, toho, kdo se stal předmětem městských drbů a o němž lidé jako notář pravděpodobně ještě nepřestávali mluvit, takového, jakým byl patrně už několik měsíců předtím (zdálo se, že patří k onomu druhu lidí, kteří zestárli najednou a provždy, ne během svého dospívání, ale už v dětství, a kteří se tím pádem ocitají bezpochyby ne-li mimo dosah bolesti, utrpení, času, tedy aspoň nejsou jimi poznamenáni, takže všechno, co se odehrálo během onoho krátkého období několika měsíců, události, které rozpoutal, nebo přesněji kterým ponechal volný průběh – a to, jak se zdálo, pouhou svou přítomností, tím, že se objevil, mnohem víc než svými činy, jako ty chemické reaktory, elektrické vybíječe, nebo spíš jako ty předměty nabitě ať už užitečnou nebo zhoubnou silou, jejichž moc se projevuje už pouhou existencí, přítomností -, vypadaly, že jím prošly, aniž se ho dotkly, nebo aspoň aniž zanechaly patrné stopy jako kterákoliv bouře, která se přivalí z hlubin věků, na kterémkoli oblázku, valeném také z hlubin věků: jen je možná trochu ohlazenější, jak byl nelítostně vlečený a omílaný, trochu obroušenější, zbavený i těch posledních drsností, aby nakonec ukázal onen ničím nepoznamenaný povrch, neproniknutelnou tvář neřešitelné a marné záhady dobra i zla), když tady vystoupil z vlaku, spadl sem mezi nás z ničeho nic jako kámen do louže“ (Simon 1980: 7 – 10)

Jsme vrženi přímo do vyprávění, *in media res*, přímo doprostřed monologu. Tento způsob, jakým *Vítr* začíná je naprosto typický pro Simonovu poetiku.³⁸ Za okamžik se však dozvídáme, že tím, kdo hovoří, je notář. Zastavme se tedy u jeho promluvy.

³⁸ Například román *Historie (Příběh)* začíná takto: „jedna se téměř dotýkala domu a v létě když jsem pracoval dlouho do noci sedě před otevřeným oknem viděl jsem ji nebo alespoň konce jejích větviček osvětlené lampou s listy podobnými peříčkům slabě se třepotajícím na pozadí tmy, oválné lístky zabarvené elektrickým světlem do neskutečně ostře zeleného odstínu zachvívající se občas jako chmýří jako by se náhle pohybovaly samy od sebe (a vzadu byl patrný neviditelný tajuplný a jemný šumot

V notáře řeči se totiž reprezentuje jistý typ myšlení, jistý typ logického uvažování. Mluví totiž o někom, a nic se nestane, když dodám, že má na mysli Montèse, kdo by neměl mít právo pohybovat se ve společnosti ve stejném modu jako ostatní. Proč? Protože to je, slovy notáře, „idiot“. Tedy není stejný jako my „normální“ rozumní lidé. Protože obyčejní lidé se snaží nevyvolávat katastrofy. Ostatně to, že Montès je idiot, je všem naprosto zřejmé na první pohled, dodává notář. Jedná se tak o jistou představu lidství, do které Montès nezapadá, a to proto, že notář svou promluvu zakládá na několika implicitních předpokladech, jež se pokusím vyložit.

Descartes v *Rozpravě o metodě* píše, že lidé touží po různých věcech. Jeden jedná pouze kvůli vidině zisku, druhého zajímá poznání, třetí klade důraz na zdraví. Ovšem každému z nás je vlastní věc, která je ze všeho na světě nejlépe rozdělená; a tou je zdravý smysl (Descartes 1992: 7). My všichni máme stejně zdravého smysl, pokud by tomu tak nebylo, tak nejsme lidmi. Je tomu zejména proto, že zdravý rozum je, v Descartesově filosofii podmínkou možnosti správného vedení rozumu, tj. sebe sama jakožto rozumové bytosti, skrze metodické rozvažování. Zdravý smysl (neboli rozum) je schopnost rozlišovat správné od klamného, tedy, kdo by nebyl schopen této základní myšlenkové operace (kterou ale samozřejmě lze také stále více kultivovat), nemůže si klást nárok na to „být člověkem“. Vědomí, jakožto rozum, nás odlišuje od zvířat, které jsou pro Descartesa pouhými stroji a v tomto ohledu je příroda strojem par excellence, který, pokud pochopíme a poznáme skrze čistou racionalitu zákony Bohem do přírody vložené, lze použít k vlastnímu prospěchu.

Jistota mne samého je Descartesem proponována v *Meditacích o první filosofii*. V nich propadá absolutní skepsi: vše může být nepravdivé, to, co vidím, může být pouhým klamem, dokonce může existovat i jakýsi zlotřilý démon, který mne schválně svádí na scestí a celý svět se tak jeví jako jedna velká iluze. Vždyť co by potom bylo jisté? O určitých věcech ale nelze, už jen z povahy zdravého rozumu, pochybovat: „*Ale jakkoli nás smysly občas klamou v něčem, co je malé a příliš vzdálené, přesto je snad mnoho jiného, o čem nelze vůbec pochybovat, byť je to načerpáno z nich: například že jsem zde, sedím u krbu, jsem oděn v teplém županu, rukama sahám na tento papír a podobně. A nemám-li se snad přirovnat k jakýmsi šilencům, jejichž mozečky natolik trvale zachvátil výpar z černé žluči, že neustále*

který se stále přibližoval a šířil v temné zmeti větví) jako by se celý strom vzbouzel protahoval otrásal, pak všechno utichalo a ony se postupně znovu znehybněly, ty první větvíčky plně osvětlené paprsky žárovky“ (Simon 1985: 9). Teprve až o několik stran dále je osvětlen kontext: bezejmenný vypravěč se vrací do starého domu a po celý další den se chystá zařídit různé pochůzky. Ty jsou ovšem přerušovány obrazy a retrospektivami podobného typu jaké je i citovaná pasáž.

prohlašují, že jsou králové, i když jsou naprostí nuzáci, že jsou oděni v purpuru, i když jsou nazi, že mají hliněné hlavy nebo jsou celí z dýně či ze skla, jakoby se dalo popřít, že právě tyto ruce a tělo jsou mé? Oni jsou choromyslní a já bych se zdál neméně nepřičetný, kdybych si z nich vzal příklad“ (Descartes 2003: 23).

Zde vlastně vidíme vlastní východisko racionalistického projektu. Předpokládáme, i když jsme v nejhlubší skepsi o povaze vztahu reprezentace mezi vnějším světem a idejemi, že jsme bytosti rozumové a tudíž je i naše pochybování metodické, tj. drží se v jistých „mantinelech“. Pokud Descartes dále dochází k první velké jistotě, že existuje, a že to, co je, je myšlení, tak šílenství je tímto pohybem umlčeno či přinejmenším vyřazeno z projektu uskutečňujícího se lidství. Dalo by se vlastně říci, že šílenec, tedy ten, kdo nemá schopnost rozeznávat správné od chybného, kdo nedokáže rozlišit klam a realitu, kdo není schopen poznávat jasně a zřetelně po způsobu Descartesa, není člověkem. Není však ani plně zvířetem; je něčím mezi – šílenec stojí na pomezí.

A ne náhodou Michel Foucault vyšel ve svých *Dějinách šílenství v době osvícenské* s podtitulem *Hledání historických kořenů pojmu duševní choroby z Descartesových Meditací*, když mluví o osvícenském přístupu k duševním chorobám.³⁹ Jednalo se o přístup založený na umlčení, i když zde paradoxně existuje jistý dialog: „*Osvícenská internace (...) byla umlčením. Ne však úplným: řeč ve skutečnosti neutichla, ale hovořily spíše věci. Internace, věznice, kobky, i samo mučení, to všechno navazovalo mezi rozumem a ne-rozumem jakýsi němý dialog; dialog, který měl charakter zápasu“ (Foucault 1994: 185). Situace se však ještě více mění v 19. století: „Nyní se rozpadl dokonce i tento dialog; vládne absolutní ticho, žádná společná řeč mezi rozumem a šílenstvím už neexistuje; řeči šílenství může odpovídat jen absence řeči, protože šílenství není fragment rozhovoru s rozumem, není to vůbec řeč; odkazuje v konečně utichlém vědomí už jen k prohřešku“ (Foucault 1994: 185). S šilencem nelze vést dialog, je to ne-rozum, který nelze pojmut jinak než jeho vyřazením. Šílenec je „jiné“, které se nesmí dostat do světa rozumných. Je to hrozba abrupce řádu. Je to hrozba vyvolání katastrofy, jak o ní mluví notář v románu *Vitr*.*

³⁹ Tato pasáž však není přítomná v českém překladu. Je tomu z toho důvodu, že překlad nevychází z prvního vydání Foucaultovy knihy, ale z reedice, ve které byl odkaz na Descartesa vyškrtnut. Je tomu zejména kvůli kritice Jacquese Derridy, který proti Foucaultovi ostře vystoupil s tím, že Descartes se nesnaží šílenství plně umlčet (Derrida 2002b). V tomto ohledu má Derrida pravdu, šílenství zůstává modem myšlení, ale zároveň modem, který nijak neurčuje člověka, pokud chce naplno uskutečnit projekt sebe samého, jak jsem se pokusil naznačit. Podle mého názoru je Foucaultův postřeh velice důležitý, možná důležitější, než Derridova kritika, protože ukazuje na paradigmatickou osu pohledu rozumu (tj. zdravého smyslu) na případy duševní choroby.

Rozumní lidé se řídí logikou příčin a následků. Vše se dá spočítat, vše se dá převést na matematické vztahy. Jednáme racionálně a díky tomu jsme schopni vzájemné komunikace. Kam ale zařadit někoho, kdo není lékařským diskurzem za šílence považován? Vždyť Montès je „idiot“ a nikoli psychotik. Lékaři dokonce považují idioty za neškodné, rozhorluje se notář. Vždyť notář je rozumný člověk a žije v každodenní realitě a ne jako ti „chytráci z klinik“, kteří jsou svým kontaktem s nemocnými odtrženi od světa. A právě proto ví, co by bylo třeba s „idiotem“ udělat. Notář má rozum a zároveň žije mezi ostatními normálními (tj. rozumnými) lidmi. Vždyť každý (tj. znovu každý rozumný) člověk vidí, že Montès je idiot. Na těchto myšlenkách je garantována správnost notářova úsudku: mluví za většinu.

Odhaluje se tak pozice psychiatra z hlediska obyčejných lidí. Již od počátku moderní psychiatrie utvářené v 19. století se vysvětluje „*čím byl psychiatr při svém zrodu a čím být nepřestane: rodí se skřípnutý, uvězněný mezi humanitárními, policejními, právními a dalšími požadavky, je obviňován, že není skutečným lékařem, podezírán, že považuje za bláznů ty, kdo jimi nejsou, a nikoli ty, kdo jimi jsou*“ (Deleuze, Guattari 2010: 140). Toto podezření je také podezřením notáře. Psychiatr funguje jako nepřátelská figura. Vždyť vyjevuje psychické poruchy měšťáka, který se jinak zdá být zdravý a nechává volnost těm nebezpečným. Notář se tak jednak může cítit ohrožen – ohrožen jako jistá společenská třída – ale mnohem spíše díky tomu, že lékařský diskurz se neshoduje s diskurzem zdravého /selského/ rozumu. Lidé přece „vidí“, kdo by neměl být ve společnosti, „vidí“ to díky zkušenosti, na rozdíl od psychiatra, který se pohybuje mezi těmi vyloučenými ze sociálního řádu.

Ačkoliv tedy Montès není šílenec, měl by být, podle notáře umlčen. Nemělo by se s ním zacházet jako s plnoprávnou lidskou bytostí. Vzít Montèsovi právo na podpis de facto znamená učinit jej nesvéprávným. Jen tak by se zamezilo různým katastrofám, jen tak by bylo zajištěno vítězství racionality. Druhou možností, méně nepřátelskou, je prostě odjezd pryč z města. Tím by také bylo zažehnáno nebezpečí vniku chaosu do sociálního uspořádání. Jak víme, odjezd se nekoná. A ani prodej statku nemá Montès v plánu. „Idiot“, jak řekl notář. Racionalita je však jen jedna stránka lidské bytosti. Tou další je touha. Touha po zisku (tj. vůle dosáhnout peněz jakýmkoliv způsobem) podle notáře pohání veškeré lidské jednání. Podle Descartesa je možnost volby ze své podstaty neomezená. Ovšem je také zdrojem chyb; k čemuž dochází v případě, že vůle sahá dál než rozum, „*nedržím ji v týchž omezeních, ale dopřávám jí takovou rozlehlost, aby se týkala i toho, co nechápu, a ježto je vzhledem k tomu nevyhraněná, snadno se odchýlí od pravdivého a dobrého, a tak se mýlím i hřeším*“ (Descartes 2003: 55). Ve vůli samotné chyba není. Je až v mém nakládání s tím, co se hodlám zvolit. Pamatujme, že Descartesův projekt je projektem, který se ptá po hranicích našeho

poznání, ovšem z této krátké citace vyplývá, že pokud volím tak, že neberu ohledu na svou přirozenost (tj. já jakožto chápavost), tak se oddaluji od ideje lidství a dávám tak průchod animální složce mne samého. Ačkoliv nikdy nemůžu být plně zvířetem (mám přeci rozum), vůle mne může vést k jednání, jež je v rozporu s lidskou racionalitou.

Zisk. Magické zaklínadlo moderního člověka. Kvůli zisku je třeba obětovat cokoliv. Když Georg Simmel na začátku 20. století provedl analýzu moderní společnosti, peníze hrály v jeho úvahách jednu ze zásadních rolí. Peníze podle Simmela umožnily rozpořehování bývalé feudální sociálně stratifikované společnosti. Jakmile totiž dochází ke kódování vlastnictví nikoli skrze půdu, ale skrze peníze, je možné akumulovat kapitál. Ekonomická jednání se tak stávají nezávislá na sociálním postavení. Simmel tedy ukazuje roli peněz jako motivačního faktoru v moderní společnosti, jsou totiž bezcharakterní, vulgární, neboli jsou ekvivalentem pro cokoliv (Simmel 2006: 16). Je však také pravda, že díky této vulgárnosti, dochází k vymizení vznešenosti, což se projevuje blazeovaností vyšších tříd: „*„Blazeovanost“ našich zámožných vrstev je jen psychologickým odrazem této skutečnosti. Protože mají nyní v rukou prostředek, jímž si navzdory jeho bezbarvé a trvalé uniformitě mohou koupit ty nejrozmanitější a nejneobyčejnější věci, protože otázka, zač něco stojí, je zatlačována do pozadí otázkou, kolik to stojí, nutně se postupně vytrácí jemný cit pro specifické a zcela individuální půvaby věcí. Blazeovanost spočívá právě v tom, že na jednotlivé odstíny a zvláštnosti objektů už nereagujeme s příslušně nuancovaným citěním, nýbrž všechny je vnímáme v uniformním, a proto matném tónu, neschopném žádného výrazového výkyvu*“ (Simmel 2006: 16). V románu *Vítr* je ztělesněním takovéto blazeovanosti Montèsův strýc, o kterém jeho dcera Cécile tvrdí: „*(...) vy jste dosud asi příliš nemyslel na peníze. Protože jste je neměl. Ale počkejte. Uvidíte: to je šílené, jak na ně lidé myslí, když je mají. A čím víc peněz mají, tím víc na ně myslí. Víte, nakonec to dopadá tak, že nemluví o ničem jiném než o tom, můj pitomý otec*“ (Simon 1980: 77). Ano, Montèsův strýc každé dva roky mění auto, žije život v domě, ve kterém se minimálně od druhého císařství nehnulo ani s jedním kusem nábytku, a přece touží po dalších penězích. Nejspíše jen proto, aby si mohl koupit i za další dva roky nové auto, které je však naprosto stejné jako to předchozí. Nebo možná proto, aby mohl obstarat Cécile extrémně drahé šaty, které ona nosí s ledabylostí a jistou zlobou. Peníze a neschopnost výrazového výkyvu.

Bezcharakternost peněz však není negativní. Simmel tvrdí, že je tomu právě naopak.

Bezcharakternost totiž značí svobodu, majetný člověk si může dělat, co chce.⁴⁰ Je nezávislý

⁴⁰ Tyto úvahy Simmel detailně předkládá v knize *Filosofie peněz* (Simmel 2011).

na každodenním koloběhu práce a odpočinku a má možnost splnit si to, po čem vždy toužil. Je tomu však často tak, že člověk, který dosáhne velkého zisku, na své sny zapomene a stává se otrokem peněz. Naděje na šťastný život zajištěný určitou finanční sumou se zpravidla hrouť a opak je vzácnou výjimkou. Simon v románu *Vítr* ukazuje až nepřekročitelnou hranici mezi dvěma světy: mezi světem blazeované vyšší třídy (notáři, bohatí obchodníci, atd...) a lidmi, žijících v dělnických čtvrtích či na okraji města. Je tomu tak, že město reprezentované vyšší třídou, ostatní nebere na vědomí. A proto je možnost dosažení zisku pro nižší třídu jedinou linií úniku. Ovšem tento pokus končí tragicky: krádež je prozrazena a hlavní aktéři jsou mrtví. Nemusíme však zacházet až k takto drastickým obrazům. Servírka Rosa Montèsovi vysvětluje:

„„, Vy nevíte co povídáte vy nejste chudej nemluvím o tý záležitosti a tom dědictví ale i předtím jste nikdy nebyl chudej být chudej to znamená pořád po něčem toužit tak je to jestlipak víte co to znamená po něčem toužit toužit když chudák vyhraje v lotynce hned utratí peníze aby si koupil všechno po čem vždycky toužil ale vsadím se i kdyby někdo před vás hodil na stůl deset miliónů vy byste si nekoupil ani novej pršiplášť“ (Simon 1980: 114).

V tomto úryvku je vlastně vše. I chudák touží po výhře, po penězích, ale není schopen s nimi nakládat jinak, než že je všechny utratí, není schopen racionálně korigovat svou vášeň. Oproti tomu majetní jsou blazeováni a touží po zisku kvůli zisku samotnému. Bezvýchodná situace. Svoboda je v obou případech v nedohlednu.

To si notář velice dobře uvědomuje. Všichni touží po zisku. Pohnutky mohou být různé, ale tento fakt je „nezpochybnitelný“. Proto je Montès „anomálie“. A to jak pro notáře, tak pro Rosu. Nechtít peníze nakonec vlastně znamená nebýt člověkem. Vždyť přeci člověk chce peníze jednak vlastně z rozumových pohnutek: zajišťují svobodu, ovšem do hry se dostává i vášeň: „ihned si koupí všechno po čem vždycky toužil“. Montès nenaslouchá racionálním argumentům notáře. Montès nenaslouchá hlasu peněz. Montès nepatří mezi nás. Je to zvláštní; nižší třída je hnaná touhou – tedy něčím animálním, a proto ji vyšší třída přehlíží a nebere ji vůbec na vědomí. Oproti tomu „město“ je racionální, rozumové, plné argumentů. Město si myslí, že Montès patří, pokud ne rovnou do blázince, tak mezi dělníky, servírky a cikány; ti si myslí, že Montès reprezentuje město. A on přitom žádní konflikty vyvolat nechtěl.

Po uplynulých událostech si notář sám uvědomí, že se zmýlil (Simon 1980: 13), že na Montèsovi ztroskotal jeho pohled na věc. Ale ztroskotal jen v tom ohledu, že si notář nikdy nemyslel, že by Montès vydržel zápasit tak dlouho. Všechny ostatní události totiž notáři utvrzují přesvědčení, která zastával už od začátku: že by měl být Montès zavřen či poslán zpět odkud přijel.

Vypravěčova reflexe o povaze reality

Notář ztělesňuje jistý světonázor, proti němuž je jako kontrapunkt Simonem postaven vypravěč. Na rozdíl od notáře, který pokládá události za jasné a zřetelné, se ve vypravěčově promluvě neustále dostává otázka po povaze vyprávění. Jinými slovy; neptáme se pouze po tom, co vyprávět, ale zpochybňujeme samotnou možnost vyprávění: Je vůbec vyprávění možné a pokud ano, jak přistoupit k tomu, co se událo?

Tato otázka v sobě implikuje způsob rozumění /fikčnímu/ univerzu. Vypravěč se snaží, při rekonstrukci událostí, proplout mezi Skyllou a Charybdou. Totiž jak vůbec přistoupit k povaze reality? První možnost je taková, že jsme přesvědčeni, že realita má na nás nezávislé bytí. Pokud postulujeme existenci na nás nezávislé skutečnosti, již se také zároveň možná vzdáváme jakékoli možnosti jejího poznání. Vždyť pokud bychom se realitu snažili uchopit, jsme postaveni před zásadní problém, protože „bytí o sobě“ převádíme na „bytí pro nás“. Je to stará hegelovská problematika. Poznat lze totiž skrze nějaké médium (například smyslovost, rozum), ovšem v tom případě hrozí, že předmět, který poznáváme, prošel určitou změnou vyvolanou oním nástrojem poznání. Nabízí se tedy jednoduchá reakce: musíme odečíst to přidané zkreslení, jenž na předmětu způsobil onen nástroj. Tím se ale dostaneme pouze do výchozí situace. Je zde předmět (skutečnost, realita) a jsme zde my a přitom jsme nijak v poznání předmětu nepokročili, protože jsme pouze odečetli to, co jsme sami dříve přidali. Hegel tuto aporematickou cestu řeší tím, že se snaží nalézt takové měřítko, u kterého by se „bytí o sobě“ nepřevádělo na „bytí pro nás“, ale došlo by k jejich syntéze. Tímto měřítkem je vědomí, a pokud chceme, jak píše Hegel, dospět absolutního poznání, kdy vědomí samo již není puženo poznávat, musíme se vydat touto cestou fenomenologie ducha, tedy musíme projít všechny fáze, kdy se vědomí zjevuje sobě samému, a každá forma vědomí, která není pravým poznáním, se ukazuje jako určitá negace. Určitá negace je podmínkou možnosti absolutního poznání z toho důvodu, že konstituuje náš způsob poznávání, kdy postupujeme v jakémsi kruhu směrem vzhůru jako po žebříku přes jednotlivé formy vědomí. Dospívání k syntéze (Hegel 1960). V tomto momentu můžeme Hegela opustit. Bylo však nutné poukázat na rozpory, které plynou z postulování existence na nás nezávislé reality. Jedná se totiž o problematiku možnosti poznání světa. Hlavní roli zde hraje zdravý rozum. Vždyť jsme ze své přirozenosti vedeni k tomu, abychom věřili k existenci vnějšího světa. A pokud vyjdeme z jasné a čisté evidence sebe sama, máme garanci pravdivého poznání. Svět, píše Descartes, se může stát předmětem čisté matematiky. Můžeme jej strukturalizovat. Můžeme jej, díky své rozumovosti, díky správnému používání rozumu, využívat ku svému prospěchu. Otázka

poznání však není vyřešena. A notář je mluvčím těch, kteří jsou přesvědčeni, že logika, rozumová činnost, nám umožní poznání této, na nás nezávislé, reality. Že můžeme pojmut realitu v odstupu *epoché* a pečlivě ji zkoumat a strukturalizovat a přitom nezměnit její povahu. Jedná se o konstrukci *par excellence*. Kant ve své *Transcendentální logice* totiž ukazuje, že existují a priori formy rozumu (i smyslovosti), které subjekt aplikuje na realitu, vytváří se tak jakási mřížka, kterou přikládáme na skutečnost (Kant 2001). Můžeme však poznávat jen jevy a nikoli věci o sobě, dodává dále Kant. Tedy i on v jistém smyslu zastupuje tezi o existenci reality samotné o sobě, ale bytostně nepoznatelné.

Tímto krátkým filosofickým exkurzem chci ukázat jediné. Že pozice postulující existenci reality nezávislé na vnímajícím a pociťujícím subjektu je vnitřně rozporná, a za druhé se jedná o schematismus, ve kterém jsou jednotlivé prvky (empirické danosti) světa reciproční – určujeme, jak jednotlivé spadá pod obecné. Rozum je hlavním „viníkem“ této situace.

Z rozumu pochází logické uvažování založené na binárních opozicích. Buď je něco pravda, nebo nepravda, nic mezitím (*tertium non datur*). Rozumová segmentace světa působí dále to, že naprosto vypadává z lidského jednání čas. Pokud je totiž svět jasně přehledný a srozumitelný, žádná událost nás nemůže překvapit, vše se odehrává pouze v na sobě přesně navazujících okamžicích. Vytváříme tak velké řezy napříč časem, který můžeme měřit pohybem. Čas odpovídá jistému bodu v prostoru, nelze jej tedy myslet z události.

Proč je ale v přirozenosti člověka myslet tímto způsobem? Vypravěč románu tvrdí, že naše duše nám přikazuje takto uvažovat, abychom se vyvarovali šílenství. Ten, kdo je šílený, postrádá kontinuální přehled o světě, nedokáže o světě vypovídat, ani se v něm orientovat. Tento světonázor, založený na racionalitě jakožto ideálním nástroji poznání skutečnosti, která je na nás nezávislá, vede však ke „směšnému, hloupému výsledku“, ba co více, vede k nicotě. Pokud se totiž snažíme převést „bytí o sobě“ na „bytí pro nás“, dobereme se pouze bezvýznamného „nic“. Protože když má realita, jak předpokládáme, své vlastní bytí, je celá snaha ji poznat již od počátku odsouzená k neúspěchu. Je marné pokoušet se ji „nalézt, odkryt, vyštvať z nory“, jakmile se o to pokusíme, již se rozplyne. Proto je vypravěčem použita metafora ruské panenky. Je to vlastně jakési zdání, že povrch pod sebou skrývá něco jako podstatu (*hypokeimenon* – podmět, neboli to, co zůstává při změně), kterou lze odhalit. Dospíváme však k tomu, že fasáda není fasádou, ale záhybem, který lze různým způsobem rozvinout, ale nelze dospět k nějaké nadčasové esenci a to zejména proto, že žádná takováto transcendentálie neexistuje. Kategorie příčiny a účinku odhalující celý fyzický svět se stává nepotřebnou, stává se ubohou karikaturou racionálního pohledu na svět. Duše nás však vede

tímto směrem. Vede nás k tomu, abychom uviděli nicotu a nezešíleli. Není tomu ale spíše naopak?

A nebo realita na nás není nezávislá a nelze ji disciplinovat slovníkem moderní přírodovědy? Vždyť velice často zažíváme události, které nás sice zasahují, ale také zároveň přesahují, a my poté jen stojíme, neschopni pohybu, a tématem se stává čas samotný, ono dění světa, které nelze ze žádné pozice obsáhnout. Jeden příběh, jedna událost, tak v sobě obsahuje multiplicitu linií či perspektiv. Každý, kdo to, co se odehrálo, zažil a prožil má pouze „zlomkovitou a neúplnou znalost“ založenou na „útržkovitých obrazech“ jednotlivých situací. Ale právě skrze tyto fragmentární obrazy se vytváří mnohost pohledů. V tomto ohledu vidíme, že realita je něco, co nás zasahuje, co nám klade odpor, převaluje se přes nás a zaplavuje nás. Jsme aktéry a zároveň těly, která trpí. Strukturalizující pohled na svět není schopen uchopit dění, protože hledá útočiště u nějakého velkého Označujícího (Rozum a Struktura) a opomíjí linii imanence života. Naše pozice je fragmentární. Vidíme jen část toho, co se událo, ale zároveň se od našich akcí rozvíjejí další a další příběhy. Nikoli jeden příběh, ale multiplicita, která je náchylná k proměně a abrupci. Dát dohromady tyto jednotlivé střepy je možná cestou k dosažení „směšného a hloupého výsledku“, ovšem co jiného vypravěči zbývá? Jak jinak artikulovat realitu? Realita je totiž něco, co je vytvářeno naší /nevědomou/ touhou, a zároveň nás v jistý moment přesahuje. Jak tedy z těchto jednotlivých obrazů-akcí a zejména obrazů-času udělat celek? Nelze. Nikdy nelze dospět k plné totalitě.

Životní dění je těžko uchopitelné, je nemožné jej obejmout v celku, nýbrž pouze v určitých momentech, které ale vždy již uplynuly. Vytvořit kaleidoskop náchylný k rozpadu. To je celá problematika podmínky možnosti vyprávění. Ačkoliv je život člověka v podstatě jednoduchý, jsme zasaženi událostmi, které nás zmítají, a rozhodně nejsme kormidelníci našich životních osudů, a pak „trpíme, a nakonec umíráme, a to je všechno“. Jedinou jistotou v našem životě je smrt a utrpení. Žádná transcendence. Jen neustálá práce, bolest, ponížení a zánik.

Vypravěč jednoznačně směřuje k fragmentárnímu pojetí reality. Vymezuje se tak oproti notářovi, když se snaží sestavit to, co se událo z jednotlivých fragmentů, a vtisknout jim alespoň zdánlivě koherentní rámec, který však není prost slepých skvrn. Tento náhled na povahu /fikční/ reality se promítá i v Simonových dalších románech. Například v díle *L'Herbe (Tráva)* vypravěč říká: „ (...) *nejspíše proto, že charakteristickou vlastností reality je zdát se nereálnou, pro nás nesouvislou, protože se prezentuje jako neustálá výzva pro logické uvažování a pro zdravý rozum*“ (Simon 2013a: 53). V románu *Histoire (Příběh)* je také podřívána možnost „autentické“ výpovědi o jednotlivých událostech: „*Jestli ses ještě*

nerozhodl, cos tam chtěl dělat, zkus si alespoň vzpomenout ne na to, jak se ty věci udály (to se nikdy nedozvíš – přinejmenším se nedozvíš, jak se událo to, co jsi viděl: co se týče ostatního, můžeš si o tom vždycky později přečíst v učebnici historie) ale jak...“ (Simon 1985: 126). A historie je něco, co právě uniká všem výkladovým schémátům z učebnic. Ovšem neurotická snaha odkrýt povahu minulosti, lépe řečeno odkrýt povahu scén a momentů, ve kterých jsem byl já sám přítomen, ale paměť je předkládá jako nespojité obrazy, je hlavním motivem románu *Le Palace (Mezinárodní hotel)*.⁴¹ Student navštěvuje Barcelonu a znovuožívuje si vzpomínky ze španělské občanské války. Je veden otázkou po tom, co se odehrálo a doufá, že koherentního rámce událostí lze dosáhnout skrze percepci a deskripci materiálních objektů (Simon 2006d: 415 – 437). Jakoby v každém předmětu byl ukryt jeden střepek z celku vyprávění. Pozice vypravěče také není stabilní, a to proto, že poprvé vystupuje, lépe řečeno stává se viditelným, až po první pasáži, ve které pohled samotný inventarizuje předměty. Po celý román se také driftuje mezi přítomností, minulostí, kdy se subjekt rozvrhuje do budoucnosti a budoucností samotnou. Sled obrazů bez pevného středu. A nedají se nakonec jednotlivé fragmenty a úryvky skutečnosti uspořádat skrze psaní? V díle *Les Géorgiques (Georgiky)* z roku 1981 se bezejmenný vypravěč ironicky pozastavuje nad touto možností, kterou si vybral jeden z vojáků druhé světové války (jehož příběh se *Georgikami* neustále vine): „Možná, že doufal, že pokud své dobrodružství napíše, bude schopen z napsaného vydolovat nějaký koherentní smysl. Vycházel z předpokladu, že vypíše v chronologickém ohledu jednotlivé události, které jsou spleť promíšené v jeho paměti, nebo že je bude řadit podle emociálních kritérií, což by mu mohlo pomoci, alespoň v náznaku, vše osvětlit. Také si myslel, že možná ze závazného řádu syntaktických konstrukcí zcela jasně vyplynou příčiny a důsledky toho, co se odehrál. Samozřejmě, vždy budou v příběhu existovat temná místa a propasti, dokonce i kontradikce“ (Simon 2013b: 848). Ani zápis nám tedy nijak neodhalí povahu životní dění. Je nutné se však o to stále snažit, protože i vyprávění, ve kterém jsou mezery, může dát alespoň parciální zkušenost uplynulých situací. A možná i z toho důvodu má román *Vítr* podtitul *Pokus o obnovení barokního retáblu*. Nikoli striktní a pravdivé „obnovení“, ale pokus, který by mohl pokračovat téměř do nekonečna. Jakkoli si vypravěč uvědomuje neúplnost jednotlivých výpovědí, snaží se z nich sestavit příběh. Nikoli pouze racionalistická tendence, ale důraz na smyslovost. Vždyť důležitou roli hrají v Simonových románech vizuální popisy věcí. Avšak nejenom to. Jednotlivé obrazy splývají v jeden druhý. Nikdy si nejsme přesně jisti, zda je nám předkládána přítomná

⁴¹ Používám překlad Jiřího Pechara.

empirická danost či vzpomínka. Ačkoliv totiž si totiž v percepci všímáme jen toho, co je pro nás důležité, Simon připisuje výsadní roli imaginaci (představivosti, obrazotvornosti), čímž bergsonovský rámec značně doplňuje. A tím také doplňuje ono přesvědčení o realitě, že je „vše pouze náhoda“. Imaginace v Simonových románech je dvojznačná. Pomáhá k rekonstrukci uplynulých událostí, je však ze své podstaty fragmentární. A právě tato ruptura je místem, kde se vynořuje imaginace. Obraznost se stejně jako „přibližné logické závěry“ snaží zaplnit „temná místa“ ve vyprávění, vyplnit je za účelem koherence. To však neznamená, že by byla představivost ze své podstaty klamavá, falešná. Je mnohem spíše znejasňující. Jak paradoxní: touha vyplnit prostor – jeho jednotlivé mezery – je vlastně jakousi nad – interpretací/redundancí zejména kvůli tomu, že se vytváří dojem „objektivity“ výpovědi.

Imaginace pracuje na principu soumeznosti. Snaží se vyplnit zlom, prázdno, které nastává při nedostatečnosti (či zdánlivé nedostatečnosti, dalo by se říci *sterésis*) informací. Nedostatek významu – vždy jen jeho nedokonalé zachycení. Stopa.

Soumeznost a zdání objektivit:

„ (...) *zatímco tedy notář mluvil, nemohl jsem se ubránit tomu, abych si nepředstavil toho druhého (...) takového, jakým byl patrně několik už několik měsíců předtím*“ (Simon 1980: 9) a znovu: „*Zdalo se mi tedy, že ho vidím, jak tady sedí v tomtéž křesle, v němž jsem seděl nyní já sám, v křesle s vyřezávanými ornamenty, které vás tlačí do zad*“ (Simon 1980: 11).

Vypravěč se nemohl ubránit představě Montèse, jakoby si ji nutně stavěl před sebe. Z čeho tato nutnost vyplývá? Zejména ze soumezného bytí v prostoru. Vypravěč sedí na stejné židli jako ten, kterého si představuje. Stopa druhého vyvolává jeho obraz. „Zdá se“ mu, že jej vidí v „tomtéž“ křesle. Imaginace tak rekonstruuje okamžik, který se již odehrál: rekonstruuje návštěvu Montèse u notáře, nikoli v jejím celku (jak návštěva probíhala „ví“ vypravěč díky notářově promluvě), nýbrž v jednotlivých detailech. Jednotlivé detaily, jejich představa, tj. pravděpodobná konstrukce, však v průběhu popisu představy si kladou (alespoň implicitně) nárok na objektivitu, protože dále následuje popis Montèsova chování. Kdybychom tedy přehlédli úvodní situaci, kdy vypravěč mluví o tom, že si druhého „představuje“, celkový popis – momentka rámuující scénu – by nám přišel jako objektivní. Právě v tom tkví dvojaká povaha imaginace: vyplnit veškeré dění a zároveň potlačit do pozadí pravděpodobností ráz tohoto vyplnění.

V čem ale spočívá ona privilegovaná pozice vypravěče? Proč bychom mu měli dát za pravdu? Banálně by se dalo odpovědět, že privilegium vypravěče spočívá v tom, že vypráví. Bez něj

by nebylo příběhu. To však nemám na mysli. Ještě podotknu, že vypravěč příběhu zůstává téměř po celou dobu narativu v pozadí. Jeho funkce je hlavně interpretační, neboli fikční svět je předmětem hodnocení, vypravěč je v kontaktu s ostatními osobami fikčního světa a stává se příjemcem různých informací (Doležel 1993: 47), avšak není hlavní postavou románu, abych použil slovníku klasické naratologie. Odmítnutí pohledu na svět, jaký reprezentuje notář, spočívá mnohem více v tom, že vypravěč se s Montésem osobně zná a celé vyprávění probíhá v první osobě jednotného čísla. Teprve až v sedmé kapitole románu vyjde najevo identita vypravěče a to ve chvíli, kdy popisuje své první setkání s Montésem: „*Seznámil jsem se s ním krátce předtím u fotografa, kam jsem si dal zvětšit fotografie určené k ilustrování knihy, na niž jsem pracoval ve chvílích volna mezi vyučovacími hodinami na gymnáziu, kdy jsem se projížděl na motorce po cestách a silnicích celého kraje, abych doplnil dokumentaci o románských kaplích (...) vzpřímil se /Montés, pozn. M. Ch./ roztáhl kostkovaný kapesník, osušoval si dlouze oko (...) pak jsem uviděl, že se zachvěl, jako by potřeboval nějakou dobu, nějakou lhůtu k tomu, aby se pomocí komplikovaných spojů přenesly do jeho hlavy zaznamenané obrazy, pak stál u mne a roztržitě ze sebe soukal úvodní zdvořilostní fráze a vůbec se nenamáhal, aby zněly přesvědčivě“* (Simon 1980: 122 – 125). Po tomto setkání se stane vypravěč důvěrníkem Montése a v tom tkví jeho privilegium. Je tak schopen, na základě Montésova fragmentárního vyprávění, jednotlivé situace alespoň částečně zařadit či si je představit. Vypravěč je také jediným, kdo Montése opravdu poslouchá, kdo jej považuje za lidskou bytost. Na rozdíl od notáře, se kterým se seznámí, protože chce koupit jeden starý ovčín v horách, vypravěč uzná Montésovo lidství. Ostatně vypravěč také velice často notářovy názory ironicky zpochybňuje. Nejedná se pouze o to, že jakmile začne notář hovořit, tak si vypravěč představuje Montése a nezajímá jej, co si o všech těch událostech notář „myslí, že ví“. I samotný popis notáře z pohledu vypravěče je značně negativní: „*(...) za notářem zasklená dvířka knihovny (...) v místnosti, která vypadala postarší, slavnostní a smuteční a kontrastovala se svým nynějším držitelem, dosud mladým mužem s krátkými vlasy zastřiženými na ježka, se sportovní tváří, v obleku střiženém z drahé a zároveň ošklivé látky, vybrané narychlo s jediným odkazem na její drahotu a její anonymitu, s rychlou vulgární a srdečnou výmluvností obchodníka“* (Simon 1980: 11). Typický příklad blazeovanosti, o které mluví Simmel. A dále: „*Nyní většinou vyládal (Montés), sledován uštěpačnými pohledy písařek, v předpokojích kanceláří (...) dokud ho nakonec nepřijali vyžraní a odměření chlapci (notáři, náměstci ředitelů bank, právní zástupci – on sám měl také jednoho právního zástupce), rozvalení za svými stoly“* (Simon 1980: 38). Vypravěč Montése také brání, zejména v situaci, kdy se dozví, že dokonce i ředitel Zemědělské záložny měl zájem o zruinovaný

statek. Jedná se přeci o šilenství, ovšem, argumentuje notář, někdo, kdo zná zdejší kraj a dokáže být racionální, by statek dokázal, na rozdíl od Montése, postavit na nohy: „*„Našel si sobě rovného,“ řekl jsem.*

„Sobě rovného?“

„Podle toho, co jsem vyrozuměl, byli aspoň dva,“ řekl jsem.

„Dva?“ zeptal se notář. A znepokojeně se na mne podíval. „A kdo?“

„Copak jste mi právě neřekl, že se našel ještě další idiot, odhodlaný dát bohatství za statek, který, jestli to dobře chápi, už nemá žádnou cenu?“

„Ale,“ řekl notář, „totiž...Ovšem to není totéž...Chci říct: někdo odsud, někdo, kdo zná ten...““(Simon 1980: 28).

Někdo, kdo je jako „my“, tvrdí notář, by se mohl pokusit postavit statek na nohy. Ovšem Montés, který může být jen velice stěží považován za plnoprávního člověka, nemá, z pohledu města, nárok. Vypravěč má k Montésovi blízko. Je schopen jej vyslechnout, protože se vzpírá onu racionalistickému pohledu na skutečnost. Ostatně nejtvrdší vypravěčova kritika čistě logického náhledu na svět zní takto (když poslouchá Montésovo vyprávění): „*(...) myslím, že by mě vyslechl se stejnou zdvořilou pozorností nebo nepozorností, s níž odporoval notáři, když ho nechával do úpadku přednášet jeho přesně logicky a rozumně postavené argumenty, zatímco byl už pevně rozhodnut, předtím než vstoupil do kanceláře, dřív než nastoupil do vlaku, který ho sem přivezl, takže logika ani rozum na tom nemohly nic změnit, a potom proto, že vůbec nebylo jisté, jestli rozum a logika jsou na mé straně a ne na jeho, přinejmenším (vždyť byla ve hře vášeň) logika a rozum notářů (které jsou považovány za jediné rozumné a logické, protože notáři jsou uznáváni za dobré rádce, kteří mají věcné zkušenosti, opatrný a uvážený úsudek, aspoň do té doby, než zmizí, odnášejíc s sebou rozumné rady a rozumnou logiku, a nezapomenou přitom ani na depozita svých klientů)*“ (Simon 1980: 95 – 96). Oproti racionalismu logika vášně. Logika perceptů a afektů. Logika události. Tvorba Claude Simona.

Antoine Montès

Postavení Antoine Montése je v románu *Vítr* mnohoznačné. Notář jej považuje za idiota, avšak přes tento status, je v jistém ohledu jedním z obyvatelů města; vždyť právě zde byl počat. Byl ale svojí matkou odveden pryč, tudíž se zpět navrácí jako cizinec, ba dokonce jako legenda. Důvod je následující:

„ (...) jak před třiceti pěti lety odešel /Montès, pozn. M. Ch./, nebo spíš byl odvezen, či ještě spíš unesen daleko od téže krajiny, z tohoto světla, z tohoto větru, a jaksí ještě dřív, než poznal jakékoliv světlo, protože tehdy neměl ještě na sobě ani šaty, dokonce nebyl ani zabalený

v plenkách, ale byl v matčině lůně, když se účastnil na tom, co bylo jedinou a neodvolatelnou pomstou ženy, uražené a zhanobené pod její vlastní střechou, a dokonce vzápětí poté, co oznámila muži, jehož ženou se stala několik měsíců předtím, že s ním bude mít dítě: překvapila o (muže, zbrusu nového manžela) mezi dveřmi (jako dva psi, řekla jednoho dne o řadu let později v jednom z těch mála okamžiků, kdy se přihodilo, že o něm mluvila: jako dvě zvířata, v chodbě, a tak s tím spěchali, že ani on, ani ta holka nemohli počkat, spěchali tak, že ani nevyšli do pokojů služebnictva, nebo možná proto, že to pro něho bylo něco jako kouřit nebo pít – neřekla jíst, nepochybně byla přesvědčená, že vedle souložení, spánku a modlitby je jídlo jedním z těch vážných a základních úkonů, jejichž vznešenost vyžaduje, aby byly vykonávány s přísným zachováním neměnného rituálu a v postojích (vsedě, vleže nebo na kolenou), které posvěcují jejich vážnost – což se dá dělat i vstoje, v šatech, a bezpochyby s myšlenkami na něco jiného; a možná že to bylo pouze to, co nemohla schválit: postoj, bezbožnost, nepochopitelné provokování ani ne tak božských zákonů, uzavřeného svazku a slibů, jako spíš zvyků, tradice nebo lépe řečeno konvence (...) o něco později vyšla bez kufru, dokonce i bez cestovního neceséru, jen s kabelkou, oblečená, jako by šla do města na nákup, a takhle zamířila bez jediného zaváhání k nádraží, kde nastoupila do prvního vlaku, který ji mohl odvézt domů.

Nebyla bohatá. Nezažádala o rozvod, ale tak jako odmítla otevřít dveře, aby přijala omluvy nebo snad odpustila, odmítla i rentu, kterou se jí manžel pokoušel platit, i ukázat byt i jedinkrát syna, kterého přivedla na svět.

Pak o tom město (...) přestalo mluvit, dokonce na ženu a dítě zapomnělo a celý ten příběh se stal jakousi legendou (...) Utekla a jako jediné zavazadlo měla kabelku, ale přitom mstivě odnesla v mateřském lůně, uvnitř jakéhosi uzavřeného tabernáku, jakési rudé tmy, jakési skříňky na ostatky toho, kterého město spatřilo teprve po pětatřiceti letech (...) Protože nejenže neudělal /Montès, pozn. M. Ch./ to, co lidé očekávali (nebo v co doufali, přáli s nebo s tím počítali), že udělá, ale navíc to, co udělal (hospodařit – chtít hospodařit – tam, kde se jeden z nich téměř zruinoval – a v jistém smyslu jeho vinou, i když nepřímou -, neboť každý o tom věděl: o útěku, o ženině pomstě, o muži ošizeném o syna, který byl původcem všeho, o muži, jemuž nemohli říkat ani vdovec, ani rozvedený, ačkoliv byl jaksi oběma najednou, a přitom ani jedno, ani druhé, protože se s tím nikdy nesmířil, nikdy se z toho nevzpamatoval: byl z toho zhnusen, vzdal se, vykašlal se na všechno – hospodařit tedy na statku, který vlastnil jen na základě jednoho nočního aktu (ten tajuplný, obscénní, živočišný a pomíjivý akt, proniknutí, oplodnění jednoho těla druhým) bez svědků a bez potomků (...) jakoby zároveň se semenem přišla cizinka okrást samce o úrodná pole, vydírat je na něm, v jistém smyslu je

zpronevřit a zbavit jejich přirozeného určení (...) což byl nabílední, neboť) – to, co tedy udělal, provedl tak (...) že na to lidé nemohli v žádném případě přistoupit“ (Simon 1980: 16 – 21).

Zárodkem celého příběhu o dědictví je tedy nevěra. Nevěra spáchána na chodbě, jakoby se ji oba aktéři ani nesnažil zakrýt, jakoby šlo o krátké vyplnění času mezi cigaretou po obědě a několika krátkým odpoledními pochůzkami ve městě. Kouřit, nebo pít, to je zlovyk, kterým ničíme pouze vlastní tělo, řekla by Montèsova matka. Sexuální akt má však v sobě něco transcendentního, je spojen se zákonem. V první řadě se zákonem biologickým, tedy s teleologickou strukturou. Každá živá bytost se rozmnožuje za účelem zachování svého vlastního biologického druhu. Díky cykličnosti se tak překračují se hranice smrtelnosti. Rozmnožování u zvířat je záležitostí pudu a, pokud člověk tomuto pudu nereflektovaně naslouchá, ztrácí lidství. Právě proto akty nevěry manžela se služkou komentuje Montèsova matka slovy „jako dva psi“. Zvíře totiž postrádá rozum. Aristotelés píše, že zvířata se sice mohou za jistých podmínek poučit ze situací, jimiž prošla, jsou tedy *fronima* (prakticky rozumná), ovšem duše rozumová je výsadou člověka (Aristotelés 2008). Podlehnutí žádostivosti znamená oddat se zvířeti v nás. Jsme živočichové. Jsme živočichové mající rozum – *logos*. Právě *logos* jakožto řeč zakládá lidské společenství. Ten, kdo nežije ve společenství ostatních lidí, je buď zvíře, a nebo bůh (Aristotelés 1998: 1253a5). Člověk jakožto živočich mající *logos* je schopen smlouvy. Z toho vychází většina novověkých teorií společnosti: lidé vytvořili smlouvu (byť i jen implicitní), že se budou řídit podle jistých pravidel, aby předešli stavu neustálé války všech proti všem. Smlouva povyšuje člověka nad zvíře. Staví jej do středu světa, do prostoru založeném na dodržování určitých pravidel. Vyvrcholením této tendence je, mimo jiné, i moderní snaha státu disciplinovat natalitu. Biologický zákon je v zásadě překročen: existuje, je „zde“, ale manifestuje se v něm „pouze“ animální složka lidské bytosti. Společnost se však řídí jiným zákonem. Zákonu *logu*, který je taktéž transcendentní. Zákon *logu* nemusí být vždy a všude zapsán zejména proto, že je univerzální (alespoň v souladu s tradicí západního myšlení). *Logos* určuje konvence, je stále v pozadí, *logos* je zákonem konvence. Pokud tedy došlo k nevěře, došlo tím také k nabourání jistého schématu lidského jednání. V jednání matky Montése se ukazují také další faktory. Jídlo je spolu se souloží a modlitbou považováno za vznešené. Jídlo se stará o udržení biologických potřeb lidského těla. Jídlo, a přesnějším termínem se mi zdá být pojem živiny, nás udržuje při životě. Každý organismus se musí vyživovat. A obstarávání potravy je nejdůležitější, ale zároveň také nejúnavnější, činností v koloběhu lidského. Biologickou

nutnost zachovat vlastní tělo člověk sdílí s celou živou přírodou. Pokud je však stolování spojeno s racionalizací, s pojmovým uchopením celého procesu, s nějakou – rozumově – utvořenou konvencí, potom se lidský subjekt povyšuje nad přírodu. Kromě jiného je povýšení se člověka spojeno se schopností používat nástroje a tedy vytvořit si zásobu živin. Nejsme vystaveni každodenní možnosti smrti hladem, ale můžeme vytvářet kultury – stálost věcí – svět (Arendtová 2007: 173 – 201). Podobné je to i v případě spánku. Spánek je spojen s racionálním strukturováním času: nyní je čas jít spát, stejně jako je „nyní“ čas na probuzení (jindy je zase čas na to usednout k jídlu). I uléhání do lože vykazuje celou strukturu gest. Modlitba je zdánlivě odlišným příkladem. Ovšem i zde je přítomná vztaženost k transcendenci. „Na počátku bylo slovo“; oslovit Boha je znamená kontakt mezi tvůrcem a jsoucнем stvořeným k „obrazu božímu“. Středověká theologie uznává záležitost víry jako svébytnou oblast, ovšem tvrdí také, že lze rozumově dospět k důkazu existence Boha. Samotná víra člověk také nadřazuje ostatním věcem: mít ideál, povědomí o vlastní konečnosti a zároveň smysluplnosti života. Nikoli pouhá smyslovost a žádost, ale právě potlačení žádosti skrze vyšší uvědomění si lidskosti sebe sama.

Nevěra je překročením řádu a vede k chaosu. Nemusí se jednat v první řadě o překročení božského *logu*, nýbrž *logu* konvencí společnosti. Nejspíše právě tato abruptce řádu, ještě ke všemu v prostoru domácnosti (*oikos*), ve kterém má žena výsadní postavení, tak silně zasáhla Montèsovu matku, aby se v jedné vteřině odhodlala k okamžitému odjezdu do svého rodného města. Zjištění, že místo, kam se provdala, nedodrží základní tradice, základní kameny světa, působí jako ohrožující pro transcendentní ideu lidství vůbec. Proto je nutné původce tohoto zločinu potrestat. Nevěra Montèsova otce je těžko pochopitelná rozumem i z dalšího důvodu: jeho žena mu přece oznámila, že je těhotná, takže podlehnutí animální žádostivosti ukazuje na neschopnost manžela převzít odpovědnost za to, že žije v lidském společenství. Transcendence tak byla pokořena imanencí života. Aby mohl být řád znovu nastolen, je nutné uprchnout z „místa činu“, odepřít muži možnost výchovy potomka,⁴² která by dozajista byla naplněna zkažeností a neúctou k, z pohledu Montèsovy matky, vznešeným a vážným úkonům. Je paradoxní, že pomsta se děje skrze tělo. Montès je odvezen v matčině lůně, v „uzavřeném tabernáku“. Matka tak používá svoji tělesnost jako nástroj ke zničení manžela.

Nepřenositelné právo matky spočívá v absolutním vlastnictví mužského semene, které jí bylo v přirozeném aktu dáno. Odepření syna otci je strašlivým aktem, protože otec ztratil budoucnost a byl tak zničen. Nedošlo k rozvodu, nemohl zplodit jiného potomka, který by se

⁴² „ (...) *vždyť v té chvíli už byl unesen, odvezen daleko, zachráněn před Lidožroutem, priapickým Modrovousem, který ho zplodil, mstivě mu byl uloupen*“ (Simon 1980: 29)

mohl ujmout dědictví. Muž žije skrze svého syna, muž je dokonce v jistém smyslu svým synem (Lévinas 1997) a pokud je mu upřeno právo na podílení se na utváření svého potomka, je odcizen smyslu bytí. Jinými slovy je ztráta syna absolutním prokletím a trestem za spáchané skutky.⁴³ Potomstvo je regenerací mne samého. Mít potomstvo znamená žít proti smrti, vzpírat se smrti a její moci. V synovi žiju dál. Pokud syna nemám, jsem mrtev. Jaký by tedy smysl dál hospodařit na statku, když jej nemám komu předat? Vina se přenáší na Montèse, vždyť právě on je ztělesněním této tragické události. Ačkoliv za to vlastně nijak nemohl, je odpovědný za smrt svého otce.

Zajímavý je také postoj města. Jakoby město nevěru přijalo a považovalo za naprosto normální. Na druhou stranu chápe i jednání Montèsovy matky. Misky na vahách se přechýlí až v okamžiku příjezdu Montèse samotného, kdy jej město považuje za cizáka. Byl sice unesen a celý příběh je již považován za legendu (tedy jakési kolektivní vlastnictví), ale návrat, a ještě takovým způsobem, je mnohem horší. Montès se vrací jako spravedlnost. Jako spravedlnost, která je na příchodu. O to větší rozčarování vyvolá v obyvatelích města jeho vzhled. Místo toho, aby přijel dobře vypadající mladík, dorazil někdo, koho bychom mohli označit za pobudu. Zdá se tak dokonce, že dílo pomsty bylo dokonáno: otec neměl žádnou moc nad synem a matka ze syna vytvořila pravý opak otce. Matka byla „cizák“ a ze syna také vychovala „cizáka“. Je tomu však tak, že návrat musel přijít. Montès se musel vrátit zpět do kraje, ze kterého byl ukraden. Musel se vrátit zpět a setkat se s notářem, protože bylo jasné, že i jeho otec jednou zemře a on si toho byl vždy dobře vědom: „*Že tam jednoho dne musel přijít, to nejspíš čekal, věděl to, věděl to odjakživa, neboť nebylo možné si to představit jinak*“ (Simon 1980: 16).

Názor notáře na Montèse známe. Považuje jej za idiota a k tomuto hodnocení zcela jistě přispívá i zjev hlavního hrdiny. Město je také ohromeno: „*(...) to ohromení, když ho spatřili, a jak podivně chodil a směšně se choval – páter vyklouz, říkali jedni, ten foukl z blázince, říkali druzí –, když viděli tu jeho jedinou soupravu obnošených šatů, tu předčasně zestárlou tvář, ten nerozlučný fotoaparát*“ (Simon 1980: 20). Notář nezůstává pozadu: „*Jenže, přiznám se, když jsem ho tu viděl, jak sedí proti mně s tím svým obličejem strašáka vrabců a vypadá jako utopenec, kterého právě před chvílí vytáhli na pláž, přivlekli pak přímo sem a vůbec se ho neobtěžovali osušit nebo omýt, nebo spíš ho vyždímat, s těmi vlasy, o deset centimetrů delšími, než se sluší, a s tím fotoaparátem za nejmíň sto tisíc franků, co se mu plandá na břicho, a přitom ani jeden žebrák z města by nechtěl, i kdybyste mu ho daroval, ten jeho pršiplášť,*

⁴³ Tato myšlenka je v zásadě židovského původu.

který mu určitě slouží zároveň jako vycházkové oblečení i jako noční košile, pokud vůbec uléhá a spí a pokud necourá celou noc v ulicích s tím svým vzhledem uprchlíka z Buchenwaldu, snad proto, aby posloužil matkám, jejichž děti nechtějí spát, ačkoliv i k tomu by se pravděpodobně nijak nehodil, protože, jak se zdá právě dětem nedokáže nahnat strach, jestli to lze posoudit podle těch tří nebo čtyř, co za ním stále běhají, aby je vyfotografoval a podaroval lízátky“ (Simon 1980: 12 – 13). Vypravěč s notářem souhlasí: „ (...) on jako utopenec v chatrném přšiplášti, s aparátem Cookovy kanceláře na břichu“ (Simon 1980: 33). Montèsův zjev tak vyvolává dojem, jakoby do města přišel někdo z úplně jiného světa. Buď z říše mrtvol (utopenec), nebo vyslanec boží (páter vyklouz) či jako psychicky narušený jedinec (idiot). Vypravěč, Rosa i Cécile ostatně Montèse několikrát označí za světce (Simon 1980: 120, 150, 182) což on sám urputně odmítá: „ (...) a teď on, zrudlý, skoro křičel: „Ani světec ne ani ten ne proč co to má znamenat proč vy také (...) nemyslím si o sobě nic už mě všichni začínáte...“ (Simon 1980: 182 – 183). Přirovnání Montèse ke světci je však velice přesné, protože Montès opravdu vykazuje znaky typické pro středověkého potulného mnicha, se kterým se bylo možné setkat na prázdných cestách a zejména v divokých lesích středověkého světa. Pro středověkého člověka je les místem, kde lze zažít dobrodružství a setkat se s jinými lidmi a to prakticky s kýmkoliv. Hrdina se tak může setkat s jiným hrdinou a svést souboj na život a na smrt, les je takto koncipován jako svérázné kolbiště (Hodrová 2011: 175). Zároveň není pustým místem; je domovem mnoha netvorů a démonů, lapků, procházejících poustevníků, probíhá v něm zkušenost setkání s jinakostí. Ačkoliv hrdina putuje nazdařbůh, neustále něco zažívá. Kdo se do lesa ponoří, je mu také vydán, je vydán smrti (Hodrová 2011: 176). Hrdina se musí často prodírat neprostupnými houštinami, ze vzpřímené polohy se dostává do kleku a ztrácí se tak jeho lidství. Lidství ztrácejí také potulní mniši, kteří jsou často oblečeni pouze v cáry oděvu, což je znakem sociální exkluze. Mnich také často pobývá na hranici mezi šílenstvím a rozumem, je postavou, která díky své odlišnosti vykazuje znaky transcendence (například halucinace a vidiny) a příslušnosti k „jinému světu“. Montès je také oblečen naprosto netypicky a jeho vyhublá postava připomínající utopence s delšími vlasy, než „by se slušelo“, ho téměř ihned odsuzuje k vyloučení z městského kolektivu. I když rozčileně odmítá ztotožnění se světcem, zmínka o ateismu z úst Maurice v něm vyvolává nejistotu a paniku: „ (...) řekl /Maurice, pozn. M. Ch./ po nepostřehnutelné odmlce: „Nevěřte, že bych se chtěl vyznávat z ateismu, safra to ne...“, chvíli počkal, půl vteřiny váhal, a tentokrát Montès vyskočil, zvedl hlavu, pozoroval ho svýma zmatenýma, smutnýma očima jako člověk, který se s úlekem probudí, poněkud oslněný holou žárovkou, trochu vyděšený, a řekl: „Cože...?“ a Maurice: „Ovšem, když tomu taková spousta

lidí věří, jakpak by mohl neexistovat?“ a Montès: „Chcete říct, že prostě...“ a on: „Ovšem. Ale nemám pravdu. Prostě jsem se špatně vyjádřil, není to otázka počtu: i kdyby v něho věřila jen jedna osoba, byl by to nepopiratelný důkaz...“ a Montès: „Důkaz? Víra? Nic než...“ a Maurice: „Není to samozřejmé?“ a Montès: „Samo...“, ale nemohl ani domluvit, mlčel, úplně zrudl“ (Simon 1980: 166 – 167).

Transcendence se také manifestuje v Montèsově nečasovosti, která je, jakožto idealita, postavena do kontrastu světského uplývání času života. Montès totiž vypadá jako by zestárl najednou a žádná změna již není možná, jako by se ho události nijak nedotýkaly: „ (...) zdálo se, že patří k onomu druhu lidí, kteří zestárli najednou a provždy ne během svého dospívání, ale už v dětství, a kteří se tím pádem ocitají bezpochyby ne-li mimo dosah bolesti, utrpení, času, tedy aspoň nejsou jimi poznamenáni“ (Simon 1980: 9). Ostatně on sám se snaží žít v jakémsi nečasovém plynutí, změna pro něj je příznakem smrti či spíše ztrátou jedinečného okamžiku: „ (...) když mi vyprávěl, že se tam u nich náhle rozešel s jednou dívkou ve chvíli, kdy si uvědomil, že by bylo pro něho nesnesitelné, nepřijatelné, aby ji viděl jinak učesanou, nebo i jinak oblečenou než v den, kdy ji potkal poprvé“ (Simon 1980: 87 – 88).

Možná, že právě proto neudělá ani krok bez své fotoaparátu; nástroje na zastavení a otisk viditelného, singulárního.

Montès jako přičozí z jiného světa má také jakousi magickou moc nad ostatními. Vypravěč je toho zářným příkladem: „Ale už mě okouzлил, nebo spíš upoutal nebo vydráždil, nebo si podmanil, nevím; možná že právě v tom je také vysvětlení toho, co se potom odehrálo: ona nevysvětlitelná přitažlivost, kterou na lidi působil bez svého vědomí, onen stav vyjevení, podráždění, fascinace, jímž každý postupně procházel nebo které mohl současně pociťovat od okamžiku, kdy se před vámi poprvé objevil, a právě to některé lidi vedlo k tvrzení, že by bývalo lépe pro něho i pro ostatní, kdyby nikdy nebylo žádného poprvé“ (Simon 1980: 126).

Montès funguje jako průsečík jednotlivých intenzit. Je zároveň vyloučeným, ale ostatní k němu intuitivně tíhnou právě pro jeho nevšednost, s jakou se pohybuje mezi ostatními. Není tomu však tak, že by nebyl schopen svou situaci reflektovat. Uvědomuje si, že se ocíl uprostřed událostí, které, byť nechtěně, rozvířil a nyní má nad nimi již jen malou kontrolu: „ (...) pokaždé, když o sobě mluvil, upadal do jakýchsi rozpaků, zároveň pobavených i trapných, a pozoroval bezmocně, lítostivě a ironicky, jak se odvíjí jeho vlastní život, nebo spíš život, který mu někdo druhý v něm vnucoval, aniž bylo možno rozeznat, zda je to s jeho vlastním souhlasem nebo proti němu“ (Simon 1980: 88). Když později popisuje uplynulé události vypravěči, je jasně patrné, že si je Montès vědom absurdnosti celé multiplicity událostí a nedorozumění, které jeho příjezd vyvolal, a že nabyl dojmu: „ (...) že se stává

jakýmsi mýtem, zároveň skutečným i neskutečným, jako nějaký babylónský mrakodrap z Nového světa (s tím srovnáním přišel on), vystavěný jen na úvěr, se zárukou třetího úvěru, poskytnutého na budovu, která dokonce ještě není v plánu, ale jen v projektu, Babylón ohrožovaný v každém okamžiku katastrofou, jestli nějakého dělníka, který se ocitl v nesnázích, náhodou napadne požádat o mistra o jeden jediný dolar, aby si v železářství za rohem koupil za hotové hrst hřebíků“ (Simon 1980: 97 – 98).

Místo aby odjel a prodal statek, rozhodl se na něm hospodařit. Se svým podivuhodným chováním, v podivném oblečení a se zvláštní přitažlivostí pro všechny, kdo se s ním setkali. Proto je pro město anomálií, atrakcí, zpočátku neškodnou podívanou. Ovšem výsadou všech světců je jedna vlastnost: přitahovat katastrofy pouhým svým výskytem.⁴⁴ Montès má pohled schlíplého psa a jeho charakterové vlastnosti, Loubère Montèse ve knize nazývá, s očividně křesťanskou konotací, Nevinným (Loubère 1975: 63), jej jaksi předurčují k tomu, že jeho přítomnost je katalyzátorem divokých a násilných událostí: „ (...) on, pomyslel jsem si, teď s neurčitým hněvem, on, jeho něha, katastrofická prostota, katastrofická dobrá vůle, katastrofický dar přitahovat na sebe svinstvo, jako druzí přitahují psy nebo peníze, dar přenášet, rozsevat kolem sebe zmate, chaos, motanici, to, jak se nejen pohybuje, ale jak vás táhne s sebou – jako tonoucí plavec utopí toho, kdo mu přispěchal na pomoc – tou lepkavou atmosférou, svými neřešitelnými historkami“ (Simon 1980: 177). Není potom divu, že Montès poté hledí na svůj život jako neustále se odvíjející se klubko situací, ve kterých nelze adekvátně reagovat, a že má neustálý strach z toho, co přijde vzápětí. Je to vyvolení. Je to vyvolení trpět za ostatní, přičemž se jim ještě jako světec snaží pomoci. Dobrá vůle vedoucí k zániku a smrti. Něco Montèse pohlcuje, něco jej nutí jednat a on se nemůže bránit. Není schopen se bránit. Je to jeho úděl: „Naslouchal jsem jeho příběhu, pozoroval jsem tu jeho vrásčitou tvář, ty nešťastné a něžné oči zbitého psa, a přitom mě napadlo: „Tenhle chlapík něco nade všechno nenávidí,“ a pomyslel jsem si: „Ale co?“ a ještě: „Ne, není to nenávisť. Ne. On není schopen nenávisť. Dokonce ani ke zlu. Ale je to horší než nenávisť, bojí se, má strach,“ a ještě: „Ale z čeho vlastně?“ a ještě: „A je to silnější než obavy, strach: je podělaný strach.“ Proto je předčasně zestárlý, proto v pětatřiceti letech vypadá na padesát, ačkoliv podle toho, co sám přiznal, se zdá, že nikdy nebyl ve válce, nikdy neprošel těžkým nebo zdraví škodlivým zaměstnáním, dokonce nikdy nebyl vážně nemocný (...) a přesto neustále žije ve stavu hrůzy jako někdo, kdo se bojí ne tak nebezpečí časově a prostorově omezeného, od něhož se člověk může čas od času odtrhnout, na něž může zapomenout, ale spíš nebezpečí,

⁴⁴ Dodejme jen, že v řecké tragédii znamená katastrofa smrt hrdiny.

zakouslého do něho, od něho neoddělitelného jako šankr, rakovina, takže tato posedlost je posedlost pravým opakem, jako jsou zloději posedlí ctí, děvky úctyhodností, nebo ten špinavec, ten Maurice, vážností. Oni jsou totiž přesně protikladem toho všeho, jako je on (...) přesným opakem vůle k řádu, stabilitě“ (Simon 1980: 176 – 178). Jak uvidíme dále, toto je přesná definice barokního světce.

Ostatně ona nemožnost zapadnout do jiného prostředí se manifestuje i vztahem k dětem a zvířatům. Děti jednají mnohem více pocitově a senzitivně, proto si s nimi Montès dobře rozumí. Stejně je tomu u zvířat, kdy se do nich dokáže „vcítit“, jako když je neschopen řízení auta, protože kdysi přejel jednoho psa a od té doby jej pronásleduje ono zvířecí naříkání (Simon 1980: 78). Jedná se o problematiku stávání se zvířetem, stáváním se psem, což nelze myslet jako metaforu (Deleuze, Guattari 2001b). Má se tím na mysli přijetí intenzity zvířete, opravdu se jím stát.

Montès se vymyká lidství ještě v dalším ohledu. Je jím zejména neschopnost kontinuálního vyprávění toho, co se odehrálo. Jakkoli se zdá, že narativ, přes veškerou svou fragmentární povahu, se vyznačuje jistými znaky koherence (lze například, alespoň částečně, chronologicky seřadit jednotlivé události, pochybnost tkví však v tom, jak se vše stalo), která je ale výsledkem urputné snahy vypravěče složit z jednotlivých střepů celkový obraz minulosti. Snahy vždy již předem určené ke ztroskotání. Aristotelés na začátku *Metafyziky* píše, že všechny živé bytosti mají schopnost vnímat, ale u některých nevzniká z vnímání paměť, ačkoliv u jiných ano, a proto ti živočichové, kteří paměť mají, jsou zdatnější a učenlivější než ti, jež si nemůžou nic pamatovat (Aristotelés 2008: 980b). Paměť je také předpokladem zkušenosti, kdy jsem schopen jednotlivou empirickou danost shrnout pod obecný pojem, stručně řečeno se řídím nějakým pravidlem. Kontinuita zkušenosti je zároveň předpokladem identity subjektu, stejně jako Kantovo „já myslím, musí moci doprovázet všechny mé představy“. Jednak tedy to, co se mi dává v názoru, jsem schopen pořadit pod jednotlivé kategorie, a za druhé tento myšlenkový akt je jedním z kontinuální řady jiných myšlenkových aktů; vytváří se tak jednota mne jakožto lidské bytosti. U Montèse je však velice obtížné uvažovat o takto pojaté jednotě vědomí. Jak o něm říká vypravěč: „*Ne, nevyplývalo to z jeho vyprávění, ze zdánlivé neuspořádanosti jeho paměti: myslím, že všechno se to opravdu muselo pro něho odehrát jaksi téměř neskutečně, časové úseky na sebe narážely nebo se střídavě znehybňovaly či roztahovaly a nebylo to způsobeno ani tak jeho únavou, probdělou nocí (...), jako spíš základní neschopností uvědomovat si život, věci, události jinak než prostřednictvím smyslů, citu (neschopnosti, kterou obvykle korigujeme, léčím silou rozumu, jehož se používá k ucpávání časových sekvencí unikajících našemu vnímání, jako*

v těch dětských cvičeních slovní zásoby, založených na nahrazování vytečkovaného místa ve větě vhodným výrazem, takže podle lenosti, nedostatku představivosti nebo výjimečné chvilkové únavy se nám může tatáž událost, prázdné místo, jedno vyplněné, jevit buď pod uklidňujícím úhlem mdlé banality, něčeho už známého, nebo pod úhlem úzkostného chaosu)“ (Simon: 174 – 175). Neuspořádanost paměti u Montèse je přítomna, nedostatek jejího charakteru řadit za sebe jednotlivé vjemy a dojmy, ovšem mnohem zásadnější je nedostatek jisté formy racionality, která dává realitě tvar, a která je přirozeností člověka. Rozum léčí a pomáhá zaplnit prázdná místa v našem vnímání. Situaci vždy totiž vidíme z pouhé perspektivy, bergsonovsky řečeno je naše vnímání prvotně založeno prakticky, a rozum uklidňuje a pomáhá rozpoznat jednotlivé danosti. A právě této myšlenkové operace je Montès prost. Vytváří se tím tak úplně jiný náhled na svět spojený se smyslovostí, s percepty a afekty. *Steréris* rozumu (funkce rozumu) implikuje i způsob vyprávění, jakým Montès referuje o tom, co se odehrálo. Pro něj neexistuje časová posloupnost, ale jeho paměť, jako samostatná entita, je v sobě uzavřená a neustále proniká do přítomnosti. Proto ona jistá neuspořádanost a nemožnost „jasného“ a „zřetelného“ rozlišení vnímání, vzpomínky a představy: „*Takhle se to odehrálo, řekl mi /Montès vypravěči, pozn. M. Ch./, v každém případě takhle to prožil on: tu neuspořádanost, surové, zdánlivě nesmyslné směšování pocitů, tváří, slov, činů. Jako vyprávění, v jehož větách by nebyla dodržována syntax, správné uspořádání podmětu, přísudku a ostatních větných členů*“ (Simon 1980: 208). O uspořádanost těchto fragmentů se snaží racionalistická filozofie (Simon 1980: 209) a díky ní může při čtení novin „*každý z nás každé ráno k snídani polykat zároveň s namazaným krajícem chleba svou uklidňující dávku vražd, znásilnění a šílenství, seřazených od příčiny k následku, i když se, pokud ho to neuspokojuje (a nepochybně na rozdíl od toho, co si myslí, ho to neuspokojuje), utíká navíc k duchům, kávové sedlíně, posvěceným svícím, mužům seslaným Prozřetelností nebo ke svěřací kazajce*“ (Simon 1980: 209). Racionalisticky strukturovaný svět dělá jasnou distinkci mezi rozumovým pochopením světa a útekem k magii, transcendenci, k šílenství; k ne-rozumu. Montès je tedy ne-rozumem, který je však oproti všem možným předpokladům mnohem blíže, či právě ve středu, životnímu dění. Vzpírá se agresivní moci racionálně vytvořených binárních opozic.

Pokud předchozí výklad ukázal vypravěčský způsob užitý v Simonových románech jako polemikou s racionalistickým pohledem na svět, který vypravěči v jednotlivých narativech

kritizují a zesměšňují,⁴⁵ je nutné tento náhled doplnit. Povaha reality je podle vypravěče románem *Vítr* fragmentární; proto je i vyprávění samotné plné pouhých představ a spekulací. K tomu však přispívá i způsob, jakým vypravěči byly informace o událostech předány. Vždyť privilegovaná pozice vypravěče spočívá v tom, že se osobně zná s Montèsem a ten mu nesouvisle vypráví jednotlivé útržky a vzpomínky (kromě Montèse se vypravěč ale setkává také s notářem a dalšími postavami). Fascinaci osobou Montèse ze strany vypravěče jsem již zmínil, a právě tato fascinace umožňuje bližší kontakt mezi oběma postavami, který je ještě posílen podobným náhledem na realitu. U Montèse dochází k vyhocení fragmentárního a neúplného pojetí skutečnosti, jež však v podstatě zastává i vypravěč. Když tedy vypravěč reprodukuje Montèsovo vyprávění, je jednak ovlivněn svým vlastním pojetím světa, ale také Montèsovou neschopností události předložit kontinuálně. Nahlížíme vlastně jeden moment ze dvou, navzájem komplementárních, pohledů.⁴⁶

Vyprávět znamená převádět afektivitu smyslovosti do oblasti rozumu: „ (...) takže to, co mi o tom vyprávěl, bylo nepochybně samo o sobě falešné, umělé, jak už je k tomu odsouzeno každé vypravování o nějakých událostech poté, co se odehrály, z toho jediného důvodu, že události, detaily, malichernosti, když jsou vyprávěny, nabývají slavnostní, důležité podoby, která se nijak nesrovnává s tím, co se dělo“ (Simon 1980: 57). Řád a chaos. Vyprávění jako řez chaosem je konstrukcí. Ale co jiného nám zbývá?

⁴⁵ Tento motiv rozvíjí ve své studii *Satire, Burlesque and Comedy in Claude Simon* také Alastair B. Duncan (Duncan 2002: 100 – 117).

⁴⁶ Postava Montèse v mnoha ohledech připomíná Dostojevského knížete Myškina. Způsob uvedení obou postav na scénu je v podstatě totožný, stejně jako jejich vztah k dětem spolu s podivuhodnou vlastností přitahovat k sobě katastrofy. Ostatně Claude Simon sám se v jednom rozhovoru vyjádřil, že *Vítr* je v jistém ohledu „remakem“ *Idiota* (Duncan 1985: 17). Tomuto, značně nadnesenému, výroku na první pohled vše odpovídá. V *Idiotovi* (Dostojevskij 1974) také má většina ostatních postav Myškina za idiota, Myškin, stejně jako Montès je prost touze po zisku, a z toho důvodu je pro ostatní těžko zařaditelný. Jiří Pechar píše, že analogie mezi romány *Vítr* a *Idiot* je zřejmá i v dějovém plánu (Pechar 1968: 153), ovšem poté dodává, že dějové obrysy jsou v Simonově díle „vyplněny realitou jihofrancouzského kraje s jeho letním vedrem a neúnavným vanutím mistrálu, s jeho chudinou a boháči, jejichž psychika má jiné rysy než psychika boháčů a chudiny carského Ruska“ (Pechar 1968: 155). Ostatně další analýza románů *Vítr* ještě ukáže, že se poetika Simona od Dostojevského podstatně liší (způsob vyprávění a problematika události, barokní motivy, problematika války a historie vůbec, atd...), takže lze toto přirovnání číst spíše jako jistý kulturní kód, který umožňuje plynulejší čtenářskou orientaci v textu.

V. Barokní motivy v díle Claude Simona

Přiblížit se Bohu skrze tento svět

Základním prožitkem barokního člověka, který v důsledku zámořských objevů stanul tváří v tvář nekonečnosti, je, jak píše Zdeněk Kalista, „*pocit přiblížení se Bohu skrze tento svět*“ (Kalista 1941: 9). Český teoretik tak naprosto přesně vystihl konstitutivní předpoklady barokního pohledu na svět. Baroko, pojem pocházející z portugalštiny znamenající perly nepravidelného tvaru, je reakcí nejen na rozpohybování statického obrazu světa typického pro středověkou mentalitu, ale také na náboženské nepokoje (vzpomeňme na protireformační Tridentský koncil konaný v letech 1545 – 1563) a dlouhotrvající válečné konflikty (třicetiletá válka). Zmatený barokní člověk touží zachytit se nějakého pevného bodu a jedinou jistotou, ve kterou věří, je Bůh. Celý svět se tak stává jakýmsi odrazem Boha (Kalista 1941: 11). Touha přiblížit se Bohu skrze tento svět je patrná také na architektuře; proto se barokní stavby barokní otevírají nebesům, vytváří dojem monumentálnosti a útočí na city. Důležitým aspektem barokního umění je také ornament plný záhybů, zavíjení a linií. I z tohoto důvodu bývá baroko považováno za nabubřelý a směšný sloh. Tuto tezi zastával Heinrich Wölflin, který ve své knize *Renaissance und Barock* z roku 1888 tvrdí, že baroko destruuje renesanční obraz světa založený na kráse a dokonalosti, kdy spolu jednotlivé prvky souzní v dokonalé syntéze, v „*božském klidu*“, který je „*jistě nejvyšším vyjádření uměleckého ducha té doby*“ (Wölflin 1964: 38), protože oproti tomu směřuje ke „*vzrušení, extázi, intoxikaci*“ (Wölflin 1964: 38) a „*jeho účinek na nás je zamýšlen jako účinek chvilkový, zatímco umění renesance působí pomaleji a nenápadněji, ale o to vytrvaleji, a vyvolává v nás touhu zůstat navždy v jeho přítomnosti. Chvilkový účinek baroka je silný, ale brzy nás opouští a zanechává v nás pocit zrušení*“ (Wölflin 1964: 38). Ačkoliv si Wölflin všímá specifického efektu, který v člověku zanechává barokní umění, činí tak pouze s výrazně negativní konotací, i když baroku přiznává originalitu a proměnu způsobu vnímání a pocíťování. Wölflinův text na dlouhou dobu určoval /nejen/ kunsthistorický pohled na barokní epochu. Například i Jindřich Chaloupecký pojímá baroko jako umění předstírání a kýče (Chaloupecký 2005: 329), i když dále podotýká, že „*barok je přímým předchůdcem idejí, jež mohla realizovat teprve nejodvážnější architektura moderní doby*“ (Chaloupecký 2005: 331). Rakouský kulturní historik Fridrich Heer také píše v *Evropských duchovních dějinách*, že baroko „*sžírá vnitřní pokrytectví*“ (Heer 2000: 343) a zdůrazňuje, že barokní Řím je pojímán jakožto kosmické město a díky tomu se vše stává jedním velkým divadlem či se vyjadřuje o francouzském baroku jako o majestátu strnulosti a bezčasí (Heer 2000: 509) a nevynechá také ani italskou hudbu barokního období,

kteřá dle něj vytváří iluzi mystického vytržení, kdy v „*proudech citu zaniká duše, duch i odpovědnost*“ (Heer 2000: 383).⁴⁷ Rád bych s tímto pojetím baroka vstoupil do polemiky. Dle mého názoru je to, co všichni zmínění autoři (kromě Kalisty) interpretují negativně, možné ukázat v pozitivním smyslu a jako nové východisko moderního, tedy neobarokního, způsobu prožívání zřetelně vystupujícího i v díle Claude Simona. V tomto ohledu je pro mne základní „deleuzovsko-leibnizovský“ způsob uvažování, jenž sice v mnoha ohledech doplním, avšak tvoří fundament mých myšlenek o barokní problematice.

Barokní světec

K Simonovu románu *Vítr* je připojen podtitul *Pokus o obnovení barokního retáblu*. Onen „pokus o obnovení“ jsem se pokusil interpretovat jako fragmentárnost obrazů a jako jisté přesvědčení o povaze reality. Je zde však ještě retábl (tedy oltář). Jedním z nejlepších příkladů barokního oltáře je bezpochyby Berniniho *Extáze sv. Terezie* (1645 – 1652). Oltář ukazuje smrtelnou agonii pololežící sv. Terezie, na kterou hledí z blízké vzdálenosti anděl. Výjev je ozařován paprsky světla dopadajícího na obě postavy. Šaty Terezie (spíše háv) jsou plné záhybů, řasí se a vytváří dojem naprosté tekutosti těla a iluzi pohybu matérie. Pootevřená ústa svěťice jsou znakem naprosté fyzické deprivaci a katatonie. V poslední chvíli ji přichází spasit anděl provázený božským světlem. Celý oltář je také vystaven dialektické souhře fasády a vnitřku, kdy mramorové sloupy jsou završeny kopulou plnou křivek a ornamentů. Dodejme, že oltář je ústředním bodem mnohem větší kompozice, která zahrnuje konec konců celou kapli. Centrální skulptura není ale nezávislou částí, je dynamicky spojena s dalšími skulpturami, které jsou na postranních stěnách.

Proč je ale pro nás zrovna Berniniho výjev tak důležitý? Zejména kvůli postavě svěťice. Anděl na ni hledí, je svědkem její extáze/agonie, a jakoby právě tento moment určoval způsob bytí svěťice. Walter Benjamin si ve své, na mnoha místech temné a nejasné, knize o barokní truchlohře všimá toho, že v „*barokním dramatu je mučedník radikálním stoikem a ve sporu o korunu nebo při náboženském střetnutí podstupuje onu zkoušku, na jejímž konci čeká mučení nebo smrt*“ (Benjamin 1979: 271). A dále dodává (vlastně cituje Rosenzweiga): „*Cílem stěží uvědoměným ... je toto: dosadit namísto nepřehledného množství charakterů jeden absolutní charakter, moderního hrdinu, právě tak jednoho a vždy stejného, jako byl antický. Tímto*

⁴⁷ Poněkud odlišný názor na baroko má německý literární historik Ernst Robert Curtius, který baroko ztotožňuje s manýrismem (Curtius 1998: 24) a tvrdí, že se jedná o jakoukoliv formu zvrhnutí klasiky (Vojvodík 2008: 50). Manýrismus je v tomto pojetí tak souhrnný pojem pro každý literární směr vymezující se vůči klasice.

místem konvergence, v němž by se měly přetínat linie všech tragických charakterů, tímto absolutním člověkem ... není nikdo jiný nežli světec“ (Benjamin 1979: 302). Postava světce je tedy v baroku určena k utrpení. Světec je oním vyvoleným, zdálo by se dokonce, že vstupuje do hry jako *deus ex machina*, aby kolem sebe soustředil linie ostatních postav.

Vraťme se ještě na okamžik ke Kalistovi. Barokní člověk se snaží postihnout nebesa na zemi a „*blíží se Bohu i v prostoru dynamickém, v prostoru časovém, i tu prožívá onu závrat' nad nekonečnem, jež byla základním prožitkem jeho a vtiskla mu výraz nesmazatelný“* (Kalista 1941: 24.) Výraz sv. Terezie je nepochybně také výrazem závratí. A pokud se barokní člověk soustavně snaží dosáhnout transcendence, tak světec je její stopou. Světcovo utrpení poukazuje ke spáse, poukazuje k jinému světu. V tomto ohledu by se dalo pochybovat o tom, že světec je stoikem, jak totiž dále uvidíme, smyslovost a tělo stojí v základu barokní sémantiky. Barokní hrdina je hrdinou zákona, píše dále Kalista (Kalista 1941: 32), neboli v jeho postavě se naplňuje vyšší morální zákon. Zákon je ze své podstaty vždy transcendentní, stejně jako je spravedlnost vždy na příchodu. Světec je předvojem spravedlnosti, je předvojem posledního soudu, je předvojem Apokalypsy. Výmluvnou ukázkou role světce ve světě je také Rubensův obraz *Zázraky svatého Františka Xaverského* z let 1617 – 1618. František stojí na vyvýšeném místě, oblaka prostupují světelné paprsky. Typické však je, že dav k Františkovi jednotně, ačkoliv většina ano, nepohlíží. Pozice každé postavy určuje její úhel pohledu a také až téměř extatickou gestikulaci. Obraz působí dynamickou silou a zvýrazněním pohybu je recipient vystaven pocitu monumentálnosti.

O vlastnosti Montèse přitahovat k sobě katastrofy jsme již mluvili, stejně jako o tom, že jej ostatní postavy nazývají světcem. Nyní také máme po ruce již veškeré nástroje, abychom mohli toto tvrzení označit za velice přesné. Montès přijíždí z Eragny, aby se ujal svého dědictví. Malé městečko vykazuje veškeré rysy harmonie a idealismu, zdá se dokonce, jakoby Montès přišel z naprosto jiného světa. Vypravěč románu v jednom momentu podotýká: „ (...) *nemusel mi to městečko popisovat, abych si ho představil: jakési nakupení, nebo spíš shluk, nebo ještě spíš souostroví střech (...) něco věčného, nezaměnitelného, nezničitelného (...) řekl mi, že tam doma, v kraji, kde se všichni lidé znají, mají jen četníky. A to patrně (...) tvořilo součást oné zvláštní osnovy rovnováhy, řádu (...) četnická stanice pro žaloby na polní zloděje, radnice pro občanskoprávní věci a kostel pro zbytek. Jakýsi trojúhelník, jakási svatá Trojice“* (Simon 1980: 86, 213). Montès trpí. Často se ocitá až za hranicemi myšlení, jednotlivé události do něj naráží s neuvěřitelnou urputností, on však vypadá stále stejně. Je nečasový, je zákonem, který se snaží obyvatelům města nastavit zrcadlo, avšak přichází pozdě. Přichází totiž do světa, ze kterého transcendence zmizela. Proto jej obyvatelé považují

za blázna a šílence. Osudem barokního světce je zůstat nepoznán. Přes veškerou snahu o to pomoci ostatním, se kolem něj kumulují katastrofické situace, smrt a zmar. Je tak nakonec význačné, že se Montès na konci románu nemá kam vrátit, stal se sice živoucí legendou, ale tím, co jej čeká je pouze smrt. Ideální místo je zapomenuto a celá Odyssea marnosti artikuluje základní motiv všech Simonových románů: svět ztratil transcendenci (pokud ji ale vůbec kdy měl) a člověk je složitostí a vírem životního dění (rovina imanence) neustále vystavován událostem, ve kterých marně hledá smysl.

V postavě Montèse se také ukazuje Leibnizova teorie identity, který je myslitelem barokní epochy *par excellence*, jak tvrdí Gilles Deleuze. Leibniz totiž přichází s tím, že v pojmu subjektu je obsaženo to, co nastane: „*Vezměme příklad, že se Julius Caesar stane trvale diktátorem a pánem republiky a zničí svobodu Římanů. Tento jeho čin je obsažen v jeho pojmu. Předpokládáme totiž, že přirozeností dokonalého pojmu nějakého subjektu je zahrnovat vše, aby v něm byl predikát vsutku obsažen*“ (Leibniz 1982a: 66). Znamená to tedy, že, jak píše v dopise Arnauldovi, „*individuální pojem každé osoby v sobě jednou provždy zahrnuje vše, co se jí kdy přihodí*“ (Leibniz 1982b: 100). Příklad s Caesarem je výmluvný, nabídnu však ještě poněkud odlišný. To, že jsem se narodil v tom a tom městě, to, že jsem si například v jistém roce zlomil nohu, a že jsem zemřel v nějaké vesnici; to vše je podle Leibnize obsaženo v pojmu Charvát, který působí jako individualita, metafyzické bytí. Stručně řečeno, predikát zastává roli události (Deleuze 1993: 42). Stejně je to i v případě Montèse, vždyť sám vypravěč o něm tvrdí, že „*věděl*“, že se jednoho dne vrátí do rodného města a situace, jak se odehrávaly, jsou odvislé od metafyzického pojetí pojmu – individuality. V pojmu Montès je obsaženo utrpení. Musíme však Leibnizův náhled poněkud doplnit. Leibniz totiž předpokládá, že to je tomu tak u všech ostatních, že vše se řídí podle metafyzického rozvrhu Boha. Jak je tomu ale ve světě, ve kterém došlo ke ztrátě transcendence?

Jsem přesvědčen, že leibnizovskou teorii pojmu lze aplikovat pouze na Montèse, protože on je, ze své povahy světce, jediný, kdo vykazuje znaky transcendence. Je dokonce ztělesněním transcendence samé, ztělesněním onoho „*zákona*“. Proto ho lze nazvat „*absolutním charakterem*“. Jeho utrpení, extáze a smrt znamenají spásu. Spásu, ke které ale nikdy nedojde.

Motivy pohybu a divadelnosti v barokním umění

Berniniho *Extáze vs. Terezie* však není jen ilustrací pozice světce v barokní mentalitě.

Důležitá je totiž také iluze pohybu a zmnožení perspektiv. Tohoto fenoménu si všímá Zdeněk Kalista, když mluví o dynamizaci prostoru. Například Borrominiho stavby vyzařují fluidnost

prostoru a mnohost perspektiv, což je výsledek „*racionálně estetického kalkulu iracionálního překračování racionálně vymezeného prostoru*“ (Vojvodík 2008: 67). Důsledkem je dynamismus výrazu, vlnění fasády, kontrastní „*prolínání měkce ohýbaných, vlnících se a na druhé straně tvrdých a ostře lomených forem*“ (Vojvodík 2008: 67). Zmnožení perspektivy, zmíněné u Rubense, hra záhybů oděvů u Berniniho, prostupování fasády, ornamentu a čisté formy u Borrominiho, nás vede k možnosti definovat baroko jako operativní funkci, jako pohyb vytváření záhybů: „*Rysem baroka je kroutit a přehýbat záhyby, sunout je směrem do nekonečna, záhyb za záhybem, jeden přes druhý. Barokní záhyb se rozvíjí do nekonečna*“ (Deleuze 1993: 3). Záhyby také vyjadřují multiplicitu pohledů. Háv sv. Terezie se řasí, dynamismus prolínání forem v architektuře vede k tomu, že díla jsou koncipována jako divadelní scény.

Ostatně divadelnost je jednou z hlavních charakteristik baroka. Barokní epocha je totiž také dobou, kdy se začala plně rozvíjet myšlenka umění jako podívané (Duffy 1998: 252). V barokní malbě je status reprezentované scény pojaté jako drama spojen se začleněním jednoho či více diváků do obrazu a malba tak koncipuje náboženskou scénu jako multiplicitu afektů jednotlivých postav, jak jsme viděli na příkladu Rubensova obrazu. Znovu se ještě vrátím k Berninimu. Je tomu zejména proto, že v románu *Vítr*, stejně jako v *Extázi sv. Terezie*, se utrpení hlavní postavy stává předmětem pohledu mnoha ostatních charakterů, které ještě navíc veškeré Montèsovo snažení podrobují analýze a komentáři. Kromě vypravěče samotného se jedná o notáře, soudního vykonavatele, Helenu, ženu prokurátora, Cécilina milence, a dalších. Kolem ústřední postavy se tak vlastně buduje retábl. Buduje se retábl plný obrazů, fragmentárních představ a násilných situací. A právě nyní dává smysl podtitul románu; *Pokus o obnovení barokního retáblu* – o obnovení oltářního vyobrazení světce a transcendence. O pokus se jedná nejenom díky nedokonalosti naší paměti, ale také proto, že transcendence náš svět opustila a lze na ni pouze nostalgicky vzpomínat. Velice podobně je tomu i v Simonově románu *Tráva* z roku 1958. V něm se události točí kolem umírající Marie, kdy vztah mezi hlavní vypravěčkou Louise a umírající stařenkou má mnohem hlubší historii než spřízněnost bezejmenného vypravěče a Montèse ve *Větru*. Louise se mnoho podrobností ze života Marie také dozvídá od ostatních postav, například Georges jí vypráví o tom, jak Marie vypadá stále stejně, informace o dlouhé a namáhavé cestě Marie na začátku války při okupaci Francie německým vojsky podává její bratr Pierre (otec Georgese) a postava lékaře zase Louise odhaluje, kolik peněz Georges prohrál v hazardních hrách (Simon 2013a). Jean Duffy velice přesně podotýká, že Louise k umírající Marii nemá přímý přístup, nemá bezprostřední možnost uchopit životní tajemství této „světice“ (ona a její sestra obětovaly své

životy, aby Pierre mohl vystudovat a stát se profesorem), ovšem stejně jako „vytesané sochy v Berniniho kapli je i ona přinucena ke spekulacím“ (Duffy 1998: 255). V románu *Flanderská cesta* také mají postavy (Georges a Blum) jen nepřímý přístup k faktům a skrze mnohost domněnek se snaží rekonstruovat, co se vlastně odehrálo (Simon 2006c). V *Georgikách* je také příběh generála L.S.M. založen na vypravěčově imaginárním scénáři toho, co se mohlo /pravděpodobně/ odehrát a jeden z důvodů, proč se *Georgiky* považují za Simonův návrat k jádru jeho poetiky je ten, že román a způsob vyprávění má stejně nesmělý status hypotetické rekonstrukce, jak je tomu v i případě *Větru* či *Příběhu* (Britton 2009: 16). V *Příběhu* se opakovaně navrácí obraz vypravěčovi matky, jejíž tělesnost byla zdevastována dlouhou a těžko nemocí: „(...) na hudební večírky ji snášeli strýc Karel a Josef z druhého poschodí do prvního v prostěradle jako ve visutém lůžku držíce ho každý za jeden konec (...) naklání se možná galantně k mamince sedící ve svém křesle, aby jí připomněl jejich zážitky v Opeře nebo ve sloupoví kláštera Vaše skvostná matka z níž zbyl jen ostrý profil nalíčený muškátovou červení a nad ním nakulmovaná paruka“ (Simon 1985: 164, 58). Vypravěčova matka schválně seděla v místě, kdy kolem ní musel každý projít, její oděv se znovu řasí a tělesnost vykazuje známky ne-časovosti. Sedí na tom samém místě jako temná výčitka, jako temný zákon smrti s maskou z líčidel nasazenou na obličej. Světice, která si svůj osud nevybrala, jejím domovem se stala hrobka (dům), kdy bývá z druhého patra obřadně snášena do „pozemského světa“. To je však jedna z mála vzpomínek, kterou vypravěč na matku má. Všechny ostatní obrazy z matčina života rekonstruuje z nalezených dopisů či fotografií, čili také nepřímo.

Multiplicita perspektiv zaměřená na jednu postavu či událost tak vlastně vytváří násilnou rupturu v nadvládě popředí nad pozadím. Popředí se dá totiž konstituovat jen z toho, co není na první pohled zjevné, co je tvořeno složitými liniemi a záhyby, které se však nakonec popředím samy stávají.

Hlavní kritérium barokního narativu, ostatně vyplývající z „rozpohybování látky“, je podle Deleuze založeno na neuzavřených příbězích, které se navzájem prostupují a dochází také v k variaci vztahu mezi vypravěčem a vyprávěním samotným (Deleuze 1993: 61). Barokní literatura používá divadla jako metafory pro vztah mezi tímto světem a světem „jiným“. Proto jsou v ní často přítomná témata života jako iluze či snu (Calderónovo zvolání „život je sen“), popřípadě putování labyrintem. Komenského *Labyrint světa a ráj srdce* poukazuje na pojetí světa jako divadla. Poutník jakožto nezávislý pozorovatel skrze cestu světským prostředím nalézá přístup k sobě samotnému a k ráji. Ovšem musí projít i tím, co není ideální, co je často odpudivé a nečisté (Komenský 2005). Jedná se tedy o putování k dvojímu centru (labyrint

světa a vlastní duše), jak podotýká Josef Hrdlička (2008: 9). V Simonově díle ovšem nedochází k žádnému sebepoznání. Nedomáhá se povýšení pozemské duše do ráje. Události se odehrály. A někdo je přežil a někdo je mrtev. Nelze v nich hledat žádný smysl. Vypravěč *Větru* téměř na konci románu o Montèsovi říká: „ (...) že se dostal až za hranici utrpení, až do toho zvláštního pásma, kde člověk přistoupí, omezí se jednou provždy na to, že bere jak lidi, tak i události jako dané jednu provždy a neutápí se v marném hledání jak a proč“ (Simon 1980: 251). Kromě tematické příbuznosti s barokními motivy je zajímavé, že ve *Větru* jsou jednotlivé situace přirovnávány k dramatu „pláště a dýky“ Lope de Vegy i k dílu Calderona: „To všechno (...) se dost podobalo španělským hrám, zápletkám à la Calderon nebo Lope de Vega, komedii-dramatu s řadou dějství, rozložených do vágních časových úseků (...) něčemu, kde by byli v pozadí chudáci“ (Simon 1980: 133). I z tohoto důvodu dává smysl mluvit o barokních motivech v díle Claude Simona.

Barokní teze dvou světů

Podle Gillesa Deleuze je barokní svět světem o dvou poschodích. Ostatně tento motiv velice zřetelně naznačil již Zdeněk Kalista. Spodní úroveň je spojena s fasádou formující multiplicitu možností recepce, zatímco vyšší patro barokního „domu“ je uzavřené, je čistou interioritou plnou záhybů duše (Deleuze 1993: 29). Je nutné ale ihned podotknout, že tyto dvě poschodí nejsou od sebe oddělené. Právě naopak; materie a duše, ona tíže a nehmotné jsou spolu soumezná, protože je mezi nimi záhyb, stejně jako se každé poschodí samo řasí a zavíná či rozvíjí. Pokud je totiž nižší poschodí barokního domu fyzikální, plné smyslů, tak vyšší poschodí je „uzavřeným pokojem“. A to zejména proto, že celý svět je vlastně jaksi uzavřen v duši: „Svět je aktualizován v duších a realizován v tělech“ (Deleuze 1993: 120). Uzavřený pokoj je pokojem metafyzickým. Ještě na moment se vrátím k onomu povýšení duši. Deleuze píše, že „barokní dům rozděluje svá podlaží na svět zatracených a svět spasených po vzoru Tintorettova Posledního soudu“ (Deleuze 1993: 74 – 75). Pro nás je důležité zejména to, že směřování k transcendenci je soubojem mezi tíží hmoty a nehmotností (Vojvodík 2008: 95).

Nejedná se tedy o jednoduchý dualismus, ale o jistou verzi monismu založenou na chiasmatu. Vyšší poschodí, poschodí duši postrádá okna, připomíná *cameru obscuru*, kdy v jediném bodě dopadá světlo do komnaty. Božské světlo je znakem transcendence, a to proto, že některé duše byly určeny k povýšení, tj. nezůstávají animálními, ale mnohou dosáhnout transcendence. Metafora světla přicházejícího z „jiného světa“ je naprosto typická pro barokní pochopení světa: „Barokní architektura může vzbuzovat tento dojem odhmotnělých

architektonických těles, která jako by se vznášela. „Extatický“ prostor barokních staveb charakterizuje dojem dynamické nekonečnosti; tento prostor je koncipován jako „zvláštní sublimovaná a prozářená hmota“, je nekonečný, ex-centrický, přesahující veškerou mez a hranici (...) V baroku 17. století ožívá pod vlivem heliocentrismu raně křesťanská představa stvoření světa transformací prvotní hmot a temna božím světlem (*Sol Invictus*) a symbolika slunce-světla hraje v barokní architektuře zcela zásadní, konstitutivní úlohu“ (Vojvodík 2008: 106).

Avšak i duše jsou plné záhybů. Záhyby jsou mezi dvěma světy a zároveň v každém zvlášť a vždy směřují do nekonečna. Prostupnost sensuálního a spirituálního. Prostupnost nekonečné receptivity a nekonečné spontaneity (Deleuze 1993: 35). Proto lze hovořit o tom, že umělecké dílo, je vlastně „strojem uchvácení“,⁴⁸ jak podotýká Josef Vojvodík, který tak odkazuje na Ozefantovu úvahu o Michelangelově díle – zejména o fresce *Posledního soudu* představující „objekt úžasné emoce“ (Vojvodík 2008: 13). Fridrich Heer si velice přesně povšiml, že barokní umění vytváří pocit až mystického vytržení. Pro něj se ovšem jedná o dekadenci. Je tomu však přesně naopak. Skrze pocit, skrze uchvácení se můžeme připojit v soumezném pohybu k božské transcendenci. Emoce v nás vytváří tlak, zasahují naše okna (smysly), působí na nás svou decentralizací, kdy přesně nevíme, co cítíme, a tělo se pod tímto pocitem ohýbá, roztéká a vpisuje se do obrazu či do prostoru stavby. Nemožnost přesně detekovat zásah, zranění, narušení těla, trhlinu; vede k vyššímu extatickému stavu duše, kdy duše sama jednotlivé výjevy a senzace (zde od *sensation*) uchovává v záhybech. Tintoretův *Poslední soud* (1560 – 1562) je dokonalým vyjádřením (mnohem ilustrativnějším než Michelangelova freska) aspektu tělesného – *vanitas* – dezintegrace a smrti oproti duševní světelné extázi. Divák je stržen výjevem – ohromen a zároveň přitahován.

V románu *Tráva* je spojení spirituálního a tělesného nejvíce viditelného v postavě Sabine (Duffy 1998: 284). Právě ona je totiž postavou, která je nábožensky založená, sama je však obézní, tajně holduje velkým dávkám alkoholu a je posedlá strachem ze stárnutí, proto je její tvář zahlazena obrovskou vrstvou make-upu. Sabine se tak stává karikaturou ženství a slepé víry v transcendenci. Vždyť její snaha dosáhnout „jiného světa“ skrze tento pozemský život ústí jen do touhy po ne-časovosti. Stejně tak se zuřivě snaží zakrýt jakékoli stopy tělesné degradace. Ovšem zejména za tím účelem, aby s ní její manžel, děsivě tlustý Pierre, který se téměř nemůže pohybovat, na potvrzení věrnosti sdílel společné lože. Jakékoli motivy duchovní motivy či směřování k transcendenci jsou tak Sabine nakonec cizí a Simon vytváří

⁴⁸ Francouzsky „*machine à émouvoir*“.

v díle kontrast mezi ní (povrchní figurkou s teatrálním chováním) a Marií („pravou“ světicí), jak se lze vidět z následujícího dialogu mezi oběma ženami:

„„Ale ty nevěříš v Boha, že ano“

A ona /Marie, pozn. M. Ch./: „Panebože...“

A Sabine (stále na ní hleděla s neklidnou zvědavostí, zmateností): „Mám na mysli...nikdy jsi nevěřila, nebo to bylo kvůli práci...Mám na mysli...Vím, že při učení, mezi laickými učiteli, jsou...Vím, Pierre mi řekl, že ani tvoji rodiče...Což je divné, protože venkované obvykle...a nemluvil s tebou někdo o Bohu, ani když jsi byla malá...ostatní malé holčičky...zdá se to nezvyklé...a ty sama, necítla jsi nikdy touhu, potřebu...“

A ona: „Panebože, ne...“

A Sabine: „Proč se usmíváš, zdá se ti to směšné...?“

A ona: „Ale vůbec ne, jen jsem se dívala na tamty dva motýly. Jsou tak krásní, jako by...“

A Sabine: „ (...) Nepřemýšlela jsi někdy, neměla jsi někdy představu něčeho jiného...představu Boha...“

A ona: „Ale jdi, vždyť víš, je to všechno tak pošetilé“

(...)

/Sabine, pozn. M. Ch./ „...čtyřicet let, téměř před čtyřiceti lety jsme se viděli poprvé, a já tě nechápu, nechápu tebe, sestru muže, kterého jsem si vzala před čtyřiceti lety, neznám tě

„Ale já

„Kdo jsi

„ Vždyť víš, sama jsi to teď řekla, jsem sestra muže, kterého sis vzala, jsem Marie-Arthémise-Léonie Thomas

„A jsi

„Je mi osmdesát jedna let

(...)

„A brzy zemřeš

„Já vím

„Pokud ne tento rok, tak ten další nebo za dva či roky, na tom nezáleží, není to daleko, možná že na jaře, protože se říká, že jaro je pro staré lidi velmi těžké období

„Ano, říká se to

„A ty v nic nevěříš

Žádná odpověď

„A nemáš strach

„Strach z čeho

„A ničeho nelituješ

„Litovat čeho

„Nevím, litovat toho, co mohlo být, ale nebylo, toho, co jsi nikdy neměla či neudělala

„Proč

„Ničeho nelituješ

„Ne

„A ty

„Ne

„A

„Ne““ (Simon 2013a: 32 – 34).

Sabine o Marii říká, že spolu se svojí sestrou obětovala život Pierrovi. Marie však o tom nikdy nechce hovořit, stejně jako nikdy nezmíní, že by někdy něčeho litovala. V tomto ohledu je velice podobná Montèsovi. Vždyť on „věděl“, že se jednoho dne navrátí, stejně jako Marie se jednoho rána vydala na cestu k Pierrovi a jeho ženě a „věděla“, že se již nikdy zpět nevrátí. Leibnizova teorie identity je použitelná tedy i v tomto případě. Stejně tak je zajímavý Montèsův a Mariin pohled na Boha. Montès se ostentativně brání tomu, aby jej někdo nazýval světcem, sami však víme, že jeho matka byla velice transcendentně založená. Marie veškeré rozmluvy na téma víry či náboženství považuje za pošetilé, ovšem její život je v mnoha ohledech spjat s jakýmsi vnitřním zákonem a s obětováním. Je bytostí napříč časem, která se nebojí smrti, protože ví, že nikdy v plném slova smyslu nezemře. Možná i z toho důvodu bylo zprvu velice těžké poznat, že život jí opustil – vlastně se téměř nezměnila – a jediný, kdo ji dále dokáže slyšet je ošetřovatelka s hrbem na zádech. Jako by měla ke světici Marii přístup znovu jen osoba ozářená světlem a zároveň vyčleněná ze společnosti díky fyzické deformaci. Vlastně se dá říci, že Montès i Marie jsou v jistém smyslu ozvěnou (stopou) transcendence ve světě, ve kterém jakékoli směřování k pevnému bodu se zdá být falešnou touhou. Jako by šlo o pouhé dvě duše určené ke spáse ve světě, kde zavládla Apokalypsa. Právě proto k sobě přitahují pozornost ostatních.

Stejně tak vypravěčova matka z *Příběhu*, o které se dozvídáme jednotlivé informace díky nalezeným dopisům, pohledům a fotografiím. Vypravěč tak vytváří kolem matky celou legendu, příběh o jejím vztahu s Jindřichem, skrze rozvíjení reality zachycené na pohledu či fotografii, a která tak nutně musí být interpretována zejména kvůli okraji, „*kde se fotografie rozplývá do ztracena*“ (Simon 1985: 27). Ani jí se nevyhne, stejně jako Marii, umírání, které však probíhá

v poklidu (Antoine Montès se zase ocitá přímo až za hranicemi utrpení, jako by události kolem něj propluly, trochu jej „ohladily“, a přitom jej nezměnily): „*Ale v té době už byla příliš nemocná napěchovaná morfiem téměř stále pospávala už mimo dosah protrpěla se vším otupělá a bezstarostná konečně (nebo už opět) ve věčné blaženosti*“ (Simon 1985: 291). Tělo sice bylo zničeno nemocí, ale duše byla spasena.

Smrtelná agónie je typická pro ženské postavy Simonových románů. Dokonce i Montèsova matka umírá a tím tak završuje své, až téměř ne-světské (lépe raději mimosvětské), bytí a syn se o ní celou dobu stará: „*(...) jednoho dne mi vyprávěl, že sám ošetřoval svou matku po celou dobu nekonečné agónie, viděl ji ležet uprostřed květů, v nahořklé, ostré a pohřební vůni kytic s oním ztuhlým a důstojným výrazem, trochu povzneseným, troch nepřátelským a opovržlivým, který asi vtiskuje mrtvolám znalost, pochopení konečně poznání tajemství, nebo přinejmenším odpočinek, klidné vědomí cestovatele, který konečně dospěl k cíli svého putování*“ (Simon 1980: 214).

Kolem těchto jednotlivých barokních motivů povedu další interpretaci. Nejedná se totiž pouze o postavu světce, ale také o ono směřování k „jinému světu“, které se promítá také v pojetí prostoru v Simonových románech či zajímavé pojetí tělesnosti. Nutno podotknout, že by se mohlo zdát, že tyto, dalo by se říci až platónské motivy (Leibniz sám píše, že se cítí být spíše platonikem než aristotelikem) ničí mou základní snahu o výklad Simonových románů a jejich dění z pozice imanence. Podle mého názoru je tomu tak, že barokní motivy se v díle Claude Simona hojně promítají, ale že je lze pouze stopovat. Jinými slovy, jedná se o odkazy k transcenci, které se ale projevují ve světě, který jakékoliv směřování k pevnému bodu ztratil a je stržen vírem imanence životního dění.

Snažím se stopovat pohyb pohlcení transcendence imanencí.

VI. Svět, který ztratil transcenci

Země a imanence

Na počátku všeho byl svět nepřátelský, plný smrti a nízké živočišnosti. Lidé měli svou vlastní víru a tím se tak bránili proti hrozbě chaosu. Ovšem poté přišel Rozum. Rozum svět a věci

v něm rozřadil do jednotlivých kategorií. Člověk se vymanil z animality a podmanil si prostor (Simon 1980: 176). Země jako prvotní Tělo bez orgánů se přetvořila, vytvořil se na jejím povrchu zápis kultury, státního aparátu, vojenský stroj se snažil vše vyhladit, ovšem byl znovu a znovu nahrazen strukturalizující silou fašistického sociálního obsazení. Nakonec se svět deteritorializoval v kapitalismu, kdy se jedná o neustálé toky zboží, o tok produkce a spotřeby. Jak je vidět z tohoto krátkého a hutného úvodu, na následujících stranách se hodlám věnovat pojetí světa a prostoru v díle Claude Simona.

Rozum svět traktuje do viditelných vztahů. Díky jeho síle se nemusíme bát oné „hobbesovské“ války všech proti všem, kdy si všichni navzájem usilují o život a ve vhodné chvíli může být i ten nejmocnější zabit tím nejslabším. Rozum totiž vytváří i normy našeho chování. Ačkoliv jsou principy, podle kterých jednáme, u každého společenství různé, všude se trestá jejich nedodržování. Normy jsou základními pilíři našeho světa, v románu *Vítr* vypravěč říká o městě: „ (...) *naproti tomu si nemůže dovolit tolerovat nedodržování onoho minima vnějších forem, bez nichž by se náš svět, jako nějaká stará, shnilá a podpěr zbavená bouda, pravděpodobně rozpadl, v okamžení převrhl do prázdna a nebytí a strhl tam s sebou hemžení svých poděšených, ječících a šílených obyvatel*“ (Simon 1980: 22). Možnost ztráty formy znamená pohyb v amorfním kontinuu, v chaosu, v nicotě. Jako zvířata, která nemají ponětí o smrti, bychom se vzdali vlastní racionality a propadli šílenství. Celý svět jako panoptikum šílených a blouznících postav. Barokní divadlo by se stalo pravdou. Pravdou bez možnosti spásy. Pouze zabředlost do světa (a dá se ještě vůbec mluvit o světě?), do hmoty bez formy.

V díle Claude Simona jsou tyto situace detailně vyobrazeny. Jednak mám na mysli boj města (racionality) proti jakémukoli náznaku nepřičetnosti a ohrožení ze strany ne-rozumu, jak jsme viděli v případě *Větru* a Montèse, ale za druhé také obrazy dezintegrace světa, všeprostupující smrti a ztráty jakýchkoliv hodnot: válka, zejména jak je představena v románech *Flanderská cesta* a *Georgiky*.

Válka je jakýmsi dovršením ztráty transcendence světa v Simonových románech (stejně jako v rozhovorech či v biografii). Znovu se tedy dostáváme k barokním motivům. Jak píše Alastair B. Duncan, tématem *Flanderské cesty* je válka a forma vyprávění je barokní (Duncan 1994: 11). Vždyť celá „cesta“, kterou prochází Georges (a vypravěč, tj. fikční já – Simon totiž přechází od vyprávění v 1. osobě k 3. osobě), je plná barev, událostí a neustále v pohybu. Leitmotivem smrti a bezútěšnosti z fyzického světa je obraz mrtvého koně, který se v románu objevuje hned třikrát a pokaždé je rozkládající se koňské tělo ještě více deformováno (Hollenbeck 1979: 31 – 42) a pohlcováno zemí (Solomon 1972: 190 – 201). Smrt, ono

neúprosné uplývání, kdy se tělesná schránka pomalu rozpadá a směřuje k nicotě, je ve *Flanderské cestě* násilná, nečekaná a přináší s sebou šok. Vždyť území „nikoho“, kterým malá skupinka jezdců projíždí je lemována mrtvolami žen, dětí, mužů a hořícími nákladními auty (Simon 2006c: 206). Cesta, na které vše hnije v zlověstném tichu. Už samotný začátek románu však vytváří ponurou atmosféru. Válečný tábor, zima a všude „*bahno, tak hluboké, že jste se do něj potopili až po kotníky*“ (Simon 2006c: 197). Svět, který se chystá pohltit sebe sama. Žádná transcendence, žádná možnost spásy. Moment, kdy se svět převrhne do prázdna, je přesně v okamžiku válečné vřavy. Ta je neuspořádaná, ne-logická a plná afekcí. I když obrovský masakr z celého regimentu přežila jen malá skupinka jezdců, zdá se, jakoby ani oni nebyli naživu. Beze spánku se drží v koňských sedlech jako tři duchové, jsou podobní mrtvolám, a střetávají se s katastrofickými následky vojenského střetu; země vyvrácená ze svých útrob. A znovu onen obraz koně: „*Po chvíli vše rozpoznal: to, co nebylo tvrdlou hromadou vyschlého bahna ale (k sobě spojené vyzáblé nohy a přetočené nazad v pozici modlící se bytosti, zdechlina napůl zakrytá, absorbovaná přímo do hlíny, ve které ležela – jakoby země ji už začala trávit – na povrchu ztuhlého a rozpadajícího se povlaku, se svým vzezřením, se svojí hmyzí a zároveň koryšovitou morfologií) kůň, nebo spíše to, co dříve bylo koněm*“ (Simon 2006c: 265). Scénu dokreslují mouchy a zaschlá krev. Poté co hmyz dokončí práci na mršině, co zbyde? Jakoby zrychlený proces transmutace směřoval směrem do nicoty, pouze neustále se množící mouchy, jako delegáti chaosu v trhaných pohybech poletují směrem k další oběti, která se již nemůže bránit.

Velice podobné obrazy nabízí i román *Georgiky*. V nich se ukazuje, na první pohled možná banální tvrzení, že válka je vždy stejná. L. S. M., O. a vojenský jezdec (hlavní postavy díla) artikulují, ač napříč různými časovými obdobími, identickou zkušenost z válečných konfliktů. Hlavním jmenovatelem, jako v případě *Flanderské cesty*, je dezintegrace a ani nejmenší náznak jakéhokoliv řádu: „*Celý den ustupovali podél cesty ucpané vojenskými a civilními konvoji, s opuštěnými či shořelými vozidly (...) spolu s vojáky, kteří byli více méně roztrženi do neuspořádaných skupinek přeživších*“ (Simon 2013b: 670). Jednotlivé válečné události se také vyznačují tím, že nelze mluvit o nějakém „stavu věcí“, že právě ztrátou bytí i jen minimální koherence, a každý voják má dojem, že je sám a ztracený a nakonec zabit bez nějakého logického důvodu. Na rozdíl od hlavních stanů nejvyšších generálů, kde je bojiště přesně strukturované, tak v okamžiku bitvy se vše rozpadá a veškeré plány jsou opuštěny. Realita, její agrese a zároveň stoický nezájem, vyvolává ve všech paniku. Dezintegrace probíhá a pohlcuje naprosto vše, co se jí postaví do cesty. Ovšem i tento počátek chaosu lze

popsat jen fragmentárně, neboť právě jediné fragmentárnost je schopna uchopit samotný fenomén rozpadu.

Román *Mezinárodní hotel* se v tomto ohledu vymyká, protože jeho ústředním motivem je sice také válka, ovšem válka, která je situována ve městě. Není tomu ani tak, že by tento prostor prošel nějakou úplnou dezintegrací, spíše se jedná o jednotlivé momenty, kdy se ruch ulice přeruší a nastane krátká přestřelka či dojde k vraždě v kavárně, jak si alespoň vzpomíná i vypravěč z *Příběhu*.

Vraťme se ještě jednou k *Flanderské cestě*. Válka, onen pohyb převržení světa do prázdna, je vlastně negací racionalisticky pojaté západní civilizace spolu s osvícenským ideálem vzdělanosti. Ve známé pasáži se totiž Georges ptá svého otce Pierra naprosto zdrceného vybombardováním knihovny v Leipzigu (a stejně je tomu i v románu *Tráva*),⁴⁹ k čemu všechny knihy byly vlastně dobré, když nedokázali zabránit zvěrstvům, které se ve válce dějí (Simon 2006c: 347). Jak je vůbec možné po těchto událostech zastávat ideál humanismu? Vždyť celý svět byl zničen. Člověk se již nemá k čemu upnout. Transcendence byla zavražděna. Jak podotýká vypravěč *Příběhu*: „...číst o tom v knihách nebo to pozorovat umělecky zobrazené v muzeích je něco úplně jiného než sáhnout si na to ušpinit se tím stejně jako vidět napsané slovo granát a octnout se znenadání povalený přitisknutý k zemi a místo nebe také země a vzduch který se okolo tebe sype jako roztráštěný cement střepy okenních tabulek, a bláto s trávou místo jazyka a člověk sám rozmetaný a smíšený s tolika úlomky oblak, kamení, ohně, temnoty, hluku a ticha“ (Simon 1985: 112 – 113).⁵⁰

Válka je plná rozpadu, smrti a probíhá v ní absolutní dezintegrace hodnot. Rád bych na následujících stranách poukázal, skrze analýzu prostoru v románu *Vítr* (odkazy budou také k *Trávě* a *Příběhu*) na jednotlivé motivy, kdy dochází ke ztrátě transcendence a k postupnému rozpadu světa, který vrcholí při válečné vřavě. Je ale symptomatické, že jednotlivé náznaky tohoto procesu jsou k vidění i v románech, jejichž hlavním tématem válka není, a to zejména v popisech prostorového uspořádání fikčního světa. Rád bych tedy ukázal, jak se vine tematická linie světa propadajícího imanenci dění a smrti v Simonově díle.⁵¹

⁴⁹ Ostatně zde můžeme vidět typickou ukázkou Simonova rhizomaticky uspořádaného psaní: jednotlivé motivy proudí z románu do románu, stejně jako postavy, které si zachovávají jisté charakteristiky, ale nikde není explicitně řečeno, že se jedná o ten samý fikční charakter.

⁵⁰ Zde se znovu objevuje motiv, nám známý z *Georgik*, zda psaní vůbec může obsáhnout to, co se odehrálo. Zajisté nikoliv v plné šíři, ale člověk je veden k vyjádření se skrze řeč/zápis.

⁵¹ Přičemž dále hodlám akcentovat souvislost s barokním pojetím světa.

Město jako prostředí a město jako bytost

Prostor v Simonových románech je založen na dichotomii město x venkov. Uvidíme však dále, že tato základní binární opozice se stane z mnoha důvodů problematickou, i když stále platnou. Začneme analýzou městského prostoru v románu *Vítr*.

Daniela Hodrová píše, že město „*vystupuje v literatuře trojím způsobem: 1.) jako objekt (v průvodcích, knihách o městech, zčásti i v románu); 2.) jako prostředí (převládající způsob v románu); 3.) jako postava (v poezii i v próze)*“ (Hodrová 1994: 94). Pokud bychom toto rozlišení vztáhli na Simonovy romány, tak lze konstatovat, že Simon pracuje s městem jako prostředím i s městem jako bytostí. Jedná se vlastně o dva pohledy, kdy v prvním případě zaujímáme „ptačí“ perspektivu a pojmáme město jako kulisu, ve které se děj odehrává, či se odhodláme vydat „dovnitř“ města a napojit se na jeho jednotlivé toky a linie. Nejdříve však přikročím ke strukturálnímu členění města.

Ve městě ve *Větru* lze rozlišit ještě další protiklady: centrum x periferie, čtvrť právníků a úřadů x lidová čtvrť. Výsadním místem prostoru úřednického je notářova kancelář. Ta je „*pochmurně zařízená*“ (Simon 1980: 15) zřetelně v souladu s jejím majitelem, křeslo s „*vyřezávanými ornamenty*“ (Simon 1980: 11) má zapůsobit na venkovany, kteří, když s notářem jednají, „*sedí na okraji židle*“ (Simon 1980: 14). Stejně tak jiná kancelář, ve které Montès žádá o to, aby mu holčičky byly svěřeny po smrti Rosy do péče: „*(...) pak se (...) octl v druhé kanceláři, její stěny byly krémově vymalované a podlaha už nebyla z hrubých prken, ale zametaná a kropená v osmičkách*“ (Simon 1980: 239). Kanceláře jsou místem oficiálního diskurzu, který dohlíží a trestá. Nikdo se mu nesmí vzepřít, všichni ti, kdo jsou „obyčejným lidmi“, musí poslušně čekat, až je moc vyzve dovnitř. Tyto prostory města zcela zřetelně vykazují to, co Deleuze a Guattari nazývají fašistickým způsobem sociálního obsazení. Každé společenské vztahy je možné brát jednak jako vztahy mocenské, ale také jako produkci touhy. Na státní aparát či instituci tak může být nahlíženo jako na mocenský aparát, nebo jako na komplex cirkulace touhy (Patton 2000: 69). Tato problematika, podle Deleuze a Guattariho vyvstala nejzřetelněji na fenoménu fašismu a Wilhelm Reich byl první, kdo rozpoznal problematiku vztahu touhy a sociálního pole (Deleuze, Guattari 1983: 118). Jak ale Deleuze a Guattari tvrdí, jistá životaschopnost fašismu nemůže být vysvětlena s odkazem na nějakou ideologii, jak tomu činí právě Reich. Kapitalismus totiž jako systém vytváří ze své podstaty dva typy sociálního obsazení. Prvním je fašistický, neboli paranoidní typ a druhým schizofrenický revoluční (Deleuze, Guattari 1983: 366). Fašistický je bytostně spojen s principem reteritorializace. Způsobuje tuhnutí, zamezuje touhu, vytváří velké molární a hierarchické celky. Je založen na represi pohledu; proto paranoický: funguje zde

despotičnost signifikantu, represivnost (Deleuze 1998: 35). Pokud v *Anti-Oedipovi* autoři ztotožňují fašistické obsazení s molárními celky a nehybností, v *Tisíci plošinách* je tento systém rozpořívován, skrze paranoickou úzkost z neustálého pohledu: „*Despotický paranoidní režim: útočí na mě a působí mi utrpení, ale já dokážu vytušit jejich záměry, jsem o krok před nimi, vždycky jsem věděl, že mám moc i ve své bezmoci, „dostanu je“*. V takovém režimu není nikdy s ničím skoncováno“ (Deleuze, Guattari 2010: 131 – 132). Kanceláře fungují přesně na tomto principu, nepovolí to, co by se přičilo jejich způsobu uvažování, jsou proti každému možnému vychýlení stávajícího systému.

Situace je však ještě mnohem horší. Notář, jak je vidno, nemluví pouze sám za sebe, nýbrž za celou sociální skupinu, která sebe sama považuje za esenci města: „*(...) notář měl totiž tu zvláštnost, ten dar, nebo ještě lépe ten neduh, že neexistoval jaksi skrze sebe samého, ale že byl jenom jakýmsi médiem, které jako by mluvilo ne svým vlastním jménem, ale jménem celého města, nebo přinejmenším toho, kdo (nedá se mluvit přímo o třídě – protože někteří čerství zbohatlíci do ní nejsou zahrnuti –, ani o nějaké kastě – protože staré rodiny, které finančně zkrachovaly, v ní už neřigurují –, spíš o jistém prostředí, a v plném významu tohoto slova v tom smyslu, že souhrn dosti temných pravidel řídí výpočet jakéhosi průměru, při jehož stanovení řiguruje stáří a bohatství zároveň jako určující element, síla jednoho může vykoupit slabost druhého a naopak, ale ne absolutně) se považoval ze město s výjimkou každé jiné kategorie osob pokládáných za nuly (těmi se ovšem nepohrdá ani se na ně nepohlíží shora, jednoduše se neberou na vědomí (...))“ (Simon 1980: 129). Jakkoliv tedy se jedná o jistou skupinu (prostředí, teritorium) vlivných, tak i oni mezi sebou se musí mít navzájem na pozoru. Jedná se o dvojité ostří fašismu: uspořádat, segmentarizovat, strukturalizovat, zamezit toky, ale zároveň se vystavit možnosti abrupce v rámci jednotlivých uzavřených celků. Vůle k moci mezi „nahlidmi“, boj, do kterého ostatní „smrtelníci“ nemohou zasahovat. Ti, kdo mezi sebou vedou tento skrytý konflikt (a zde plně vystupuje význam přirovnání s barokním dramatem „pláště a dýky“), se pohybují nejenom ve svých kancelářích, ale také v centru města, v centru „*se zářícími ulicemi, zářícími osvětlenými výlohami, s ulicemi naplněnými oním krátkým oživením po večeri, kdy jimi tiše projíždějí silné automobily obchodníků, dopravců a synáčků z bohatých rodin*“ (Simon 1980: 107).*

Právě z toho důvodu se dá hovořit o městě jako o bytosti. Město, tedy jisté seskupení osob, pozoruje, přihlíží a utváří veřejné mínění podle schematismu vlastní racionality (jak jsem o ní psal již dříve). Montès se ihned stal předmětem městských drbů, jeho návrat vzbudil poprask a svým jednáním ihned vyvolal pobouření (Simon 1980: 10). Ostatně, i když vlastně vůbec

neučinil to, co by od něj město očekávalo (prodat statek a odcestovat zpět), a vůbec v celém příběhu nejde o dobro či zlo, protože veřejné mínění ve skutečnosti „úplně kašle i na dobro i na zlo, ostatně zrovna tak jako dobro i zlo naprosto kašlou na ně“ (Simon 1980:22), i když nemohlo město přijmout jeho zjev, jeho vystupování, tak zůstávalo město stranou, protože je pro něj Montès v jistém smyslu cizinec; nikdo jej neviděl vyrůstat či prohánět po ulicích ve zbytečně drahém autě. A ačkoliv všechny překvapil vyhozením správce i tím, že po ponechání statku nenastoupil na místo svého otce, jediné, co lidé ve městě udělali, bylo, že „uzavírali sázky, ne na to, jak to všechno dopadne – o tom nemohly a ani nesměly být pochybnosti –, ale prostě na jeho vytrvalost, umíněnost, zaslepenost, na to, jak dlouho se to potáhne, za jak dlouho ztratí odvahu, balí kufr a vrátí se prvním vlakem tam, odkud se nikdy neměl ani hnout“ (Simon 1980: 38). Město se však zmýlilo. Ona bizarní postava se nikdy nevzdala, nikdy neodjela zpět. Právě tento nejasný pocit, že by se nemuselo stát přesně to, co všichni předpovídali, je v podloží přístupu města k Montèsovi. Vždyť jakýkoliv akt odmítnutí uznávaných (byť i jen /nebo právě proto/ nepsaných) norem, musí být okamžitě potrestán, pokud se by tak nestalo, je ohroženo celé společenství. Lidé si totiž najednou nebyli ničím jisti, ale „vedl je onen instinkt, ona neomylná prozíravost smrtelníků žijících v pospolitosti, u nichž se postupně, jak primitivní instinkty slábly, zakrňovaly, vyvinul místo nich jakýsi čich, který jim dovoluje odhalovat s touž jistotou, jakou má zvíře ve chvíli nebezpečí, to, co ohrožuje ne přímo je samé, ale onu kolektivní, úhrnnou bytost v níž sídlí jejich jistota a mimo níž by už nemohli existovat“ (Simon 1980: 38). Neboli; co se zpočátku zdálo být humorným povyražením, „atrakcí číslo jedna“ (Simon 1980: 77), je najednou hrozbou pro doposud nezpochybnitelné *status quo*.

Kromě prostorového centra města a hlavních kancelářských budov existuje ještě jiné centrum (paradoxně také „geometrické“ či spíše geometricky-senzuální), jakési epicentrum, kde se sbíhá mnohohlasí, a které produkuje ony normy, pochyby, drby a veřejné mínění. Uspořádání hlasů, kolektivní způsob vypovídání vytváří masu neprostupných přesvědčení, jež se nekompromisně zapisují do těl ostatních obyvatelů města. Jak se čtenáři svěruje vypravěč, i on měl znalost toho, co se ve městě o uplynulých událostech vyprávělo, ale sám se snažil Montèsovi tuto verzi příběhu nepředkládat: „*Také později, když se lidé dozvěděli, jak se všechno odehrálo, dával jsem si opravdu pozor, abych mu nevyprávěl, nedonesl tu verzi, co se brzo roznesla po městě opět z toho centra, myslím z toho geometrického, citlivého bodu, kam se sbíhaly, kde se rodily a vyráběly městské drby vykřikované z jedné kabiny do druhé v omamné vůni voňavek a za elektrického zurčení sušáků*“ (Simon 1980: 251). Ostatně ani

samotného Montěse nezajímá, jakým se zdá být z pohledu města, což na něm obyvatele asi nejvíce popuzuje.

Centrum právnických kanceláří, centrum kadeřnictví – absolutní propojenost dominance a fašistického způsobu uvažování. Znovu se vše samozřejmě točí kolem peněz. Proto není divu, že v románu *Příběh* vypravěč nazývá banku centrem města a dokonce orákulem, které má sílu splnit i ty nejnítěrnější touhy každého člověka (nejnítěrnější touhy se vždy samozřejmě týkají kapitálu): „ (...) *důvěrný zpovědnický šepot, kdy prosebník seznamuje sfingu v obleku se svými slabostmi, pohlavní nemocí a s páchnoucí takřečenou přirozenou potřebou peněz, orákulum promýšlí svůj výrok*“ (Simon 1985: 67). V následujícím okamžiku už vypravěč sám sedí před onou „sfingou“ v situaci, kdy úředník vládne mocí: „ (...) *a z druhé strany stolu Sfinga v antracitově šedém oblečení, s očima neviditelnými za odlesky brýlí se zlatými obroučkami, s laskavým, chladným a rovněž zlatě dlážděným úsměvem, prohlíží právě jedno po druhém lejstra rozložená před sebou, a možná že se teď zeptá, ne který tvor chodí ráno po čtyřech v poledne po dvou a večer po třech, nýbrž který tvor se nemůže pohybovat, ani obléknout, ani jíst, ani najít střechu nad hlavou, pokud za to nemůže poskytnout výměnou peníze, nebo chcete-li, který živočich nemůže užívat žádného ze svých pěti smyslů, jestliže nevlastní šestý v podobě šekové knížky*“ (Simon 1985: 74). Velice podobná situace jako v Kafkových románech. Víme, že notář či úředníci vlastně nehovoří za sebe, jsou uniformní, a proto je „sfinga“ v šedém oblečení lemována, jako barokní ornament, zlatem a statickým úsměvem. Každý úředník je strojem v rámci jednoho velkého abstraktního byrokratického stroje, jehož účelem je akumulace kapitálu. Pokud však u Kafky postavy nabízejí (byť nikdy plně neaktualizují) linie úniku skrze stávání se zvířetem před úředníky a prokuristy (Deleuze, Guattari 2001b: 25), tak postavy v dílech Claude Simona odevzdaně sedí a čekají na rozhodnutí, které zazní ústy ne-lidské postavy. Kafka podobnou situaci artikuluje mnohem důrazněji. Klamm, který K.ovi neustále uniká je samotný segment, vtělení zámku. Ženské postavy sice působí jako spojnice mezi K. a úřadem, Frída je spojena se segmentem úředníků, Olga se segmentem sluhů, ale jejich role vrcholí tím, že rozbíjí segment, na který jsou napojeny ((Deleuze, Guattari 2001b: 117). Klamm sám nikdy není zastaven a podroben rozmluvě, jen manifestuje své bytí skrze různé pomocníky a zůstává ukryt za nekonečným principem zdvojování a ztrojování se úředníků (Deleuze, Guattari 2001b: 89). K. je samozřejmě se zámekem v kontaktu skrze prostředníky, ať je to Barnabáš, který K.ovi doručuje dopisy ze zámku, či jeho pomocníci. Nejdůležitější se v tomto ohledu jeví postava starosty. Starosta, jakožto úředník, ztělesňuje byrokratický stroj a zároveň částečně odhaluje K.ovi principy fungování tohoto stroje. Jedná se ovšem o „falešnou“ stopu. Starosta nepřipustí

možnost špatného fungování úřadů, protože je součástí byrokratického stroje, který nepřipustí jakékoli pochybnosti či omyly a podotýká, že K.ův případ je jeden z těch nejmenších a nejneopatrnějších (Kafka 1989: 79).

Stejně tak notář či bankovní úředník v Simonových románech jsou oba součástky větší stroje. Ovšem i součástka je sama strojové podstaty. Rozdíl spočívá jednak v tom, že u Simona nelze najít linii úniku, ale také ve faktu, že úředníci nadaní mocí, a moc z nich doslova emanuje, a možná, že právě takto je nutné číst výrok vypravěče *Příběhu*, že temnota není „černá, nebarevná, jak se domníváme, nýbrž (jako když člověk zavře oči a zatlačí silně na víčka) divoce a zářivě oslňující“ (Simon 1985: 96), ale také v tom, že úředníci se k „obyčejným“ lidem naklánějí jako prostředníci touhy. Umožní jim získat peníze, vše, co si přejí, výměnou za to, že budou oškubáni až na kost, přičemž ještě dostanou rady, které jim nemůže dát žádný kněz či psychiatr, ale někdo, kdo má zkušenosti a kdo se v teritoriu peněz pohybuje celý život: v úřednicích se snoubí majestát racionality a abstrakce spolu s lidovou moudrostí, kterou působí na venkovany. Jak jinak asi vypadá fungování d'ábelského aparátu?

Fašistické kapitalistické centrum a lidová čtvrť

Když krátce po příjezdu do města Antoine Montès opustil hotel u nádraží, nastěhoval se do „ubohého penzionu pro nádeníky a obchodní cestující třetí třídy, ve kterém měl za sousedy klienty s problematickými a nesnadnými prostředky existence, pronásledované problematickým a nesnadnými rozpočty a neméně nesnadnými konci měsíců“ (Simon 1980: 45 – 46). Důvodem přesunu byla nejen Montèsova složitá finanční situace (a nikdy jej nenapadlo, že by mu každý ve městě na závěť jeho otce pučil, kolik by chtěl), ale také tendence vytyčit si vlastní teritorium. V protikladu k zářícímu centru města, plného výloh a bohatých mladíků či žen, které si kupují šaty za několik desítek tisíc franků, se najednou čtenář spolu s Montèsem ocitá v lidových čtvrtích, kde vítr „vanoucí s hedvábným šustěním po fasádách obchodů se střížním a smíšeným zbožím, po fasádách bister vonících anýzem, barabizen obývaných řvoucími, klábosíci a neúnavnými dělníky, řemeslníky, zavšivenými dětmi, hladovými Španěly hlídanými policií“ (Simon 1980: 48) prostupuje každý záchvěv životního dění. Oproti strukturálnímu členění úřadů a ulic, kdy se v ideálním geometrickém poměru protínají silnice, jsme vhozeni přímo do organického a nepřehledného obrazu nabízeného čtvrtí, jejíž obyvatelé jsou ti, o které se seskupení mocných („pravé město“) nijak nezajímá, téměř je ani nebere na vědomí, a ponechává je žít v jejich bezbřehé animálnosti, která zcela jistě spočívá v tom, že musí ráno vstát a pracovat a poté strávit večer v nedalekém výčepu, a nebo nepracují (což je ale stejně odsouzeníhodné, pokud nemáte peníze, jež

vydělávají „samy od sebe“) a pouze posedávají, bez peněz, na verandách laciných bister a hlučně se překřikují, i když se vlastně jen domlouvají, kde se sejdou na odpolední partičku v šachách. Popis čtvrti také vynáší na povrch smyslovou povahu města, kdy je chodec zasažen vůní, pachem či nezvyklou taktilní zkušeností s prostorem.

Všeobecnou chudobu doplňuje i vzhled nového Montèsova bydliště: „*Vývěsní štít nad dveřmi „Bar Colonial“ byl namalovaný gilšovanými písmeny na smaragdově zeleném pozadí a nad štítem zelo okno, na jehož římse byly zavěšeny na drátech dva pozlacené a zrezivělé plechové kbelíky od zavařeniny, odkud visely šlahouny podeňky. Na natažené šňůře se sušily mužské kalhoty s vytaženými kapsami a houपालy se ve větru. A nad oknem se ještě dal přečíst nápis „Hotel“, napsaný velkými černými, napůl smazaným písmeny*“ (Simon 1980: 51).

V Simonově psaní se tak zajímavým způsobem snoubí pohled Benjaminova flanéra se strojově přesným řezem chirurga skalpelu. Flanér je kronikářem a v městském prostoru se pohybuje se zvláštní jistotou, která je založena na interakci s anonymním davem a dialektice vystoupení a unášení proudem. Flanér se podobá „*botanikovi sbírajícímu rostliny*“ (Benjamin 2011a: 248), jeho domovem je ulice, dokonce jsou pro něj „*lesklé emailové firemní štíty stejně dobrou, ba ještě lepší nástěnnou výzdobou, než jakou jsou pro měšťáka olejomalby v salonu*“ (Benjamin 2011a: 249). Benjamin zajímá veteš, odřezky, cáry, které lze spatřit při procházení se ulicemi města, a to zejména proto, že ulice je dialektickým místem, je živoucí a pohyblivá, je prahem, vnějším prostorem a zároveň „vnitřností“ (Didi-Huberman 2009: 54). Vývěsní štíty, zaschlá barva, plechové kbelíky zavěšené nad nápisem a prorůstající podeňka vytváří jistý syntax z, na první pohled, nesourodých prvků. Výsledkem je obraz, jenž není pouze ornamentem na fasádě, je fasádou samou, která zve chodce k tomu, aby vstoupil do jejích útrob, přičemž je to právě výraz, kdo se stává spletitou drapérií prolínající v sobě „vnitřní“ a „vnější“. Nelze rozlišit, co je „nánosem“ na budově, co je „hadrem“ na tváři budovy, protože celý obraz je výjevem *vanitas*, zábleskem rozkladu, ačkoliv se mu snažíme bránit: „*Pochopme, že na rubové straně věcí, které se při znovuzrozeních (renaissances) přenášejí jako čisté – samozřejmě jde o fantazma –, se věci, jež se přenášejí v rámci přežívání (survivances), stávají stále více nečistým – a navracejí se jako stále více nečisté. Opisují fatální pohyb clinamen, existují jen ve svém „předpokladu“ (ve svém posouvání směrem dolů) a ve svém osudovém poslání, jež spočívá v tom, že se budou stále více rozkládat. Ovoce vbrzku shnije, draperie z chodníku bude bez ustání „sestupovat“ k beztvarosti, k odporové Schmutzkruste*“ (Didi-Huberman 2009: 99). Znovu se zde setkáváme s /neo/barokním motivem záhybu vnitřku a vnějšku, artikulovaným jako nad-časovým přežíváním, kdy v kontaktu s obyčejnými předměty vystupuje zkušenost inherentní přítomnosti. K tomu ještě

dopomáhají mužské kalhoty visící na šňůře. Také ony vzývají chodce k uvědomění si, že není pouze „venku“, ale pohybuje se ve zmeti orgánů, které musí chirurgickým pohledem rozřezat, že se ocitá přímo v imanenci dění: „ (...) *ložní prádlo visící od okna k oknu, intimita lůžek, která se vystavuje v halasných ulicích jako bezstarostná draperie, jež se konečně obejde bez transcendence*“ (Didi-Huberman 2009: 52). Velice přesně (ale možná až příliš drasticky) zkušenost s městem popsal také Émile Zola v díle *Řím*: „*V Paříži viděl na předměstích hrozná zákoutí, brlohy hrůzy, kde na hromadách hnili lidé. Nic však se nevyrovná této stagnaci ve špině a v netečnosti (...) A po ulicích celé čtvrti se hemží otrhané a špinavé obyvatelstvo, tlupy polonahých dětí, plných hmyzu, prostovlasé ženy v pestrých sukních a kazajkách, křičící a gestikulující*“ (cituje Didi-Huberman 2009: 52).

V tomto úryvku se zároveň ukazuje další rys „lidových“ městských čtvrtí. Oproti centru, kde se v drahých autech pomalu projíždí ti, kdo tahají za nitky veškerého dění, kde se pomalu bloumá od výlohy k výloze, a kde veškerá jednání, zejména a hlavně ty obchodní, se dějí v přítmi kanceláří majestátních budov, zde mezi „zavšivenými dětmi“ a „hladovými Španěly“ se život odehrává přímo na ulici v jakémsi organickém bujení. Montès ze svého pokoje vyhlíží na náměstí: „*Náměstí po celý den jako by žilo takřka vegetativním, netečným životem, ráno se svými skupinkami klábosících žen, které e potkávaly u kašny za řinčení narážejících konví a šoupaly nohama v nezašněrovaných pantoflích, dosud rozcuchané, nebo o něco později s velkými chleby pod paží, a vždycky tam u zdi kaváren na slunci seděli dva nebo tři cikáni, buď na zemi (mladí), nebo na židlích (staří), které si tam přitáhli, a k poledni nastala chvíle, kdy náměstí ožilo, když přes ně přebíhaly houfy školáků vracejících se ze školy, probuzeno motory několika nákladůků, které tam šofěři zaparkovali po dobu oběda, a na terase kavárny se rozvalovala skupinka mladíků před prázdnými stolečky (nic si neobjednávali, jen tam tak seděli, zvrácení dozadu na židlích, chvástavi, věčně bez a peněz a hluční), potom se opět náměstí vyprázdnilo, upadlo do své dřimoty*“ (Simon 1980: 61 – 52).

Sezení na ulici, na terase kavárny. Nijak se nepoddávat kapitalistické cirkulaci zboží (vždyť mladíci nemají na zaplacení), proč také, až by se chtělo zvolat „za všechno může jenny“. Když spřádací stroj *jenny* z roku 1764 spatřil světa, a když James Watt zásadním způsobem zdokonalil parní stroj, průmyslovou revoluci již nebylo možné zastavit. Před těmito vynálezy dělníci spřádali a tkali suroviny doma, jednalo se povětšinou o tkalcovské rodiny žijící na venkově poblíž měst. Protože poptávka po látkách byla určována domácím trhem a rostla spolu s růstem obyvatelstva, výdělek rodině stačil a všichni dělníci tak byli vlastně zaměstnáni, píše Engels ve své slavné práci *Postavení dělnické třídy v Anglii* (Engels 1957:

245 – 246). *Jenny* však zásadním způsobem umožnila rozvoj průmyslu a tím, že tento stroj byl předchůdcem „*hrubějšího selffaktoru, byl poháněn ručně, ale měl na rozdíl od obyčejného kolovratu, kde je jedno vřeteno, šestnáct až osmnáct vřeten, která proháněl jediný dělník*“, bylo možno „*napříst mnohem více příze než dosud*“ (Engels 1957: 247). Důsledky jsou dobře známé. Stroj byl svou cenou pro dělníky nedostupný, ti přicházeli o práci, nebo se zadlužili a *jenny* si skutečně koupili, což bylo zbytečné, protože stejně nemohli konkurovat továrnám, a odcházeli hledat práci do měst. Tím narostl počet městského obyvatelstva a zároveň klesla cena práce. Začarovaný kruh. Engels popisuje, jak z mnoha stovek dělníků každé ráno předáci výroby v továrnách nabídli denní práci jen několika z nich a ostatní tak byli nuceni uchýlit se k žebrotě či ke kriminální činnosti.

A když Marx začíná *Kapitál* analýzou zboží, dospívá k tomu, že zboží forma a vztah „hodnot produktů práce“, nemá nic společného s jejich fyzickou povahou, nýbrž je nahlížen jako společenský vztah, čímž tak dochází k fetišismu věcí (věci získávají hodnotu až díky směně). V kapitalistické společnosti je fetišismus plně obsažený ve všech jejích ideologických projevech. Lidské vztahy, které se většinou uskutečňují prostřednictvím předmětů, se jeví jako věci, v podobě fetišů (Lukács 1949: 21). Ale to jen proto, že jde o povrchový jev, o povrchovou podobu sociální skutečnosti. Protože zboží je sice (jak v produkci, tak v oběhu) mediátorem konkrétních lidských vztahů a je třeba velmi konkrétních a přesných sociálních a hospodářských podmínek – tj. lidských vztahů – aby se výsledek lidské práce stal zbožím. Kapitalistická společnost ale tyto vztahy maskuje, zastírá se skutečnost, že povaha zboží u produktů lidské práce je pouze výrazem jistých vztahů mezi lidmi. Tímto maskováním – deformací – došlo k tomu (odpoutávají se vlastnosti zboží u výrobku a stávají se objektivními vlastnostmi), že lidské vztahy nabývají povahy věcí, objektivních vlastností předmětů. Společnost se tak měšťáckému (buržoaznímu) myšlení jeví jako „*nakupení mrtvých věcí a vztahů mezi předměty, místo aby se v něm odrážela neustále se měnící reprodukce lidských vztahů*“ (Lukács 1949: 22). Podle marxistů tedy ona hegemonní vrstva vytváří určitý náhled na společnost, určitý způsob hovoření o skutečnosti, čímž tak potvrzuje své vlastní postavení. Kapitalistická společnost vytváří určitý mýtus, určitou představu o vztazích mezi lidmi ve společnosti, tento mýtus je nehybností a stálostí. Hegemonní diskurs deformuje skutečnost a marxisté jsou, těmi, kdo jsou schopni „číst jinak“, podrýt autoritu a nabídnout alternativu. Kapitalismus je manifestací toho, že myšlenky vládnoucí třídy jsou v „*každé epoše vládnoucími myšlenkami, tj. třída, která je vládnoucí materiální silou společnosti, je zároveň její vládnoucí duchovní silou*“ (Marx, Engels 1958: 59). Tyto vládnoucí myšlenky jsou ideovým „výrazem“, vládnoucí třída „*řídí produkci a destrukci myšlenek své epochy*“ (tamt.:

60). Krátký exkurz k analýze kapitalistické společnosti nemá vyvolat dojem, že bych nyní bezmyšlenkovitě přešel k marxistické rétorice (i když Deleuze a Guattari o sobě říkají, že jsou v jistém ohledu marxisté), ale pokusím se v následujících řádcích onu dichotomii centra a lidové čtvrti zachytit jako souboj majoritního diskurzu fundovaným kapitalistickým náhledem na svět s vytvořením jisté linie úniku z tohoto sociálního uspořádání.

Zahálka mladíků. Walter Benjamin si velice přesně všímá toho, že zahálka „*se snaží vyhnout jakémukoli vztahu k práci zahaleče, v posledku k pracovnímu procesu vůbec*“ (Benjamin 2011b: 220) a to je přesně to, co ji odlišuje od volného času. Volný čas je totiž časem, který byl v antice využíván k vlastnímu sebezdokonalení, avšak moderní kapitalistická společnost pojímá volný čas jako čas vhodný k nákupu a následné spotřebě zboží (Arendtová 2002). Nejdříve musí člověk pracovat a teprve potom užívat věcí. Jedná se o cyklus započatý a odpočítaný jednotlivými pohyby dělníka (a později stroje) u výrobní linky. Zahálka je však mimo tok produktů, vymaňuje se z fašistického mocenského dohledu a jedinec je sám pro sebe a zároveň ve skupině. V tomto ohledu má Benjamin pravdu v tom, že zahálka, i když stojí „mimo“, je podmíněna kapitalistickým ekonomickým řádem, ale je potřeba vyzdvihnout její subverzivní charakter: je únikovou linií, je vytracením se na poušť; a právě proto stojí „mimo“. Ten, kdo zahálí, v plném slova smyslu prožívá, zakouší libovolný sled obrazů, imaginárních vzpomínek či jednotlivých perceptů a je to právě v ní, kdy „*získává samota mimořádný význam*“ (Benjamin 2011b: 223). Ten, kdo zahálí, je sám pouze tak, že se nevcitňuje do druhých. Oproti tomu však přijímá intenzitu smečky. Stávat se netečným pohledem a deterritorializovat se na terase kavárny. A dělník je vlastně tím nejméně revolučním.

Marxova a Engelsova „destrukce a produkce myšlenek“ je zřetelná v momentu „výroby“ městských drbů z onoho „geometrického centra“ kosmetických salonů a v širším horizontu se jedná o samotný pohled města na život (dodržování jistých norem, hodnot). Mějme na paměti, že město jsem pojal jako bytost naplněnou fašistickým sociálním uspořádáním, v jejímž ztuhlém těle panuje despotická sémiotika. Oproti tomu je postavena zahálka hlučných a chudých mladíků a jejich subverzivní síla úniku. Jak píše Daniela Hodrová, urbánní diskurz je zmítán dvěma protikladnými tendencemi: snahou o nastolení oficiálního, normalizujícího diskurzu a opakovanými pokusy tento diskurz problematizovat (Hodrová 2006: 48).

Zproblematizování diskurzu vládnoucí třídy se děje zpravidla skrze šílenství či barbarství.

Hodrová ve své distinkci navazuje na analýzy Michaila Bachtina, kterého zajímalo právě ono

přetvoření veřejného prostoru do prostoru živoucích.⁵² Tato středověká karnevalová transformace nezná dělení na účinkující a diváky, karneval má vesmírný charakter, je to zvláštní stav celého světa (obrození a obnovení), kterého se účastní všichni lidé. Karneval byl tedy v tomto smyslu jako by reálnou, ale dočasnou formou samého života, která se skutečně prožívala. Blázni a hlupáci, typičtí pro smíchovou kulturu středověku, jsou nositeli karnevalového principu, zasazenými do obyčejného života. Všechny tyto karnevalové projevy byly spjaty s církevními svátky, ale tyto oficiální církevní svátky nijak nevytvářely žádný „druhý život“. Karneval se tedy slavil jako dočasné osvobození od panující pravdy a stávajícího řádu, dočasného zrušení všech pravidel a hierarchických vztahů. A cílem karnevalu paradoxně bylo udržení daného *status quo*. Později však byly tyto svátky považovány za nepřijatelné a mocenský diskurz naplno převážil (Bachtin 2007). Důležité pro nás je, že karneval se vyznačuje ne-rozumem, tedy něčím, co je nepřijatelné pro ty, kdo se v románu *Vítr* považují za „opravdové“ město.

Ve *Větru* se jedná o ještě radikálnější situaci: dělnická třída sice stojí proti mocenskému aparátu, ale navzájem se vyvažují; teprve až „zaháleči“ (a také cikáni, jak uvidíme dále)

⁵² Z Bachtina vychází i Julia Kristeva, teoretička intertextuality. Bachtin tvrdí, že promluva se ke svému smyslu a expresi prodírá mnohoakcentovým prostředím cizích promluv, souznívá či disonuje s jeho různými momenty a v tomto dialogickém procesu má možnost modulovat svůj výraz. Pro prozaika předmět odhaluje sociálně kontradiktivní různotvárnost svých pojmenování, hodnocení a klasifikací. Předmět dále představuje koncentraci různých protikladů, mezi nimiž nesmí být přehlušen ani jeho vlastní hlas. Promluva se rodí v dialogu jako jeho bezprostřední replika, formuje se v dialogickém kontaktu s cizí promluvou ozývající se v předmětu (Bachtin 1980). Kristeva na Bachtina navazuje (Kristeva 2008: 22 – 40) ovšem zdůrazňuje intertextualitu jako základní vlastnost každého textu, která zároveň propojuje texty mezi sebou a vytváří tím tak možnost specifické *semiosis*: „(...) každý text se buduje jako mozaika citací, každý text je vstřebáním a transformací jiného textu“ (Kristeva 2008: 24). V rámci reflexe Simonova díla hraje intertextualita jednu z předních rolí. Je tomu nasnadě, například několik pasáží z románu *Histoire* lze číst jako parodii na Joyceova *Odyseu*, dílo *La Bataille de Pharsale* je plno odkazů k Proustovi a mohl bych klidně dále pokračovat. Je však také možné rozlišit intertextualitu mezi texty od různých autorů od „vnitřní“ intertextuality: v Simonových románech často vystupují postavy, které mají stejná jména a velice podobné charakteristiky. Jedním z proponentů tohoto způsobu čtení Simonovy poetiky je Mária Minich Brewer, která ve své studii *An Energetics of Reading: Intertextual in Claude Simon* ukazuje, jak jsou jednotlivé pasáže z románů *Le Vent*, *L'Herbe*, *La Route des Flandres* přepracovány a zároveň ponechány v díle *Historie* (Brewer 1993: 121 – 139). Dokonce samotná kniha Johna Fletchera *Claude Simon and Fiction Now* je celá postavena na intertextualitě a srovnávání s jinými díly (Fletcher 1975). Mary Orr se zabývá pojetím intertextuality v Simonově románu *Le Jardin des Plantes* (Orr 2002 118 – 134). Michael Evans zase věnuje pasáž ve své knize intertextuálními vztahu mezi Simonem, Proustem a Borgesem (Evans 1988: 67 – 118). Většina intertextuálně zaměřených studií je založena na hledání a komparatistice. V posledku se tak spíše jedná o výčty pasáží a jednotlivých citací, které však, podle mého názoru, mohou nějak hlouběji interpretovat dané dílo.

vytyčují linii úniku a dostávají se mimo tyto dvě kategorie. Jisté segmenty úniku lze však samozřejmě také najít přímo v dělnických čtvrtích. Jejich nejzásadnějším indexem je to, jak jsem již upozornil, že se zde žije „děje“ v ulicích a náměstích a nikoli pouze uvnitř obydlí. Vytváří se tak velice specifický diskurz; pouliční slovo. Pouličními prvky rozumí Bachtin vše to, co je spjato s životem ulice, co nese pečeť pouliční neoficiálnosti a svobody, ale co zároveň nelze vztahovat k formám lidově sváteční literatury v přísném slova smyslu. Míní se tím nadávky, dušování se a „křik Paříže“. Neoficiální lidová kultura měla ve středověku a ještě i za renesance své zvláštní teritorium – městské prostranství. Na ulici zněla i osobitá řeč, familiární mluva, takřka zvláštní jazyk, odlišný od jazyka, jakým se mluvilo v kostele. To jsou přeci ti „klábosící a neúnavní dělníci“, dva či tři cikáni, ženy s chleby v podpaží a zavšivené děti. Vegetativní život náměstí.

V momentu, kdy Antoine Montès poprvé prochází čtvrtí vzdálené od centra, působí na ostatní stále jako atrakce. Na druhou stranu je však také, ačkoliv plně nepatří nikam (snad jen svatosti a transcendenci), téměř „jedním z nich“. Oficiální diskurz jej vyloučil a zde mezi těmi, kdo se distancují od mocenského stroje, se cítí mnohem přirozeněji. Navzdory tomu, že se nejedná o bleskurychlé přijetí. Když si poprvé objedná minerálku na terase Baru Colonial a pomalu z tašky vytáhne sušenky, servírka jej podezíravě sleduje, a posléze, když se ptá, zda je nějaký pokoj volný, majitelka, ač její hotel je nevábneho vzhledu, si dá na čas, než se uvolí s Montèsem setkat. Nakonec Montès zapadl: „*A po několika dnech už se za ním lidé ze čtvrti neotáčeli, zvykli si ho vidět, jak vychází z hotelu nebo se vrací, jak sklíčeně nosí tu velkou aktovku z hověziny, nebo jak jindy sedí na jedné z laviček na plácku a dívá se, jak si hrají a honí se děti ze čtvrti*“ (Simon 1980: 63). Zabydlování teritoria. Absolutním bodem teritorializace je seznámení se s dcerami servírky Rosy: „*Pak se zdálo, že je to přijato uznáno: stejně jako si čtvrť zvykla ho vidět, jak chodí sem a tam, zvykla si ho teď vidat neustále obklopeného těmi dvěma holčičkami (tedy v době, kterou netrávil v čekárnách právních zástupců, a když děti nebyly ve škole, zařídil si to patrně tak, aby se hodiny čekání shodovaly se školním rozvrhem, jak při každé příležitosti vytahuje peněženku a kupuje jim lízátko nebo zaprášené koblihy*“ (Simon 1980: 65).

Teritorium však není stabilní. Jakob von Uexküll v *Nauce o významu* popisuje, jak se střetává *umwelt* květiny a *umwelt* dívky (Uexküll 2006) a něco velice podobného, byť ne tak radikálního (dívka trhá květinu, tj. přihází se událost a brupce v *umweltu* květiny), se děje i v případě teritoria dělnického a teritoria moci. Montès bere holčičky, aby se projeli na kolotoči, ovšem pak přichází Rosa s tím, že děti „musí psát úkoly do školy na druhý den“.

Afekty jízdy na koních, stávání se koněm, únik a touha, to vše je narušeno teritoriem správního aparátu a subjektivace. Škola vychovává z dívek lidi, naučí je poslušně sedět a poslouchat, zapíše se jim do těla. Zadasí křičícího nomáda v jejich ústech. Stejně tak policisté na obchůzkách, kteří se zaměřují na věčně hladové Španěly. Snaha byrokratického aparátu asimilovat pod sebe další prostor, přetvořit jej na prostor rýhovaný a zaplnit jej fašistickými hlasy. Nic jiného než dozor, paranoia a disciplína. Vrcholením by bylo město, ve kterém se již nelze pohybovat. Pouhé místnosti bez oken, bez života a prázdné ulice.

Montès si vytvořil teritorium, ale nejen to; vytyčuje si i linii úniku. Tou je pro něj lavička v parku, kde často sedává. Uniká na ní ve chvíli, kdy mu Jep ušetří ránu za městem, a Montès naprosto dezorientovaný se nechce vrátit zpět do hotelu: „*Neřekl mi, jaké myšlenky se mu honily v hlavě během tří hodin, které potom strávil na lavičce v parku, než se sám vrátil do hotelu. S něčím takovým se obvykle ani muž jako on rád nesevřuje ostatním. Člověk může popřípadě bez přílišných rozpaků vyprávět o tom, jak ho někdo knokautoval, ale obtížnější je, byť by to byl světec, přiznat, co se děje v jeho hlavě v následujících hodinách. Každý si tedy může představit, že zůstal po celou tu dobu na lavičce, že seděl v nejtemnějším koutě, který v parku našel, třel si čelist a přitom se mu v hlavě honily ne zcela zábavné myšlenky*“ (Simon 1980: 150). Po fyzickém násilí se uchýlit na /tajné/ místo, uniknout a stát se nikým, stát se neviditelným, snažit se zapomenout na své tělo a dostat se mimo veškeré myšlení. Lavička v parku má na Montèse revitalizující vliv. Skrývá se pohledu ostatních, v jistém slova smyslu (pokud *esse est percipere et percipi*) neexistuje.

Hraniční prostor: Město, periferie a obydlí

Montès se jednoho večera rozhodne sledovat cikána Jepa a ještě jednoho muže. I přes to, že není Antoine nějakým zkušeným detektivem, je schopen sledování až do míst, kdy město ztrácí svůj tvar: „*Pak se octli všichni tři za městem (on stále asi čtyřicet metrů za nimi), či spíše na oněch neurčitých hranicích, kde jako by se celé město pomalu rozpadávalo, tříštilo, drobilo na drť úlomků: na náznaky ulic lemovaných jednoposchod'ovým, pak přízemními domy, pak i samotné domy se rozestupovaly, oddělovaly, stály daleko od sebe, zničehonic se mezi dvěma domy objevila parcela nebo také pole nebo i vinice, pak zničehonic na okraji toho, co už nebylo předměstím a ještě ne silnicí, vyvstala benzínová pumpa, červeně se lesknoucí pod vábivým sněhem zářivek, pak díra tmy*“ (Simon 1980: 105 – 106). Hranice zde má velice specifickou funkci. Neuzavírá, nýbrž „*rozehrává pohyb uzavírání a otevírání, stejného a jiného, hranice jako to, co uvolňuje zvláštní místa mimo definici*“ (Petříček 2000: 100). Když se z „ničeho nic“ mezi domy objeví parcela, když se samotné město rozpadává a

tříští, stává se znovu zemí a reorganizuje se do drti úlomků a poté se konstituuje do přizemních domů náchylných k rozpadu. Zdá se, že to, co už „není předměstím“ nebylo vybudováno tak, jak obvykle vzniká stavba, kdy máme nějaký *eidos* (tedy ideu, vzhled) a *telos* (cíl) a podle toho se řídíme; ale spíše nakupením heterogenních a rozpadlých fragmentů na sebe, které tak vytvářejí specifickou krajinu. Tu můžeme, jak jsem se právě pokusil, číst metaforicky jako zápis do povrchu země. Zároveň se krajina „*integruje hledáním a nalézáním přechodů (odtud-tam), přemísťováním*“ (Petříček 2000: 114). Vpád vinice mezi domy činí z prostředí dynamickou souhru jednotlivých sil: cihla se deteritorializuje, rozpadá, činí místo vinici, ta zase ustupuje poli a textura krajiny je doplněna benzínovou pumpou; ta je zároveň diferencí, stopou lidského vytváření a strukturalizace prostoru. Výraz prostředí tedy není daností, nýbrž kontinuální variací, která implikuje specifický způsob artikulace, a toto menšinové kolektivní vypovídání zase ovlivňuje (a je ovlivňováno) obydlování a drift v prostoru. Mám tím na mysli něco velice jednoduchého: město jako uzavřený prostor, ve kterém lze nalézt různé přechody a distinkce se na svých hranicích kontinuálně proměňuje a stává jiným, zasahuje do krajiny a díky této interakci vzniká nové prostředí a nový způsob osidlování a artikulace. Nejde již o dichotomii (jakkoli pochybnou, jak sem se snažil ukázat na postavách zahálejších mladíků) na ty, kdo mají moc a na ty, koho moc disciplinuje, ale přichází do hry třetí člen: linie úniku, nomádský stroj.

V této „zemi nikoho“ žijí cikáni. Montès se další den nechá dovést holčičkou Terezou přímo sem za Jepem, aby mu nabídl pomoc při možném řešení situace s ukradenými šperky: „*Ted' se objevily pradleny, klečící v cákancích světla na břehu stružky vody, která se klikatila v rozlehlém řečišti vybělených kamenů. Pak opět, ale tentokrát za bílého dne, to tříštění, to postupné rozpadání města, domečky se zahrádkami, benzínové pumpy a nové hřbitovy pro lidi nebo auta, pusté úhory poseté zrezivělými kostrami nebo hroby zakoupenými podle katalogu, bez jediného cypřiše (...) a mezi hřbitovy, pumpami a domy se znovu ukazovala po kouscích, po čím dál rozlehlejších útržcích kostnatá země, rovinatá, tvrdá, vyschlá a kamenitá. Zastavili se. Včera, za tmy, se mu zdálo, že rozeznává jakousi uličku s nízkými staveními, vedoucí kolmo k silnici. Ted' je viděl za bílého dne: totiž ani boudy, ani chýše, ale jakousi zeď postavenou z dutých cihel (a cihly samy byly každá jiná, špatně vypálené, otlučené, takové, co se sbírají mezi rumem na bouračkách), v níž se otvíraly, nebo spíš z níž civěly ne dveře, ale něco jako zubní kaz, černé díry nepravidelných tvarů, většina ani nepřehrazená závěsy, a na sklonku odpoledne se propadlá půda ulice (...) třpytila na slunci, a když se blížili, poznal, že to oslepující zrcadlení srší z nesčíslných střepů skla, jako by někdo, nějaký šílený nebo bláznivý dekoratér, trpělivě rozdrtil hromadu lahví a potom pečlivě rozložil střepy, patrně jen*

proto, aby umožnil houfu špinavých dětí s nahými zadky, které tam pobíhaly naboso, stát se později zcela samozřejmě fakíry nebo polykači šavlí. Také zde viselo mezi dvěma kůly na drátě prádlo: růžové hadry se průsvitně odrážely od zelenožlutého nebe a na jakémsi čtvercovém náměstíčku, na než ulice vyústovala, trčely tři neb čtyři staré maringotky s oprýskanou barvou, nebo dokonce bez kol, podložené cihlami nebo trámy a zpola zapadlé (koly nebo spodkem) v kupě smetí, střepů a rezivělých konzerv (...) Jep (...) jak sedí ve svém elegantním a ošuntělém obleku, v košili jako vždy bez jediné skvrnky na stupátku předpotopního auťáku s promačkanou karosérií, s přelakovanými blatníky, nějaké té staré fordky (...) tedy na stupátku vedle Jepa, který kouří ten svůj hnědý doutníček, sedí druhý chlapík se stejně snědou tváří, se stejně třpytícími se zuby (...) oni jsou totiž všichni stejní, jsou oblečení do hader a bydlí v děrách a běhají po celý den s nahým zadky a naboso po střepích, ale nechybí jim nic, aspoň ne jídlo, patrně proto, že šaty nebo střechu je třeba platit, zatímco to ostatní jim snad padá z nebe jako mana“ (Simon 1980: 143 – 146).

Rozpad. Dezintegrace. Cáry, střepy, kotce a maringotky. Povrch byl odstraněn a krajina jako tkáň dýchá póry hřbitovů, starými vraky aut. To, co se zdá být ještě nedaleko strukturou, pevně daným systémem, se nyní jeví jako směs „či jako slitina s různou hutností či hustotou; to, co jindy rozpoznáváme jako bod, je teď zvlnění, intenzita, vrchol odstínu, fulgurace či záblesk“ (Petříček 2000: 125). Ačkoliv spolu s Montèsem vidíme nejprve věci, pohled se podobá pohybu kamery. Přes ženy klečící v na břehu stužky vody se nabaluje další obraz, který předznamenává deformaci prostoru a následně vrcholí v až v divadelní performaci chudoby, ubohosti a ne-lidského způsobu života. Krajinou probíhají již jen intenzity a věci se pohlcují navzájem, čímž vytváří nestabilní soudržnost, dokonce „svět“, který je ale pevně orámován postavami, jež jej obývají. Propojení mezi městem a teritoriem cikánů zajišťuje silnice, která se postupně vytrácí a je nahrazena magmatem střepů a tvrdou, kostnatou zemí. Na první pohled akcidentální prvek (střepy, poházené věci a cáry) se stávají pro krajinu integrální součástí, dokonce ji tvoří. Protože jen v tomto prostředí se mohou stát děti „fakíry“ nebo „polykači šavlí“. Jejich krev je tělem jejich světa. Prostor maringotek je vystaven jako divadelní scéna – jsou na náměstí a v jejich středu samozřejmě sedí hlavní hrdina Jep jako král. Vše je v rozpadu. Ve stavu limity, tzn. v takovém stavu, že věc směřuje ke svému rozpadu, dotýká se jej, ale stále si ještě zachovává rysy toho, čím je. Nikoli bytí, ale tekutost, pohyb v soumeznosti se smrtí. Jako se ulice „propadá“, tak blízké hřbitovy vyvolávají dojem ne-místa, lépe řečeno místa-jinakosti (*heterotopie*). Cikáni jsou, stejně jako zahálející mladíci na terasách bistra ve městě, mimo veškerý rámec kapitalistické společnosti. Nejsou podřazeni

pod kategorie produkce a spotřeby čistě proto, že nenakupují v obchodních centrech či na trzích. Nejsou však ani vhodný objekt marxistické rétoriky z toho důvodu, že nepracují, tudíž nijak neparticipují na revolučním boji dělníků. „Mana“, alespoň se to tak zdá, jim padá přímo z nebe. Pouze potrava a zahálka. Zahálka dovedená k dokonalosti.⁵³

Pokud je architektura vítězstvím ducha nad hmotou, zde duch dostává od matérie tvrdý direkt. Ve chvíli, kdy se stavba začne rozpadávat, počíná vítězství přírody nad duchem (Simmel 2003: 111). Na druhou stranu však právě v tomto rozpadu sídlí smysl ruiny. Jednak svou práci dělá příroda, ale člověk v tomto procesu také není nevinný: „*To charakterizuje některé zříceniny měst, které jsou ještě obývané (...) Vyvolávají v nás zvláštní dojem, že sice lidské dílo neničí lidé, spíše tak činí příroda, ale samotní lidé tento rozklad připouštějí*“ (Simmel 2003: 112 – 113). My se nacházíme za hranicemi města, kde se však vytváří, díky rozkladu, jiný typ prostorového „osídlení“, který spočívá v afirmaci rozkladu, ve styku s rozkladem. Vždyť cikáni obývají polorozpadlé maringotky a postavili zeď vypadající jako ruina. Jako tajemné postavy se pohybují mezi střepy a kupou smetí. To, co duch vytvořil, rozum geometricky uspořádal, se nyní stalo doupětem s multiplicitou průchodů a děr. Tak lze uniknout útoku vnějšího byrokratického aparátu. Když Jep ukradne šperky, nechá je u Rosy a skrývá se právě za městem. Příchod Montèse v něm vyvolá strach, potkají se totiž již v hotelu, a když se Antoine nechá dovést Terezou dovést přímo do „centra“ nomádské krajiny, reaguje tím jediným způsobem, který se za svůj život naučil: srazí Montèse v přesvědčení, že se jedná o policistu v přestrojení pěstí a uteče. Vytyčí si další linii úniku, stane se neviditelným; jeden úder a ústup. Takto funguje válečný stroj. Hladí krajinu tak, že vypaluje vesnice, sám osidluje ruiny, odkud se vydává na další výpravy a pokud je jeho skrýš odhalena, ihned zmizí na poušť. V širším horizontu se jedná o problematiku státu a válečného stroje. Válečný stroj totiž nikdy není plně v područí státu, je to vlna, intenzita, stávání se válečníkem (Deleuze, Guattari 2010: 398 – 484), vytváření hladkého prostoru, který je prostorem afektů, obsahuje „*intenzity, větry, hluky, síly a vlastnosti, zvukové a taktilní síly, jako je tomu v poušti, stepi nebo ledu (...) Tělo bez orgánů místo organismu a organizace (...) Hladké je neustálá změna, kontinuální vývoj formy*“ (Deleuze, Guattari 2010: 546 - 547). Archetypem hladkého prostoru je moře, které však bylo jako první podřízeno přísnému rýhování skrze astronomické a geografické vymoženosti. Oproti tomu rýhované je to, co „*přetíná stálé a proměnlivé, co uspořádává a řadí rozdílné formy*“ (Deleuze, Guattari: 546). Rýhovaný prostor je prostorem,

⁵³ Nemám na mysli jakékoliv pejorativní užití pojmu zahálka, držím se v rámci vytyčeném Walterem Benjaminem a Deleuzem s Guattarim.

ve kterém vládne princip velkých strukturálních řezů a organizace, je to prostor absolutně traktovatelný podle struktury vztahů. Směřování k rýhovanému je lidskou přirozeností. Eliade popisuje (Eliade 1993), jak každý neobydlený prostor musí být „kosmizován“, zryhován určitým symbolickým aktem. Státní aparát je aparátem zajetí a subjektivace. Spolu se svými byrokratickými složkami se snaží rozšiřovat svou působnost a Jepův útok na Montèse je tak pouze logickým vyvrcholením střetu dvou principů. Uniknout subjektivaci. Uniknout, byť se jedná o mýlku, policii. Uniknout dozoru.

Místo, kde žijí cikáni je vlastně ornamentem města, tedy tím, co lze odebrat, aniž by byl porušen celek. Smysl mého výroku je založen na nomádském způsobu bytí: vynořit se, teritorializovat a po čase uniknout z teritoria a objevit se jinde. Neustálá fluidnost pohybu, neustálé podryvání mocenské autority a využívání spodních toků k bleskurychlým přesunům.

Městský člověk je člověkem oblečeným (Hodrová 2006: 216). Hadry a cáry značí šílence, ne-lidskost. A tak je tomu i u cikánů žijících mimo město. Mají na sobě hadry, dětská těla jsou zahalena pouze z poloviny a jediný, kdo se vymyká, je Jep. Jeho oblek je oblekem města. Je oblekem někoho, kdo byl dříve v těch nejdražších barech, kdo prožil náklonnost města jako bytosti. I z toho důvodu je obraz koncipován jako parafráze na motiv krále sedícího na trůnu (oproti žezlu drží Jep malý doutníček). Místo bohatě vyřezávaného křesla je však cikán posazen na vrak automobilu. Automobil jako technický vynález odkazuje ke konci 19. století, ke zkušenosti šoku, o němž tak často mluví Walter Benjamin. Alegorický (barokní) výraz celé scény je tak naprosto zřetelný: král v království rozpadu, vezdejšího bytí, *vanitas* upomínající na minulý „zlatý věk“.

Banální frázi o tom, že typickým znakem obyvatele města je oblečení, je nutno doplnit: oblečení dle módy: „*Kdyby nepředpojatý člověk prolistoval všechny francouzské módy od počátků Francie po dnešek, nenašel by v nich nic zarážejícího, ba ani překvapivého. Je tam právě tak mnoho přechodů jako v posloupnosti animálního světa. Nikde žádná mezera, a proto také nikde žádné překvapení*“ (Baudelaire 1968: 588). V módě se odráží skrze pomíjivé věčné: „*Krásu tvoří jednak věčný a neměnný element, jehož podíl se určuje nesmírně těžce, a pak element relativní, nahodilý, jímž může být ať už střídavě nebo najednou například doba, móda, morálka nebo vášeň*“ (Baudelaire 1968: 589). Kára přeci není nic animálního, ale právě naopak. Je to idea, harmonie, proporce, prezence výrazu. Pokud se člověk stal člověkem ve chvíli, kdy postavil město a začal plně používat svůj rozum, vývoj byl dokončen v okamžiku, kdy se urbánní dandy a flanér oblékli do moderního obleku a začali korzovat ulicemi. Benjamin často ve svých textech odkazuje na minulé, často se zabývá moderní

zkušeností, která je naprosto odlišná od tradičního rámce (zejména ve svých poznámkách k dětství). Moderna pro Benjamina (jak ji vidí na základě studia a interpretace Baudelaira) je také dialektická: nabízí obraz ruiny, minulosti, ale zkušenost ulpívání je těžko dosažitelná, moderna znamená probouzení ze snu, tento sen je však zachytitelný jen parciálně (a zachycení prožívání určité zkušenosti a její snahu o obnovení v kontextu probouzení a snění vidí Benjamin u Prousta). Moderní je pro Benjamina „*nový vztah k tomu, co vždy již existovalo*“ (Málek 2006: 170), jde tedy o dialektiku nového a stále stejného. A Didi-Hüberman zmiňuje souvislost módy a modernity: „*Angličtina nezná blízkost slov „móda“ (mode) – o které je třeba jedním dechem uvažovat spolu s jejím protikladem, s tím, co je „vyšlé z módy“ (démodé) -, „smrt“ (mort) a „modernita“*“ (Didi-Hüberman 2009: 55). Naznačená souvislost moderny, snu, ruiny, opakování, probouzení a nicoty, dialektiky a vykoupení je tak více než zjevná.

Obyvatel moderního města je vystaven zkušenosti šoku, odcizení, probouzení. Cikáni nic takového nezažívají. Jsou oblečeni hadry, žijí v odlišném prostoru a město neví, jak je začlenit. Snaží se jim zapsat na tělo skrze policejní či správní orgány, avšak vždy bezúspěšně. Nelze zamezit linii úniku, nelze zamezit touhu; moc nemůže určit místo každému. Na první pohled rozpoznatelný rozdíl: „mám oblek, tedy jsem“ x „cár oděvu mi stačí, nepodléhám subjektivaci“.

Zkušenost města je různorodá. Přes pohyb v davu, kdy se jedinec nechává unášet proudem a pocítuje anonymitu, k afektu odcizení či strachu, když chodec cítí, že je mu upřen cizí pohled do zad. Dialektickou povahu ulice jsem již zmínil, stejně jako to, že v dělnické čtvrti se život děje venku (u prostoru cikánů dokonce dichotomie na vnější a vnitřní nedává vůbec žádný smysl). Bezdomovci žijí na ulici věčně, jsou dokonce výtvozem města samotného, organickým výběžkem chodníků a dlažby, kdy „*smrt v každém případě nahlodává. Infikuje každou drapérii, každý cár. Vkrade se do každého záhybu. A sama se šíří v podobě jakéhosi vytváření záhybů: v extenzi, intenzitě, inherenci. A nakonec uchopí těla do svého definitivního objetí*“ (Didi-Hüberman 2009: 106). Bezdomovci jsou tak znakem rozkladu městské čtvrti, městského života.

Lidskou přirozeností je vybudovat si obydlí: „*Schystat si přístřeší znamená vytyčit hranice, které nás chrání před hrozivým vnějškem, a vymanit si z prostoru místo pro sebe*“ (Harries 2011: 148). Domov je sféra mého každodenního obeznámení. Domov je konstituován jednotlivými motivy, které jsou pro mne zásadní. Sedíme zády ke zdi, choulíme se ke zdi. Pokud se totiž ještě jednou obrátíme k Daniele Hodrové, tak zjistíme, že prostor domova má

význam poukazu: „*Roh a kout do sebe zapadají, jeden bez druhého je nemožný, jsou to dva aspekty téhož: roh v sobě uvnitř tají kout, kout je zvnějšku tvořen rohem. (...) Přebývá-li člověk uvnitř a vnímá tento prostor jako bezpečný, jako útočiště, domov, pak vše, co se nalézá vně a právě i roh, kterým dům vyčnívá, trčí do světa svou hranou jako příď lodi, se nehledě na fyzickou blízkost jeví jako cizí, jiné. Opustit bezpečí pokoje (nomen omen) znamená vydat se na nejistou cestu do světa představovaného ulicí, městem*” (Hodrová 2011: 315). Důležité je, že obydlí je místem, kde si skladují živiny, je to místo bezpečí. Každý člověk touží vlastnit byt i ten nejnuznější prostor, kde se může o dlouhých víkendech nudit (Kracauer 2008: 286). Rosy obydlí, naproti Baru Colonial v polorozpadlých kasárnách, je obydlím chudé servírky: „*(...) holá dlažba jako v kuchyni, bez nejmenší stopy prachu, holé, vápnem modře vymalované stěny s hnědým soklem, nábytek nakoupený podle vši pravděpodobnosti na bleším trhu, ale čistý, přelakovaný*“ (Simon 1980: 218). Vše působí až sterilním dojmem.

Kafka v jedné své povídce nazvané *Doupě* popisuje zvíře (krtek), které si buduje svou „pevnost“. Doupě je protkáno mnoha cestami a vytváří rhizom. Krtek dokonce cítí jakékoliv narušení teritoria na svém vlastním těle (Kafka 2009) a vykazuje znaky paranoidního chování. Cítí neustálý strach z toho, že jeho doupě bude narušeno jednak vetřelcem zvenčí, ale také bájnými „tvory vnitřní země“, kteří žijí v podzemí a jsou smrtelně nebezpeční. Namísto toho, aby krtek žil ve svém obydlí v klidu a bezpečí, vytváří neustálé pasti a přesouvá se z jedné pozorovatelné do druhé, aby stačil rychle reagovat na případný útok. Zaplétá se do svých chodeb a jeho nejistotu ještě zvětší zvláštní zvuk, pískot. Touto krátkou jsem ilustroval iluzivnost domova jako a priori bezpečné sféry. I zde je totiž přítomna hrozba smrti, vždyť Rosu přímo v jejím bytě ubodá Jep. A její tělo, ačkolivv neleží na ulici jako tělo bezdomovecké, obejmě smrt ve formě záhybů prostěradla, které přes něj přehodí příchozí policisté. Přišli jsme na svět z pouzdra a ve smrti se do něj navracíme. Smrt přichází náhle, jako událost, jako násilí, jako abrupce řádu. A hřbitov za městem rozšíří svoje teritorium o další díru do země. Žádné truchlení, žádný obřad. A transcendence? Ale kdeže. Krtek měl sakra dobrý důvod bát se o život.

Venkov

Deleuze a Guattari v zápisu imaginární přednášky profesora Challengera uvádějí: „*Profesor Challenger, ten, který strojem bolesti přiměl Zemi řvát za okolností, které popisuje Conan Doyle, měl přednášku, v níž v duchu své opičí povahy smíchal několik příruček geologie a biologie. Vysvětlil, že Země – Deteritorializovaná, Ledová, obří Molekula – je tělo bez*

orgánů. Toto tělo bez orgánů je proniknuto nestálými a nezformovanými látkami, proudy všech směrů, volnými intenzitami a nomádskými singularitami, bludnými č přechodnými částicemi. O to však v té chvíli nešlo. Neboť na Zemi vzniká velmi důležitý, nevyhnutelný fenomén, který je v jistých ohledech prospěšný, v mnoha jiných však nežádoucí: stratifikace. Strata jsou Vrstvy, Pásy. Spočívají ve formování látek, v uvěznění intenzit či v zasazování singularit do systémů rezonance a redundance, ve vytváření větších či menších molekul na těle Země a v uvádění těchto molekul do molárních celků“ (Deleuze, Guattari 2010: 51).

Prvotní distinkcí v mé analýze prostoru bylo rozdělení na město a venkov. Město samo je plně strat, linií úniku, hraničních pásem a teritorií, nejedná se tedy distinkci mezi a priori strukturované a „přirozené“ (tj. venkovské) prostředí, ale o vytyčení zcela přibližné linie či roviny, která je nestálá a prostupná. Je však také nesporné, že město jako celek (jako idea, jako forma) je principem stratifikace. Člověk povstal z těla Země a jeho prvotní snahou bylo vystavit si přístřeší. Vitruvius ve svých *Deseti knihách o architektuře* přichází s příběhem o počátku stavitelství. Za dávných dob žili lidé v jeskynních či zarostlých pláních jako zvířata a pojídali syrovou potravu. Při jedné bouři se vznítil les a lidé, když spatřili oheň, ve strachu utekli. Po uklidnění situace se však k ohni přiblížili a pocítili na svých tělech příjemné teplo a spontánně spolu začali mluvit (tj. označovat věci slovy – ostatně velice podobně jsou vystaveny i jiné „teorie“ o původu jazyka, jako je například Rousseauova či Condillacova). Oheň tedy zapříčinil sdružování lidí, kteří se tak začali pohybovat v určitém teritoriu a zde si budovali první primitivní přístřešky (například po vzoru ptačích hnízd, atd...). Postupně se přístřešky, díky vzájemné interakci, začali zdokonalovat a pomalu vznikaly i první zdi, které sloužily jako ochrana před nepřízní počasí (Vitruvius 1979: 63 – 64). I Aristotelés, abychom ještě na okamžik zůstali v antice, popisuje, že první stadiem lidského společenství jsou domácnosti, v níž může dojít k uspokojení základních lidských potřeb. Dále se určitý počet domácností sdružuje do vsí, které mohou poskytnout více než jen uspokojení každodenních lidských potřeb. Avšak i ves je příliš malá a tak se několik obcí spojí do soběstačného útvaru zvaného *polis*. Původní intencí k vytvoření tohoto společenství je tedy nutnost zajistit základní životní potřeby, avšak existence polis má pak vlastní úkol a to ten, že zajišťuje dobrý život, tedy pokračuje v rámci blaženého života. Lidé tedy vytvářejí polis z poměrně prostých důvodů, ale jakmile ji vytvoří, je jim umožněno uskutečňovat mnohem vyšší cíle; tj. být opravdu člověkem. Tím, že je *polis* soběstačná, představuje konečné stadium v procesu přirozeného růstu a rozvoje, a protože je konečným stadiem, je sama přirozeností lidského vývoje, podstatou, která se realizuje na konci přirozeného růstu (Aristotelés: 1998). Civilizace je město. Město je přirozeností, artikulací rozumového činnosti člověka. Město strukturuje

zemi, zapisuje se na její povrch a vytváří strata. Formuje a zamezuje intenzity. Avšak i zde lze nalézt linie deteritorializace (podsvětí, suburby, povaleči), nelze tedy říci, že město je pouze a jen stromem. I ono „rzhizomovatí“.

Prostředí venkova má však zcela jistě mnohem blíže k původnímu povrchu země než město. I přesto, že je zemědělství produktem logu, jedná se zpočátku o rituální a kosmologickou činnost (Armstrongová 2006). Rýč, pluh otevírají zemi, také se na ní zapisují, ale v protikladu k výstavbě urbánního prostoru. Vyvržení vnitřností země znamená produktivní hodnotu její činnosti, vystavení teritoria, trojpolní systém, opuštění, ponechání ladem, znovu teritorializovat a znovu deteritorializovat. Venkovan⁵⁴ pochází ze země, je do ní zapuštěn, mizí v krajině, je v ní naprosto celý. Jeho tělo, stejně jako tělo krtka z Kafkovy povídky, reaguje na veškerou změnu v tomto obrovském těle bez orgánů – nechává se prostupovat jednotlivými singularitami, afekty. Vítr, déšť, bouřka, sucho se vše se vztahuje k zemi: „*Země není živé mezi jinými, spojuje všechny živly v jediném zaklesnutí a užívá jich k tomu, aby deteritorializovala teritorium*“ (Deleuze, Guattari 2001a: 76).

Claude Simon je ve svém díle fascinován zemí. Montès byl počat na statku, děj *Trávy* se také odehrává mimo městský prostor. Venkov pro něj znamená odlišný způsob bytí, stejně jako prostorové uspořádání obydlí, než jak je tomu v urbánní sféře. Statek je totiž vystaven náporům počasí, je jednak otevřený světu, ale zároveň má své vlastní nitro. Je vlastně, pokud bychom využili termín Leibnize, monádou: je pro svět, ale uzavřený v sobě. Ve *Větru* k němu vede cesta, která končí v místě ne-časovosti, rozpadu a cyklického umírání – statek vyvolává dojem opuštěnosti, staré a shnilé kobky: „*(...) nejprve dlouhá alej borovic, které vítr ani neohýbal, ale spíš už je jednou provždy upravil tak, že trčely jako zkamenělé, zploštělé, stlačené, téměř vodorovné a ztuhlé ve ztřeštěné, statické a konečné křeči, stejně jako cosi konečného, mrtvého vyzařovalo ze zdánlivě neobydlených budov se zavřenými okenicemi, holými zdmi, pustým dvorem, kde se tu a tam povalovalo několik sudů se zrezivělými obručemi, rozviklaná sklápěcí kára a hromada vyhozených klecí, to vše opuštěné v oslňujícím světle, připomínajícím zbytky do běla vysušených koster pomalu žraných žiravinou, v jejímž složení se čas, slunce a vítr slučovaly stejnou měrou (...)* A tam seskočil s kola /Montès, pozn. M. Ch./, pokoušel se nabrat dech, rozhlížel se kolem sebe a hledal nějakou stopu života, lidské přítomnosti, pak sebou náhle trhl, otočil a cosi zakoktal k postavě, kterou neslyšel přicházet a která teď čněla před ním, jakoby zosobňovala v lidské podobě ten vyprahlý a pustý vesmír: muž, také vzdorující času (...) s neuvěřitelně hubenou, zemitou tváří, spálenou sluncem a

⁵⁴ Nemyšleno pejorativně.

zpusťosenou buhvíjakým utrpením, buhvíjakou horečkou“ (Simon 1980: 29 – 30). Když poté Montès správce propustí, činí tak jistě z nevědomosti o specifické spřízněnosti venkovanů a země. A už Bouvard a Pécuchet věděli, že propustit správce statku znamená přidělat si problémy (Flaubert 1974).

Jakoby veškerý jíl země začal pohlcovat i lidské obydlí, jakoby se sám venkovan rozpouštěl v kluzké zemi a nechal se jí zachvátit. Proto má v očích až téměř šílený lesk dokreslující kontrast mezi správcem statku a Montèsem, který v životě vážněji nestonal a matka jej ochraňovala a bránila před nebezpečími vnějšího světa. Země to je vášeň, krev a smrt.

Spojitosť těla venkovana s tělem země jako princip vytvoření zvláštního teritoria, které se vymezuje vůči vpádu městského, a vlastně každého, kdo nepochází z útroby země, kdo nemá ve svém rodě předky dobrovolně se podrobující zemi (a zároveň ji obdělávající), je nejvýrazněji artikulována v Simonově románu *Tráva*. Pierrův syn Georges se neustále snaží vydolovat ze země živiny, snaží se pěstovat různorodé plodiny, ale nedaří se mu. Stále více se zadluhuje (k čemuž ještě přičtème jeho zálibu v hazardu) a není schopen poslechnout dobře míněné rady obou rodičů. Poté, co Marie prodá svůj dům, Georges vybaven peněžními prostředky posází obrovskou pláň hrušněmi, ačkoliv všichni zkušení místní venkované ho od tohoto kroku odrazují. Navzdory všem předpokladům byly stromy rod od roku větší a jednoho léta země zmizela pod nánosem ovoce. Bylo to pouze jediný rok, kdy se dalo mluvit o úrodě, ovšem ta veškerá shnila a svým pachem zaplnila každický pór půdy. Ani po tomto neúspěchu se však Georges nevzdává. Země se mu vzpírá dále. Vždyť pokud farmáři řeknou, že v této půdě nelze pěstovat hrušky, zcela jistě pro to mají velice dobrý důvod. Rozumí zemi. Jsou zemí. A divoký Georges, prost veškerého respektu jak k půdě, tak k rodině, musí být potrestán (Simon 2013a).

Venkované jsou figurou nadčasovosti „*zamrzlí v jejich věčných postojích věčné práce, smetení, vyprahlí, mizející závratnou rychlostí“* (Simon 2013a: 48). Mizející, ale vždy se znovu objevující spolu s obrodnou silou země: „*Znovu jsem slyšel ten zvuk, to vření, poslouchal, jak se odděluje to, co léto, půda, slunce, deště postupně spojily dohromady a co tichý plamínek opět rozkládal, jako by se všechno stále jen slučovalo, skládalo a zase rozpadalo“* (Simon 1985: 113).

Všichni mají něco společného, tvrdost a hamižnost, nikoli po penězích, po úrodě, po přežití, stejně jako „*žena nesoucí snop a nahé dítě do oné nevymírající vznešené rodiny postav symbolizujících dělnost a ctnost a vyznačujících se trvale zemitým venkovanstvím“* (Simon 1985: 152). Práce na poli znamená vytrhávat plody z lůna země, rodit se z ní a zároveň do ní

umírat v neustálém koloběhu. Pokud je kultura vytvářena stálostí věcí a předmětů, v prostoru venkova se organizuje cyklické proudění toků výměšků, semen, krve a ctnosti. Práce, ohnutí zad, „v potu tváře si zasloužit svůj chléb“, je fyzickým utrpením. Utrpením, které nikdy nekončí – vlastně nikdy ani nezačalo. Být synem země; prokletí, starost, břemeno a strach o to, zda výnos z úrody umožní splatit půjčky z minulé zimy, což se málokdy podaří, a tak je nutné zadlužit se ještě více, navštívit „sfingu“ v bance, plazit se před ní a úzkostlivě čekat na výrok „orákula“. Nikdy však nepodlehnout. Hrdě stát po kotníky v jílu a věřit. A zemřít. Výsavním živlem v románu *Vítr* je, překvapivě, vítr. Velice přesně jej popisuje francouzský filosof a bývalý námořník Michel Serres: „*Vítr nás netiskne jako nějaká obří ruka, která působí setrvalou a nepřetržitou silou; najednou se nás zmocní mohutný porыв, který ale za okamžik poněkud povolí a mezi tím nás pleská, políčkuje a pohlavkuje ostrými a rychlými úderů spousty malých nesmírně pohyblivých dlaní... Vítr je plný nárazů, láme se do nepatrných severáků, jejichž krátká vydechnutí jsou o něco mírnější*“ (cituje Petříček 2000: 142). Montès proti větru bojuje se zarputilostí, s jakou si snaží udržet i svůj statek. Na svém kole se potácí, ale neúnavně šlape ulicemi proti „rychlým úderům pohyblivých dlaní“. Vítr jako metafora života. Vítr také podryvá autonomii města. Prohání se jeho ulicemi, narušuje městské teritorium; jedná se vpád nevyzpytatelného živlu do strukturovaného prostředí.

Uvnitř domu: Barokní rodinná genealogie a hrobka

Analýzu prostoru v díle Claude Simona zakončím kapitolou zabývající se interiérem domů, s nimiž jsou hlavní postavy Simonových románů bytostně spjaté (zejména se jedná prostředí rodinné). Domy, ve kterých se pohybují, žijí a umírají subjekty vyprávění, totiž vykazují zvláštní podobnost. Nejprve zaměřím pozornost na vybavení interiéru a poté na celkové prostorové uspořádání těchto obydlí s tím, že se tak vlastně znovu vracím, jak dále uvidíme, k barokním motivům v Simonových románech, pokusím se je však dále rozvést. Při analýze interiéru budu také sledovat linii vinoucí se od románu *Vítr* přes *Příběh* až ke *Georgikám* (to je ona barokní genealogie); v pojetí domu jako hrobky se hlavními referenčními body stávají /znovu/ *Vítr*, *Tráva* a *Příběh*.

Když Montèse pozve jeho vzdálený strýc do svého domu na večeři, je čtenáři předložen obraz, který jakoby připomínal turistickou prohlídku starých zámků. Vybavení působí staromódně, zdá se, že se s žádným nábytkem nebylo pohnuto přes půl století a návštěvník získává pocit bezduchosti, ocitá se v prostoru bez života, kde jednotlivé předměty (sbírka jezdeckých zbraní, mušket a sedlových pistolí) sice odkazují k minulosti; vždyť „*vybledlé plyšové záclony, prázdné ozdobné květináče, hodiny se zastavenými ručičkami, krbovou*

soupravu, kterou dostali jako dar už dávno mrtví a zapomenutí předkové“ (Simon 1980: 68) obestírá povlak prachu a netečnosti. Nemohou také chybět portréty předků, tlustých mužů se zakulacenými bachory a mrtvičnatými obličejí, zavěšené na stěnách v „*pozlacených zaprášených rámech, i prach sám se tam usazoval zvláště, ne snad drže, urážlivě viditelný, ale byl takřka zažraný, zatvrdlý“* (Simon 1980: 69). Portréty, tolik typické pro barokní mentalitu, zdůrazňují aristokratický původ rodiny, její honosnost a bývalou slávu (Kalista 1940: 29). Vypravěč *Příběh* začíná narativ popisem akácie za oknem a jedná se o předobraz rodové genealogie promítající se do celého románu. Následně totiž přichází vzpomínka na babičku a její přítelkyně, zchudlé šlechtičny, jak posedávají v místnosti v křeslech a z nichž se staly pouhé přízraky a hlasy, které se ozývají ve ztichlém domě: „*(...) jako by tu stále pobývaly (...) bezhlasně brebentící v kruhu kolem babičky v jediné tónině, která je jim teď povolena, to znamená pod vrstvou ticha občas prolomeného nějakým vzruchem (...) představa jak hřadují temné a ponuré ve spleti větví, jako na té orleanistické karikatuře otištěné v učebnici Historie která znázorňuje v podobě stromu rodokmen královské rodiny jejíž příslušníci poskakují ve větvích (...) strohé šlechtické tituly, které mi jako dítěti připadaly neodmyslitelné od starých zežloutlých těl“* (Simon 1985: 9 – 10). Tyto staré ženy jsou již jedinou upomínkou na časy šlechticů a králů, jedinou upomínkou, protože jejich manželé jsou již mrtví, staří generálové, kteří si vystřelili mozek z hlavy, nebo umřeli v poklidu na jednom ze svých vesnických sídel. Staré ženy ověncené tituly sedí nehybně kol dokola místnosti, až se zdá, že existují v jakémsi vegetativním stavu, ovšem i tak spolu komunikují či požívají rozměklé zákusky, které polykaly s výrazem „*stále stejně zarmouceným, vytrvale smutečním a přihloupým, na zamodralých rtech jim ulpívalo trochu moučkového cukru a občas se mihl stěží zahlédnutý jazyk, našedlý, chuchvalcovitý a jako by lepkavý jako jazyky hmyzožravců“* (Simon 1985: 12). Konec života, z žen se staly namalované a nalíčené kusy masa, místo obličejů masky, pochmurně se rozpadajících ve svých křeslech. Portréty na stěnách u Montěsova strýce, orleanistická karikatura, na kterou si rozvzpomíná vypravěč v *Příběhu*, jsou ne-časové: zachycují okamžik, zachycují v sobě čas, dokonce se setkává s časem samotným nikoli v kontinuální podobě, ale v podobě ztuhlé směsi vytvořené vrstvou oleje a barev na prázdném plátně. Portrét zůstává stále krásný, ti, kdo jsou na něm zobrazeni, potupně umírají ve válce, v posteli a stejně tak se rozpadají i staré ženy. Chuchvalcovitý jazyk je návratem k animalitě, do mateřského pouzdra země, smrtí, odchodem. Stejně jako se rozpadá tělesná schránka, tak se rozpadá i obydlí. V románu *Vítr* strýcův dům odolává, ale odolává jaksi inverzně; v domácnosti totiž panuje nepsané přesvědčení, že pokud se s ničím nebude hýbat, nic nemůže zestárnout. V *Příběhu* strýc Karel a mladý vypravěč se snaží přilepit

odstávající tapetu v salonu a zamést omítku z rozpadající se zdi a babička trvá na tom, že na inkriminované místo nelze přesunout nábytek, aby zchátralost zakryl, protože „tam stojí přeci odjakživa“. Na „starobylost“ poukazuje také vypravěčův přítel Lambert, který byl do domu přiveden na návštěvu: „ (...) *Páni to je ale starý dali by se tu udělat dvě patra v jednom dalo by se Zpozoroval na zdi velkou vlhkou skvrnu ukázal na ni prstem obraceje se s úsměvem na strýce Karla náhle srdečný blahosklonný Ty tapety jsou taky původní? strýc Karel se usmál Ne myslím že jsou z minulého století jsou starší než já proto jsou omšelé jsou*

z minulého stol ... Ale to ten dům tedy To znamená že ... Pak se vzpamatoval řekl Je to neuvěřitelné že tyhle staré barabizny ještě stojí Jak říká můj otec člověk uvažuje proč už to dávno nezbourali a nepostavili konečně moderní města něco alespoň trochu rozumného co by odpovídalo potřebám“ (Simon 1985: 158). Lambert, namyšlený floutek, si nejspíše představoval něco po vzoru Le Corbusierových návrhů. V tom zcela jistě hraje to, že u něj nelze vysledovat ani stopu šlechtického původu, je synem dělníka a tudíž neuroticky posedlý touhou ukázat se, že je lepší než si (možná) ostatní myslí. Ostatně také proto se po válce připojil ke komunistické straně. Nepochybně je Lambert veden představou, že společnost by měla být postavena dle podobných vzorů, jako je vystaveno i město (a tedy společnost) v Zamjatinově románu *My* (Zamjatin 2006). Vše naprosto racionálně účelné, všichni myslí stejně, ideál proporčnosti a geometričnosti. Stejně ve většině Le Corbusierových plánů ohledně megastruktur, kdy město stojí na obrovských pilířích, a protože je uspořádáno strukturálně, je možné jakoukoliv bytovou buňku „přenést“ a napojit na jiné místo (důsledkem toho je samozřejmě nemožnost pohybu, protože pohyb už nebude nutný), hlavní roli i zde hraje beton. Oslava betonu je typická pro konstruktivistický a funkcionální diskurz. V nich se snoubí idealismus světlých zítřků, který je pod povrchem Lambertova odmítnutí starého rodinného domu; „proč by měl někdo bydlet v prostorných místnostech a jiný v malé a špinavé špeluňce?“, ptají se většinou ti, jejichž situace rozhodně není utěšená. Moderní stavby mají být jejich záchranou. Mnohokrát se ukázala iluzivnost tohoto přesvědčení. Žádný dělník, který stavěl město blízko nebi stojící na ohromných pilířích, v něm nebude bydlet. Bude se krčit v malém přístřešku zbudovaném u paty sloupu držícího celou konstrukci, kam již nedopadá žádný sluneční paprsek.

Rozpadu domu nelze zabránit. I tak však ve svých útrobách uchovává minulost. Dům je plynutí, vanitas, místem smrti a zrození. Všudypřítomný prach značí přicházející temnotu. Pokud je zchátralost města viditelná zvenčí (umírající bezdomovci), dům se rozpadá ve své imanenci. Rod je rodem domu. V tomto ohledu je situace Montěse paradoxní. Je sice jedním

z těch, kdo mají právo být vyobrazeni na rodinných portrétech, ale zároveň byla díky němu genealogie rodu fatálně porušena, ba dokonce zničena.

Georgiky lze číst jako genealogii. Simon v jednom rozhovor říká, že zdědil obrovské množství dokumentů. Ve skutečnosti se jednalo o korespondenci jednoho Simonova předka, generála Lacombe Saint-Michela, což jej inspirovalo k vytvoření série navzájem asociativně spojených obrazů (ve smyslu, jaký jsem pojmu obraz dal na začátku práce) k nimž se přidružily i Simonovy osobní vzpomínky (DuVerlie, Rodgers, Simon 1987: 7). Dále dodává, že to, co věděl o Lacombe Sant-Michelovi bylo plné děr, plné „neprozkoumaných oblastí“ a ostatně jeho paměť také není dokonalým strojem. Román je snahou o spojení těchto dvou regionů; o spojení fragmentární znalosti života svého předka s vlastní, a stejně tak fragmentární, zkušeností. Vzniká tak obraz jednoho života či spíše pokus o obnovení jednoho života. Napsat historii své vlastní minulosti, dokonce vlastně namalovat portrét předka a obtisknout se do něj. Ukazuje se provázanost válečné (a také rodinné) zkušenosti L.S.M. a Simonova vlastního setkání s válečným strojem. Napříč generacemi se vypovídá o tomtéž. O deziluzi, smrti a zmaru. Pokud bychom *Georgiky* rozložili, šlo by vybudovat strom rodu. Také v nich se objevuje strýc Karel, také v nich, stejně jako v *Příběhu*, ožívá minulost skrze dopisy. Barokní rodinná genealogie. Kontinuita, smrt a zrození.

Poté, co Antoine Montès propustí správce statku, „muž země a jílu“ se objeví na zápraží domu, „*podobný Lazaru stojícímu na prahu hrobky, aby vyslechl rozsudek Posledního soudu, dříve než se do ní zase navždy vrátí*“ (Simon 1980: 40). Hrobka není pouhým náhodným odkazem. Montès byl předtím pozván na krátké občerstvení uvnitř statku, kde obložené mísy plné masitých a dužinatých pokrmů, které vytvářejí protiklad k vyprahlé pláni a napůl rozbořenému dvoru. Místnosti mají pochmurný vzhled: „*(...) vstoupil do jednoho pokoje, který ani ohniště, ani prostřený stůl nedokázaly oživit. „Vypadalo to tak trochu,“ vyprávěl později s jakýmsi nevinným a udiveným humorem, pro něho typickým, „jako by někdo měl bláznivý nápad pořádat banket ve staré rodinné hrobce, znovuotevřené při této příležitosti, s poleny, která se pokoušela, a nijak se to nedařilo, vyhnat vlhkost a ledek nashromážděný ve zdech za celé generace, s portréty předků, zcela ohromenými, že opět vidí světlo, a kteří jako by mhouřili oči, víte...?“*“ (Simon 1980: 34). Ani zde nechybí portréty předků. Mnohem zásadnější je temnota, která připomíná tmou mateřské dělohy. Hrobka je také úložištěm, sice již na ostatky a pouhou kostru, ale je stále záhybem, do kterého se může mrtvé uložit. Ani oheň, podle Vitruvia podmínka sdružování mezi lidmi a výstavby stálých obydlí, nedokáže učinit hrobku příjemnějším místem pro živé. Chladné zdi odmítají teplo. Obličeje předků na

portrétech jsou překvapeny světlem. Chybí vlastně jen nebožtík (vládce domu byl nedávno pohřben na hřbitově), ačkoliv strážci ostatků zůstávají. Správce, zapuštěný do země, se svou rodinou každý den do hrobky uléhá a každý den z ní vyráží za svou prací. Není se co divit, že je podobný Lazarovi. Jídlo vytváří také kontrast k interiéru – vše je mrtvolné a přitom na stole jsou živiny, kterých se ale nikdo ani nedotkne. Schůze neživých, vyjednávání o zachování rodu, které se nepovede. Banket, ta napůl smuteční hostina a napůl jídlo připravené pro hosta a nového majitele domu páchnoucího plísní (Simon 1980: 36), končí fiaskem. Žádné obnovení řádu. Montèsův otec je mrtvý a syn odmítl nastoupit na jeho místo. Hrobka zůstala prázdná.

Motiv obydlí-hrobky velice zřetelně vyplouvá na povrch v *Trávě*. My již víme, že alegorický barokní dům je tvořen dvěma patry, přičemž patro horní je „uzavřeným pokojem“ kam dopadá světlo a je místem spasení, transcendence. Umírající Marie leží v místnosti v prvním patře venkovského domu. Kolem ní je postaveno velké množství květin a celý pokoj prostupuje až agresivní vůně parfému. Stejně jako je krajina plná oděru z hnijících hrušek, usedlost naplňuje smíšený pach květin, umírajícího těla a kolínské vody. Dvojnásobná dezintegrace. Dům, ve kterém Marie dříve bydlela, se Georgesovi zdál jako faraonská hrobka, jako chrám, dokonce jako ustavení rodinné dynastie (Simon 2013a: 23), a nyní, ve své smrtelné agonii, se Marie stala jakousi živoucí mumii a její duch prostoupil i domov Pierra a Sabine. U jejího lože je neustále přítomná ošetřovatelka, která dohlíží na to, aby Loïuse dostala Mariiny šperky, odkaz staré ženy, který je také závazkem. Nevadí, že Loïuse s Georgesem žít nechce, šperky po Marii znamenají zachování ženského elementu v rodině (Sabine se zcela zřetelně nepočítá, stala se karikaturou ženství) a paradoxně kontinuity rodu. Marie umírá deset dní. Jako by se připravila na pouť směrem do výše. Její život byl plný odříkání, plně se oddala svému bratrovi a nikdy si nepostěžovala. Nic však nebrala jako námahu. Marie umírá v srdci domu a zároveň je v celém prostoru. Uzavřená místnost a záblesk transcendence. Pokud se barokní svět dělí, jak tvrdí Deleuze, podle Tintorettova *Posledního soudu*, Marie je rozhodně spasena. Záblesk transcendence v rovině imanence. V románu *Příběh* je vypravěčova nemocná maminka snášena z vyššího poschodí, z poschodí, které patří jen zasvěceným, mezi ostatní přímo do středu salonu, kde se stává jakousi výsadní postavou, kolem níž se odehrává pozemské divadlo se všemi svými aspekty. Dekompozice těla jí nijak nezabraňuje, aby na každého upřela zpytavý pohled světice a poté se odebrala zpět do svého lože. Nejedná se však pouze o nemocnou matku, nýbrž celý dům je prostoupen hlasy již mrtvých žen, které „jako by tu stále pobývaly, tajemné a nařikající, kdesi v rozlehlém a zchátralém domě s jeho nyní poloprázdnými místnostmi kde to už nevonělo

*kolínskou vodou starých návštěvnic ale nezřízeně páchlo plesnivino jako někde ve sklepě či spíš v hrobce jako by tu neustále zahnívala mrtvola nějakého zvířete nějaké krysy uvězněné pod parketou nebo za trámem a vydávala štiplavý pach odrolené omítky smutku a mumifikovaného těla“ (Simon 1985: 9). Postupně chátrající obydlí. Ve *Větru* statek páchne plísní, v *Příběhu* je celý dům v rozpadu a jeho místnostmi se neprohání průvan, ale fluidní a přítom hustá přítomnost smrti. Dům jako by zaklel všechny přítomné do své vlastní struktury, živil se jejich smrtí, polykal těla starých návštěvnic a živil jimi smrtelný rozklad. Maminka dům opustila, babička také a prostor chátrá. Už nikdy se nevrátí kněz, už nikdy se nezopakuje obraz kněze a květin postavených do pokoje, jako poslední odkaz k náboženství, k víře, k životu po smrti: „ (...) když se kněz obrátil, rozepjal paže, snažil jsem se zahlédnout, co má vpředu napsáno, pak se opět otočil zády a opět jsem viděl jen růže. Ale ty tolik nevoněly. Začichal jsem: byly tu také nějaké áróny, či jak se jmenují, které rostou ve vodě (...)“ (Simon 1985: 12). Znovu ona smyslovost, květiny kolem oltáře, smrt, ticho: „ (...) jako by na tomto místě všechen život odumíral, ztrácel se, pozbýval významu, všechno bez rozdílu se slévalo v jediný nesouvislý monotónní nářek (...)“ (Simon 1985: 20). *Příběh* vypráví dezintegraci jednoho rodu. Postupný rozklad do nicoty.*

Když Montès vidí ležet na zemi tělo mrtvé Rosy, něco se mu na celé scéně „jaksi nezdá“. Sám má totiž zkušenost s agoníí umírající (a nábožensky založené) osoby, své matky, ale je zvyklý na jisté dekorum, na jistou divadelní kompozici celé scény: „ (...) jednoho dne mi vyprávěl, že sám ošetřoval svou matku po celou dobu nekonečné agónie, viděl ji ležet uprostřed květů, v nahořklé, ostré a pohřební vůni kytic“ (Simon 1980: 214). Takto je správné umírat, protože smrti nelze uniknout, je nutné postavit se jí čelem, když přichází, uznat její nadvládu a pokusit se tento neměnný postup lidské existence a poté neexistence (kdy se mrtví stává předmětem péče) přijmout a estetizovat jej. Ovšem v případě Rosy smrt přichází nezvaná, je zásahem zvenčí, událostí. Oproti smrti, jak je vyobrazena v *Trávě* a *Příběhu*, „tam bylo něco, co neklapalo. Žádné květiny, ale obyčejné prostěradlo; žádný konec, vyvrcholení, ale přerušeni“ (Simon 1980: 215). Smrt, imanence a událost. Prázdné jeviště bez diváků. Žádný obřad.

V románu *Vítr* se setkáváme s motivem hrobky ještě v kontextu jiného prostoru. Je jím Bar Colonial, tedy Montèsovo nové bydliště: „Uvnitř seděli čtyři starci v nedělních oblecích (...) a zdálo se mi, že je vidím: napůl mumifikované (...) ruce mumii sbírající karty, rozkládající je do vějíře před tvářemi mumii“ (Simon 1980: 52). Montès tyto muže svým příchodem vyruší a oni klopí víčka před tímto vetřelcem, který se rozhodl rušit jejich klid. Znovu faraónská krypta, sedící a nehybné postavy, kolem kterých se čas zastavil, které dokonce srostly s prostředím. A ve druhém patře, přímo nad nimi obývají své pokoje „světec“ Montès a napůl

šílený Maurice, jenž nesnáší sebe sama za to, že bydlí v odporivé čtvrti, stejně jako nesnáší svůj původ a svého otce, nyní již mrtvého, generála. Světec a padlý anděl v patře, v ubohých pokojích. Jeden odmítá pokračovat ve svém rodu, druhý je jím znechucen, ale zároveň touží po bohatství, po společenské prestiži. V dolním patře hotelu vládne prach, špína a nečistota po boku odpočívajících mumií. Schody jsou jako výstup do ráje, který ztratil sebe sama. Lidé žijí ve špinavých kobkách, šílení svou vlastní situací a spása je daleko.

Svět, který ztratil transcendenci. V několika postavách v díle Claude Simona lze sice zahlédnout její stopu, ta je ale neustále zakrývána složitým děním na rovině imanence.

Všichni jsou odsouzeni k ztracení a smrti.

VII. Událost a deteritorializace jazyka

Událost patří dění

Simonovou poetiku bychom mohli definovat jako poetiku události. Nejprve tedy třeba nějakým způsobem pojem události vymežit. Událost „definují“ Deleuze a Guattari ve své poslední knize *Co je filosofie?* takto: „*Právě to nazýváme Událostí; je to ona část, která se vymyká své vlastní aktualizaci ve všem, co se přihází. Událost není nějakým stavem věcí, aktualizuje se ve stavu věcí, v tělese, v prožitku, ale současně má zastíněnou a tajnou stránku, která se stále odečítá od své aktualizace, nebo se k ní stále přičítá: na rozdíl od stavu věcí nezačíná ani nekončí, nýbrž získává či podržuje nekonečný pohyb, jemuž dává konzistenci*“ (Deleuze, Guattari 2001a: 136). A dodávají: „*Čas už není to, co leží mezi dvěma okamžiky, událost je mezitím: toto mezitím nepatří ani k věčnosti, ale ani k času, patří dění. Ono mezitím, událost, je čas vždy mrtvý; to, kde se nic neodehrává, nekonečné očekávání, které je již nekonečně minulé, čekání a rezerva. Tento mrtvý čas nenásleduje po tom, co se odehrává, nýbrž koexistuje s okamžikem či časem akcidentu, koexistuje však jako nesmírnost prázdného času, v níž jej ve zvláštní indiferenci intelektuálního názoru vidíme jako to, co je na příchodu, a přitom se už odehrálo. Všechna mezitím se překládají přes sebe, zatímco časy následují po sobě. V každé události je řada heterogenních složek, jež jsou vždy simultánní, protože každá z nich je mezitím, všechny jsou v mezi-čase, díky němuž spolu komunikují prostřednictvím oblastí nerozlišitelnosti a nerozhodnutelnosti: jsou to variace, modulace, intermezza, singularity nového nekonečného řádu*“ (Deleuze, Guattari 2001a: 137 – 138). Za tuto delší citaci se omlouvám, je však pro můj přístup k dílu Claude Simona naprosto esenciální. I přes obtížný způsob, jakým Deleuze a Guattari vyjadřují své myšlenky, bychom mohli výše citované pasáže shrnout relativně stručně. Událost patří dění, je „mezitím“, tedy ji nelze

traktovat z hlediska Husserlova fenomenologického pojetí času, kdy anticipuji budoucí s ohledem na svazek retencí a s ohledem na přítomnost, která vždy již ubíhá do minulosti (Husserlovým oblíbeným příkladem je tón – lépe řečeno hudební part, kdy anticipuji tón, který přichází na základě toho, že si podržuji v paměti minulé tóny a mám představu harmonie, jež se s přicházejícím tónem buď naplní či nikoli). Událost je totiž ze své podstaty radikální změnou „všeho ve všem“, proto ji nelze kategorizovat trojjediným pojetím času, a proto se „aktualizuje ve stavu věcí“, ale ba co víc; nelze ji ani plně zachytit, protože nikdy nezačíná ani nekončí – podržuje nekonečný pohyb, jemuž dává konzistenci. To je ale pouze jeden aspekt pro odmítnutí fenomenologie. Další, a možná, že mnohem důležitější a radikálnější, výtku směřuje na fenomenologii jako celek. Husserl ve své pozdní filosofii klade důraz na „svět našeho života“ (*Lebenswelt*),⁵⁵ ze kterého musí každá fenomenologická analýza vycházet. Zde se Husserl obrací k Descartesovu filosofickému projektu, ve kterém se ukazuje, že základem světa a první nepochybnou jistotou je myslící já. *Cogito* je tedy principem zjevujícího se světa a z této základní evidence je nutné vést další zkoumání. Husserl se však nespokojuje pouze s tímto, nýbrž se snaží postulovat rovinu tzv. „transcendentálního ega“, neboli sféru čistých daností. Dosažení transcendentální sféry čistých daností je možné díky fenomenologické redukci (Husserl 2004: 61 – 70), kdy „uzávorkujeme“ existenci vnějšího světa a analyzujeme danosti, jak se zjevují transcendentálnímu vědomí. Úkolem fenomenologa je popsat, jak vědomí dospívá k eidetické konstituci⁵⁶ na základě předmětné danosti. Jakmile se dostaneme na úroveň transcendentálního ega, jakožto podmínky možnosti psychofyzického já, zjišťujeme, že konstitutivní pro toto transcendentálně pojaté ego je časové vědomí. Husserl tedy zkoumá předměty, jak se jeví transcendentálnímu vědomí, tedy nejde o to, co je předmět sám o sobě, ale co je předmět jakožto fenomén a jak jej, jakožto fenomén, prožíváme. Základní vlastností vědomí je intencionalita, tedy vztaženost vědomí na předmětu. Intencionalitu lze pokládat za „paprsek“, který překonává subjekt objektové rozštěpení, ačkoliv je předmět vědomí vždy transcendentní. Z tohoto stručného výkladu je zřetelně patrné, jaké momenty jsou pro fenomenologii konstitutivní. Subjekt uděluje smysl tomu, co se mu jeví, neboli ohniskem smyslu je vědomí. Vědomí jakožto čistá danost je garantem smyslu. To nás konec konců vede

⁵⁵ „Svět našeho života“ je Husserlovým tématem také zejména ve druhém svazku *Ideji* (Husserl 2006).

⁵⁶ Ostatně Husserlova *Logická zkoumání I* (Husserl 2009) jsou nesený onou známou větou „k věcem samým“ a jejich cílem je zbavit logiku nánosu psychologismu a zajistit půdu ideální čisté logiky. Intencionální analýzy jsou předmětem 2. svazku *Logických zkoumání II/1* (Husserl 2010). Vybudovat projekt fenomenologie jako „přísné vědy“ si ostatně Husserl kladl za svůj celoživotní úkol.

k tomu, že události, které odehrávají a nastávají, fenomenologická filosofie může označit za ne-smyslné, ale pokud si uvědomíme vztaženost veškerenstva k transcendentálnímu vědomí, tak lze konstatovat, že ne-smysl je pouze invariantem smyslu.⁵⁷

Fenomenologie jakožto transcendentální filosofie nedokáže plně zachytit událost a imanenci života,⁵⁸ jak to naznačuje stanovisko Deleuzovo. Když se totiž přihází událost sama, tak nelze anticipovat, co nastane. V pojmu události je obsažena ztráta veškerého smyslu, neboli kategorie smyslu zde postrádá hodnotu. Jsem zasažen a nedokážu plně reagovat. Stejně jako ve filmovém italském neorealismu V souvislosti s krizí tradičního realismu tvrdí Deleuze o italském filmovém neorealismu, že v něm dochází k zaměření pozornosti na čistě zrakové a či zvukové situace. Námětem je čas sám. Senzomotorické situace, na nichž je založen klasický realismus (a můžeme říct, že je tomu tak i v literatuře), s koncem druhé světové války zažívají úpadek: „*Postavy už „neumí“ reagovat na situace, které je přesahují, protože je to příliš hrozné nebo příliš krásné nebo neřešitelné...*“ (Deleuze 1998: 72). Manifestuje se tak krize obrazu-akce (založeném na senzomotorických situacích), která odkazuje na nový typ znaků vedoucích k jistým typům obrazů: „*Tyto nové znaky odkazují nepochybně k velice odlišným obrazům. Jednou je to každodenní realita, jednou jsou to výjimečné či mezní okolnosti. Avšak především to bývají subjektivní obrazy, vzpomínky z dětství, zvuková a vizuální fantazmata či sny, kde postava nejedná, aniž by se zároveň viděla jednat*“ (Deleuze 2006b: 12). Skrze zpřetrhání senzomotorických vazeb dochází k nastolení hlubšího spojení mezi člověkem a světem, což Deleuze nazývá velkou organickou kompozicí (Deleuze 2006b: 207).

Co je na těchto poznámkách ale důležitého pro nás? Zejména je zde znovu nastolena problematika vnímání a zároveň neschopnost adekvátně reagovat na danou situaci, kdy

⁵⁷ Ačkoliv Martin Heidegger odmítá rovinu transcendentálního ega a ve svých analýzách vychází z toho, jak je pobyt nejčastěji ve světě, tak základní charakteristikou pobytu je to, že si vždy již rozumí, vždy se ke své existenci nějakým způsobem vztahuje. Pobyt si vždy již nějak rozumí, i kdyby tomu bylo tak, že si nerozumí. Znovu je nerozumění invariantem rozumění, tudíž *pobyt* i u Heideggera zastává pozici „garanta“ smyslu (díky výsadnímu postavení *pobytu*, které spočívá v tom, že má, na rozdíl od jiných jsoucn, ke svému bytí nějaký vztah). Zároveň věci, se kterými se pobyt ve světě setkává, jsou to zejména „pro něj“, jsou to „příruční jsoucná“. *Pobyt* je sebevědomým jsoucнем, které je vždy ve světě a zároveň se ve světě rozvrhuje (Heidegger 2008). Můžeme tedy říci, že v zásadě se jedná o problematiku smyslu a ne-smyslu, jak jsem ji naznačil v Husserlově fenomenologii.

⁵⁸ Stručně shrnuto: i když se skrze fenomenologickou redukci dostává fenomenolog na úroveň čistých počítkových daností, neboli na pole imanence transcendentální subjektivity, tak se vždy „*musí v jejím vlastním poli objevit nějaký znak či šifra transcendence, jakožto akt odkazující k jinému já, k jinému vědomí (komunikace)*“. Tak je tomu u Husserla a jeho žáků, kteří v *Jiném* nebo v *tělesnosti* objevují *skryté dílo transcendentna v imanenci samé*“ (Deleuze, Guattari 2001a: 44).

dochází ke vzniku zcela nových obrazů. Přihází se událost, která postavy zasahuje, ale zároveň také přesahuje, čímž se nastoluje situace dezorganizace, abrupce a nárazu.

Od každodennosti k válce a deteritorializaci jazyka

V Simonových románech lze nalézt události ve dvou základních oblastech: první je každodenní život, druhou válka. Obě se však spolu v zásadních momentech stýkají. Začneme tedy každodenností. Antoine Montès přijíždí do města a jeho pouhá faktická přítomnost rozpoutala multiplicitu situací a událostí. Jako by ve jménu Montès nutně bylo obsaženo (a fakticky to tak je, pokud přijímáme Leibnizovo pojetí identity), co nutně musí nastat. Poté, co se přestěhuje do Baru Colonial, stane se předmětem zájmu Maurice. V jednom okamžiku, ani dokonce ne okamžiku, ale něčím mezi-tím, co už samo není časem, se přesune k Montèsovu stolu a snaží se s ním zapříst rozhovor. Montès je situací ohromen a nedokáže reagovat, Maurice se mu vetře přímo do nejvíce intimní sféry: „*A představoval jsem si tu scénu: téměř prázdná jídelna, servírka přechází sem a tam, sbírá nádobí ze stolů a ten druhý na něho už dlouho mluví přes dva nebo tři stoly, které je oddělují, a Montès odpovídá jako obvykle a sotva ví co, ten chlapík na něho vrhá kradmé a rychlé pohledy a v jednom okamžiku, mezi dvěma otázkami a odpověďmi o teplotě nebo počasí, si hbitě přisedne (...) a najednou ho Montès objeví vedle sebe, nedokázal říci, kdy a jak se to odehrálo, jen si trochu ohromně prohlíží mladíka*“ (Simon 1980: 81). Maurice využil zcela banální a každodenní situace, aby se vetřel do Montèsovi těsné blízkosti. Musel přitom velice přesně rozvážit, kdy se má přesunout, ba co více, zdali se vůbec přesunout má, zdali je na přesun vhodný čas. Tento příhodný čas, který staří Řekové nazývali *kairos*, je jiným časem než časem fyzikálním. Je něčím mezi – ani to není okamžik – ale průrva, mrtvý čas, který koexistuje s okamžikem, vytváří uvnitř okamžiku mnohost dění. Událost přesunu vyvolá v Montèsovi nejistotu a ohromení. Pohyb naprosto nečekal a nyní je mu vystaven. Maurice využívá momentu překvapení dále, požádá Rosu o koňak a neustále u toho mluví. Montès se nestačí zkonsolidovat. Je v oné průrvě, v mrtvém času a „*najednou cítí, že čas začal strašně rychle ubíhat, jako by se náhle otevřela stavidla, která už nepůjdou uzavřít, slyší ten hlučící mocný tok času, ženoucího se, nezvratného, nepřehraditelného, řítícího se s třeskem pohromy a nenapravitelnosti, a myslí si: „Ted' mi to prodá. Ted'...“*“ (Simon 1980: 84). Maurice Montèsovi samozřejmě nic prodat nechce. Ale tato zkušenost, kdy se čas zastaví, a poté se s neuvěřitelnou rychlostí znovu rozběhne, že přestává být časem, ale stává se děním, kdy všechna „*mezitím se překládají přes sebe*“, jak píše Deleuze a Guattari, je zkušeností událostního rázu. Nabízí se analogie mezi událostí a živlem větru. Michel Serres podotkl, že

vítr do nás naráží, unáší nás, hraje si s námi, fackuje nás, polevuje a poté se do nás pouští znovu a s ještě větší razancí. Stejně je tomu i v případě události. Nelze téměř rozlišit jednotlivé body, ale spíše masu dojmů a afektů, kdy čas přestane existovat, znovu existuje a nakonec se stává něčím odlišným od sebe samého. Neustálé variace, modulace a intermezza. Najednou před námi vyvstávají naprosto odlišné obrazy. Téměř nevnímáme, pohybujeme se na jiné linii života. Jsme zachvácení událostí a ta nám nedá vydechnout. Tématem se stává tato sama tato abrupce v našem kognitivním schématu. Když Montès doběhne do bytu Rosy a najde ji ležet mrtvou na zemi přehozenou prostěradlem, je neschopen pohybu. Smrt přišla, „jako by čas byl předstižen něčím, co bylo rychlejší než on sám“ (Simon 1980: 216) a teprve až facka, kterou mu uštědří přítomný policista, dokáže Montèse přimět k reakci, ačkoliv stále „žil v jakémisi zvláštním stavu, kdy obvyklé pocity nemají už smysl“ (Simon 1980: 217). Stejně tak čas je neuvědomělý, znovu se otevírá ona událostní trhlina, která se aktualizuje v těžko artikulovatelném prožitku (protože obvyklé pocity nemají už smysl); událost se aktualizuje v tělese, a proto je jí tělo strženo. Čas si uvědomujeme, lépe řečeno plynutí času, až v té chvíli, kdy nás událost propustí ze svých „spárů“: „ (...) *ted' už seděl na jedné židli, a mezitím musela uplynout jistá doba, jak mi řekl, protože si všiml, že naproti na druhé straně dvora se slunce už dotklo dolní části druhé řady arkád*“ (Simon 1980: 220). Událost je singularita nového nekonečného řádu proto, že jakmile se jednou odehraje (a tato singularita v sobě obsahuje záhyby multiplicity), nic není jako dřív, nastala radikální změna „všeho ve všem“ a život se pro toho, kdo byl událostí zasazen, odvíjí jiným způsobem než doposud. Válečná situace je však v mnohém ještě radikálnější. Román *Flanderská cesta* je nesen otázkou. Otázkou po vyjasnění statutu jedné události. Nejdříve je však nutné doplnit, že válka sama, je radikálně myšlenou událostí, která se koextenzivně vztahuje na „vše“, mění celkový vzhled světa. Na vojenských mapách se však vlastně nic nezměnilo, pouze se území přetře jinou barvou a postaví se do nich vojáci a vytyčí překážky a důležité body. Svět se pouze restrukturalizuje podle jiného schématu. Jinou věcí je však imanence života. Život je přetržen a rozerván ze svých vnitřností. A jaksi uvnitř události-války se vytváří heterogenních a simultánních složek. To jsou události jednotlivých subjektů. A právě ty mám v první řadě na mysli a právě na ty zaměřuje pozornost Claude Simon.⁵⁹ Vždyť onen vojenský masakr u

⁵⁹ Po zkušenosti s Auschwitzem by bylo pokrytecké upínat se k nějakému transcendentálnímu bodu, který by objasňoval veškeré aspekty reality. Humanistické ideály se zbouraly jako domeček z karet. Simonovy romány reflektují tuto radikální deteritorializaci světa. *Flanderská cesta* a *Georgiky* téma války zřetelně artikulují, avšak to, co se odehrává na bojištích, má velice daleko k představě Historie, k představě dějin jasně a přehledně strukturovaných, k představě dějin, ze kterých se můžeme poučit. Válka je vždy stejná: chaotická, neuspořádaná, fragmentární, plná smrti a dezintegrace. Není

Mázy se dá zapsat do stran učebnice historie, ale to, co malá skupinka přeživších jezdců prožívala nikoliv. Byla vystavena totiž ještě další, a pro ně možná ještě mnohem důležitější, události. Jejich velitel, kapitán de Reixach byl zastřelen nepřátelským odstřelovačem. A kolem této události krouží veškeré rozmluvy ve *Flanderské cestě*. A je to událost, která se promítá i do *Příběhu* a *Georgik*. To, co se snaží Blum a Georges objasnit je to, zda se jednalo o sebevraždu či o prostou oběť válečného běsnění. Reixach totiž zcela bez okolků, jakkoliv je obeznámen s výskytem střelce, vjede do nebezpečného území a je zastřelen. Domněnka, která vede ostatní k tomu, aby si mysleli, že se jedná o sebevraždu, zní, že Reixach přistihl svou ženu při nevěře s jeho profesionálním žokejem Iglésiou (Simon 2006c). Nikdy nic nedal najevo. A najednou se rozhodl pro tento čin. Jak se tedy rozhodnout? Ke které možnosti se přiklonit?

Celá situace je asi nejlépe popsána v *Příběhu*: „ (...) a ranění v příkopech na něj křičeli, aby dál nejezdil, že si jede pro smrt, a on si jich nevšímal, řekl jen tomu druhému důstojníkovi (...): „ ... kvůli pár neřádům schovaným za plotem s ubohou flintičkou ... “ ani to nedopověděl a jel hrdě dál, nanejvýš lehce popuzený a znechucený (...) jel dál mezi těma dvěma

prostorem, který lze objektivně přehlédnout, ve kterém lze vytyčit jednotlivé momenty a ty poté označit daty, čímž by nakonec vznikl přehledný obraz minulých událostí. Simon tvrdí něco odlišného. V těchto rozumových konstruktech (dějiny, smysl, význam) se odehrává něco, co se ze své podstaty vymyká jakékoliv možnosti artikulace a schematizace. Smrt de Reixacha ve *Flanderské cestě*, dlouhé putování na koňských hřbetech v *Georgikách*, přestřelka na jednom z barcelonských náměstí v *Příběhu*; to jsou momenty, které tvoří historii. Momenty chaotické, smrtelné, avšak tvrdě se zapisující do paměti všech účastníků. Naše smysly v důsledku válečných útrap vypovídají službu, stáváme se tělem, jež lze pociťovat jako průtok jednotlivých intenzit, deprivace a utrpení. Georges ve *Flanderské cestě* sedí v jednom vesnickém domku, neschopen promluvit a jeho jediným pocitem je bolestivě se svírající prázdný žaludek.

Historii ale také tvoří každodenní a banální situace. Válka sice Marii vyhnala z jejího domu, donutila ji procestovat stovky kilometrů, aby se dostala ke svým příbuzným, ale nikdy si ani slovem na nic nepostěžovala. Odkáže Louise své deníky. A zápisy ohledně nákupů, ceny masa, práce na domě na Louise působí ohromnou silou. Deník to je zapsaný život, nikoli život formálních historických událostí, ale jednotlivé momenty z běžné linie pochůzek a praktického obstarávání. Toto je ona pravá historie, kterou nikdo nevidí, jak se tvoří, ale najednou je zde, zasahuje nás a prolíná se v našich tělech. Stejně tak generál L.S.M., který byl u všech důležitých momentů své doby, si na konci života posteskně, že přese všechny pocty a životní úspěchy ho stále pronásleduje vzpomínka na jeho, již dvacet let mrtvou, ženu (Simon 2103b: 692). Vnější svět je plný nebezpečí a agrese. A ne pouze za války, ale také v dobách „míru“. Vypravěč *Příběhu* ráno s nechutí vstává a vydává se na pochůzky do města; tak se zapisuje jeho díl historie (a je zjevné, že ony dva póly – událost válečná a událost každodenní – jsou spolu velice úzce spojeny, protože název románu *Histoire* lze přeložit jednak jako *Příběh*, ale také jako *Historie*). Je deprivovaný, unavený a sužovaný vzpomínkou na svou ženu Helenu, která jej opustila. Život, jeho složité a bolestivé dění, vítězí nad veškerými racionálními konstrukty. Jsme v životě zabředlí, trpíme a rozpadáme se v něm.

páchnoucími valy odpadků, spálených nákladních aut, mrtvých těl, jel se stejnou samozřejmostí (totiž přijímaje tyhle věci stejně samozřejmě) jako na jízdárně nebo na procházce, nedbale usazený (...) Ale co to znechucení, odpor, obyčejná ošklivost? : ta všivost války: potřísněná tráva v příkopech, závany spálené gumy, ti mrtví, ty odpadky ... A tohle: že z něčeho nic se mu přihodí ta špinavá surová věc: že ho srazí z koně kulka, ocelový záblesk ho shodí na zem jako velkolepá facka (...) náhle proměněn v tu sprostou a necudnou věc: v pouhý odpadek podobný těm, které viděl vlevo i vpravo v příkopu u silnice, na něž slétnou hejna much“ (Simon 1985: 139 – 140). Paradoxně Reixach nebyl nijak vyveden ze svého zvláštního stoického klidu, ale jsou to právě přihlížející, do kterých se událost zapíše. Zapíše se tak, že vytvářejí po celou *Flanderskou cestu* vizuální fantasmata. Bitva u Mázky se tedy nestává hlavním předmětem vyprávění. Je jím /marginální/ událost. Jistá složka onoho velkolepého času nazvaného 2. světová válka. Něco, co nás zasáhne, a na co nelze zapomenout. Něco, co vytváří „gap“ v naší paměti, kdy se trhлина času rozroste a pohltí nás do sebe.⁶⁰ Z něčeho nic je Reixach zastřelen. Z něčeho nic, v bezčasí, jako by jel na procházce, přichází smrt. A bylo to sebevražda? To se nikdo nedozví. Protože to nejdůležitější události paradoxně není to, co se vlastně odehrálo, ale prožít jí a zejména ji přežít. Žádný heroismus.

Deteritorializací jazyka nemám tím na mysli otázku menšinové literatury (Deleuze, Guattari 2001b: 29 – 51), ale spíše jako zadržávání řeči, koktání, v důsledku událostí, kterým jsou postavy románů vystaveny. Když Montès v Baru Colonial nečekaně navštíví Cécil, intenzita její promluvy je natolik radikální, že se hlavní hrdina znovu nemůže zorientovat. Je překvapený a vykolejený, takže „*musel vynaložit námahu, aby ji dostihl (dívku), aby dohnal své zpoždění, a když se mu to podařilo, asi už chvíli opět mluvila, neboť zachytil jen konec věty*“ (Simon 1980: 75). Konverzace pokračuje velice ztěžka. Montès jako by zbavený hlasu, odzbrojený příchodem té impulzivní dívky, stojí ve svém pokoji neschopen slova. Je ohromený a čas se znovu zastavuje a skáče, prolíná se místností. Toto zpomalení, proluka mezi viděním, jednáním a mluvou, vyvolává dojem střetu reality a jazyka, kdy ani skutečnost ani artikulace nelze sloučit. Stejně tak milostný duet, který spolu vedou Montès s Rosou na lavičce v parku, je plný přerývaného mlčení a jednotlivých vět, jež po sobě oba aktéři házejí

⁶⁰ I v *Georgikách* je válečná scéna přesně popsána: „*Další epizoda se odehrála dva dny po strávené noci mezi střelci. Kromě krvavého charakteru této události spočívá její důležitost zejména v tom, že přeživším označila konec jedné fáze bitvy, kterou lze nazvat koherentní, lépe řečeno; od nynějška nelze o řádu, byť i jen katastrofálním. Vyskytnou se totiž mezi Mázou a Sambrou mimo veškeré strukturované systémy*“ (Simon 2013b: 670). Následuje také pohled na zraněné muže, vyčnívající vnitřnosti a pomalé znovunabytí vědomí.

jako kameny, jako kameny jejichž vnitřkem jsou milostné afekty: „*A tu začal mluvit velmi rychle, ale ona také, a tak oba dva mluvili a odpovídali si co nejrychleji, spíš paralelně, stále jakoby se obraceli jen k pustému náměstí a jako by záleželo jen na tom, kdo bude výmluvnější, jako by šlo o nějaký závod*“ (Simon 1980: 111).

Maurice musí využít vhodné chvíli k tomu, aby Monèse oslovil. Když už tak ale činí, i on si musí dávat pozor na sílu onoho mrtvého času, a přizpůsobit tomu i svou promluvu. To se mu však nedaří. Maurice jedná horečnatě, impulzivně, neadekvátně. Montès poslouchá, „*jak ten druhý mluví dál bez ohledu na čas a plete dohromady řeckou tragédií, mlhavé a nesrozumitelné narážky, otce generála, hlasem střídavě plačtivým, vášnivým, naléhavým, pak opět nenuceným, důvěrným*“ (Simon 1980: 162). Hlas již nepatří jedné osobě, ale stává se samostatnou bytostí a postava cítí, jako by se tělo/osobnost a hlas pomalu rozdělovaly a odvracely se od sebe. Nenacházíme zde až tak radikální deterritorializaci jako například u Kafky, kdy se promluva svrhává přímo do čisté sonorní matérie.

Flanderská cesta je, jak velice přesně podotýká Alastair B. Duncan, především dobrodružstvím jazyka. Snažit se vyjádřit, dát formu, tomu, co se odehrálo. Ovšem ve stavu největšího fyzického vypětí a deprivace slova docházejí. Není již o čem hovořit, není, jak to sdělit. Protože jednotlivé situace jsou tak vysilující a zároveň děsivé, že je nelze popsat. Hlas odumírá v ústech a fakticita, realita, skutečnost, nepřátelská síla, arogance a chaos zachvacuje naše těla: „*(...) a člověk sám rozmetaný a smíšený s tolika úlomky oblak, kamení, ohně, temnoty, hluku a ticha, že v tom okamžiku slovo granát nebo slovo výbuch neexistuje podobně jako slovo země nebo nebe nebo oheň, a proto se tyhle věci nedají vyprávět, nedají se prožít dodatečně ještě jednou, ale ty nemáš nic jiného než slova, takže jediné, o co se můžeš pokusit ...*“ (Simon 1985: 112-113). Proto je veškerá Historie s velkým „H“ pouhou konstrukcí, objektivistickou iluzí vědců a akademiků. Událost to je dění. A nikoli konstrukce. Pokud se uspořádaný jazyk snaží uspořádat neuspořádatelné, jedná se o předem prohraný boj. Ale jak se píše v *Příběhu*: co jiného nám zbývá?

VIII. Tělo a tělesnost

Duše a tělo

„*Musím mít tělo, je to morální nezbytnost, „nutnost“.* A zejména musím mít tělo, protože ve mně žije temný účel,“ píše Deleuze o Leibnizově pojetí duše a těla (Deleuze 1993: 85). Není tomu ale tak, že pouze tělo objasňuje původ temnoty přítomné v mysli. A pokud zůstáváme

v oblasti barokní, je možné mysl ztotožnit s duší, tj. s vyšším patrem alegorického barokního domu. I mysl je temná, záhyby duše jsou ponuré, a právě to je nutný důvod pro existenci těla, jako pole výrazu (Deleuze 1993: 85). Jean H. Duffy si velice přesně podotýká, že v Simonových románech je tělesné a duševní, stejně jako v barokním umění, neoddělitelné, avšak také doplňuje, že vypravěč *Větru* odmítá zastávat jakoukoliv představu o lidské duši (Duffy 1998: 288, 259). To je problematické tvrzení. I pokud bychom měli na mysli platónské (či novoplatónské) pojetí duše, která v sobě obsahuje tři složky (vznětlivost, žádostivost, rozum), je nutné podotknout, že v jistém smyslu lze ozvuky této koncepce najít i v baroku v motivu duše jako čistě spirituálního „uzavřeného pokoje“, který je ozařován božským světlem. A na jiných místech této práce jsem již vysvětlil stopy této transcendence (zejména v prostorovém uspořádání) v díle Claude Simona. Situace je však mnohem složitější. Duši a tělo nelze od sebe oddělit, jsou totiž obestřené záhyby. Je však také pravda, že duše v Simonových románech již neplní onu roli spirituality. Jakmile je svět zbaven transcendence, klasická idea duše se vytrácí a je přerývána imanencí života – tělem jako zónou expresivity. Z tohoto světa není úniku, duše se snaží zvládnout nárok rozumu, abychom nezešileli, ale sama je plná neštěstí. Duše je výsadou lidí, výsadou, kterou by si člověk velice rád odpustil, výsadou trpět.⁶¹ A ve fikčním světě Claude Simona je situace následující: trpět znamená být člověkem. Tělo propouští události skrze percepce do duše a ta je pohlcuje. Skrze tuto interakci dochází nakonec k naprosté fyzické a psychické deprivaci způsobené tvrdými nárazy situací, které jsou příliš hrozné na to, aby člověk vůbec nějak reagoval. Heideggerovsky řečeno, člověk je takové jsoucno, které při svém pobytu ve světě trpí.

Všude jsou stroje⁶²

Události zasahují naše senzomotorické schopnosti. Útočí na plochu těla. Co ale tělo vlastně je? Na začátku *Anti-Oidipa* Deleuze a Guattari tvrdí, že všude jsou stroje. Chtějí se tak vymezit především vůči uměle chápánému pojmu stroj. Za výchozí moment volí touhu, která je produktivní silou nevědomí a vytváří role skrze stroje touhy realitu. A subjekt je pouhým reziduem jistých syntéz. První nazývají Deleuze s Guattarim syntézou spojení. Tato syntéza je, dalo by se říci, ze všech tří nejjednodušší. Týká se totiž instinktů a pohnutek a způsobů, jakými obdařují objekt hodnotou nebo erotickým nábojem. Za druhé se spojují „částečné-objekty“ a toky energie nebo materiálu, aby se zformovalo elementární tělo, lépe řečeno jednoduchý stroj. Vytváří se tak základní spojení, například mezi ústy a prsem. Ústa sají prs,

⁶¹ Velice přesně tento fakt vystihuje Deleuze tvrzením, že i monáda může trpět (Deleuze 1993: 99).

⁶² Tato kapitola je myšlena zejména kontra-karteziánsky.

potom prst, nakonec lapají po vzduchu. Vytváří se tak jistý syntax založený na neustálé změně a neustálém spojování. První syntéza je produktivní a touha vytváří teritorium. Následuje disjunktivní syntéza zápisu. Stroje touhy z nás dělají organismus. Ale přímo v srdci tohoto procesu tělo touto organizací trpí (Deleuze, Guattari 1983: 8). V tu chvíli se stroje zastaví, a uvolní energii, kterou dříve artikulovaly. Produkce touhy se zamezí, vyřadí spojení, které vytvořila, aby nová spojení mohla stát možnými. Tento jev nazývají Deleuze a Guattari anti-produkcí (Deleuze, Guattari 1983: 8). Cílem této anti-produkce je desexualizovat touhu neutralizací spojení vytvořených stroji-orgány, a tedy zkonstituovat povrch, který zapisuje sítě vztahů mezi spojeními, místo toho, aby sám spojení produkoval (Holland 1999: 28). Tento povrch je Tělem bez orgánů. Po Těle bez orgánů následuje poslední fáze. Na této úrovni se vynořuje subjekt jako reziduum interakce dvou předchozích úrovní. Tělo v sobě absorbuje/konzumuje ony jednotlivé intenzity a elementární sexuální afekty. Jednota. Která však vždy směřuje k rozpadu. Z tohoto důvodu je základní prožitek těla prožitkem intenzita; intenzita je primárním modem, ve kterém touha pohlcuje sebe sama (Patton 2000: 72). Organismus, jako jisté uspořádání orgánů, je nekonečně strojový (Deleuze 1993: 8) a proto je i útlakem. Organismus a subjekt spolu navzájem souvisí; tělo bez orgánů bylo podrobena funkčnímu, stalo se organismem, dále bylo podrobena zápisu kultury a rasy (Deleuze, Guattari 1983: 85) a stalo se subjektem.

Když stroje přestanou pracovat

Událost ochromuje subjekt. Vyřazuje všechny jeho funkční reakce, nechává jej stát naprosto odhalený ve světě. V každodenních banálních situacích lidské tělo – stroj – organismus – pracuje v cyklických pohybech. Je čas na jídlo, orgány dají vědět, že je třeba jít pro potravu a poté ji samy zpracují (stroj úst, stroj jazyka, stroj jícnu, stroj žaludku, stroj střeva a stroj konečníku). Najednou však přijde náraz, kdy je tělo vyřazeno z provozu. Když se Montès nechává dovést Terezou za město přímo k Jepovi, cikán jej „přivítá“ ranou pěstí: „*Pak najednou ležel na zemi, přesně jako jedna ta stará kára, řekl mi s úsměvem: „Jako bych já sám nejprve tam byl bůhvíodkdy, protože jsem si nejprve ani nedokázal vzpomenout, co tam dělám...“*“, ležel jak dlouhý tak široký mezi střepy“ (Simon 1980: 144). Náraz způsobí dezorientaci, strhne Montèse k zemi, vyřazuje stroj z provozu: „*A vyprávěl mi, co se dělo potom, nebo spíš mi popsal posloupnost, zpřeházenost zmatených, pestrých, kakofonických obrazů, které se mu postupně uspořádávaly v hlavě, jak se probouzela bolest, zatímco se pokoušel postavit na nohy, potácej se jako opilý“* (Simon 1980: 147). Duše se snaží na situaci reagovat, snaží se vytvořit kontinuitu obrazů, ale marně, protože tělo je zachvacováno

bolestí, útokem, narušení a snaží se obnovit základní funkce. Nedaří se mu to. Nohy neposlouchají, tělo se naklání, je nejisté. Montès je nucen dokonce strávit celý večer na lůžku a ručníkem zastavovat krvácení z nosu. Do toho jej ještě psychicky ničí další situace (ukradené šperky, dědictví). Stroj však ještě stále dokáže pracovat, zhasnutí světla u postele je „*mechanické gesto*“ (Simon 1980: 206), a když leží v naprosté tmě, Montès není schopen myslet na něco určitého. Pociťuje pouze neuvěřitelnou únavu: „ (...) *bylo to něco jiného, něco mimo vášeň, přání nebo malomyslnost, dokonce i mimo zoufalství. „Něco jako smrt,“ řekl mi, „jako by to, že zůstanu takhle ležet, úplně nehybně, bezmyšlenkovitě, mohlo způsobit, že se všechno zastaví také, že sám svět se přestane točit, že konečně znehybní. Přirozeně že mě nenapadlo, vůbec jsem netušil, co se odehraje, co se již odehrávalo, začínalo se už odehrávat, už špelo k rozuzlení, jako by to dospívalo do posledního stadia pomalých a neúprosných porodních bolestí, které vrcholí... Ne, pociťoval jsem jen únavu, ale nekonečnou, nesnesitelnou, až bolestnou, takovou, že jsem si ze všech sil přál být opravdu mrtvý, jednou provždy, a aby to všechno skončilo. Aby s tím už byl konec a abych si mohl odpočinout. Nic jiného. Nic než únavu. A nemyslete si, že jsem myslel na sebevraždu; zabít se, to je ještě čin živého člověka, a já jsem už mohl být jen pasivní, a dokonce i pasivita, všechno jen snášet, také přesahovala ne mou odvahu, schopnosti nebo mou ochotu trpět, ale mé síly (...). Takže když jsem prošel těmi dveřmi, když jsem ji uviděl – totiž to prostěradlo: obě těla zůstala ležet na zemi a oni strhli z lůžka jedno prostěradlo a hodili je na ně, a já jsem nemusel ani nadzvednout cíp, abych věděl, co je pod ním –, v té chvíli jsem byl s to si myslet jen: Ona je mrtvá. Dobrá. Výborně. Má štěstí.““ (Simon 1980: 207 – 208).*

Montès nedokáže nijak reagovat, nedokáže mít dokonce vůbec nějaký „stav v mysli“. Je prázdnou nádobou, která zažívá bolestivé otřesy, protože se její stěny nadobro hroutí. Dostal se až do stavu, který je mimo veškeré myšlení. Chce být mrtvý. A tato podoba smrti, kdy člověk se stává nehybným, prostě jen leží ve své posteli jako v hrobce je pro Simonovo dílo typická (viz. Marie z *Trávy*) a nese s sebou iluzi, že pokud se přestanu pohybovat já, i svět se zastaví. Montès po prožitých situacích už není schopen ani jakékoliv anticipace budoucích událostí. Cítí jen únavu. Únava probíhá všemi částmi stroje, stroj v celku se zadržává, stává se tělem a nikoli tělem jako organismem, ale průsečíkem intenzit, právě že jediné intenzity – bolesti. V tomhle ohledu je veškerá fenomenologie mylná. Nelze stupňovat intencionalitu, nelze stupňovat samotný afekt, pokud jej zakoušíme jako transcendentální ego. Nýbrž se po vzoru těla bez orgánů stáváme afektem, ztrácíme intencionalitu, ztrácíme jednání. Proto Montèsovi ani nepřijde na mysl možnost sebevraždy. Jednat znamená mít svobodu nad tím,

co se děje. Ale při únavě se stáváme „živou mrtvolou“, kde téměř ani nelze mluvit o vegetativních funkcích, ale o jisté stálosti v rozpadu.

Představa smrti u Montèse je právě představou pomalého rozpadu, která probíhá v jednom jediném čase a vytváří tak dojem, že vůbec nenastává. Právě v tento moment se z lidských bytostí stávají mumie. Obličej se stává „faraonskou maskou“, vychrtlá matka vypravěče z *Příběhu* má nakonec jen profil a nikoli celou tvář, starci hrající karty v Baru Colonial (či spíše v kryptě) sedí kolem svých pokladů a téměř nehnutě pokuřují cigarety a nevnímají, jak je dohořívající špačky pálí do prstů. Jsou zchátralí, ale čas se zastavil; nerozpadají se dále. To nastane až v jediném a nečekaném okamžiku jako v případě Marie. Seděla v zahradním křesle jako vždy. Nalíčená jako vždy. Ne-časová tvář a k tomu stále stejné oblečení. Teprve až po několika hodinách se přišlo na to, že sice není mrtvá, ale pomalu umírá. A stejně jako mumie svých posledních 10 dní okupovala vnitřek pyramidy/domu.

Tělo je křehké, politováníhodné a vzpurné (Simon 1980: 151). Vzpurné díky masu, které obaluje jeho tělo, jeho vratkou a strojovou konstituci, díky masu spojeným s organismem: „(...) *jak dlouho ještě může fungovat živý organismus když na kostech zbývá jen pytel z kůže a v něm ne obvyklé orgány játra žaludek plíce a tak dále nýbrž pouhá papírová kaše*“ (Simon 1985: 58). A smrt zasahuje tento masitý a dužinatý objekt. Neničí tělo postupně a jaksi neviditelně, ale nechává jej být, pouze ukončí veškeré jeho fungování. Rosa byla ubodána, Jep zastřelen. Tělo plné bylo otevřeno čepelí nože a rýsuje se pod prostěradlem. Tento pohled v Montèsovi vyvolá šok. Pohybuje se v onom mrtvolném stavu, vysílený, na dně, plný duševního nechutenství. Při pohledu na mrtvolky (a vlastně jen na jejich obrys) má pocit, jako by se zabořil do těla Rosy a vyspal se s ní. Tělo Montèsovi vypovědělo službu. Stal se tělem bez orgánů. V restauraci si objedná oběd, vše hltavě sní a poté vyzvrátí. Intenzita smrti a brutální prázdnota vyplnila jeho nitro a stala se rovinou imanence. V utrpení se však paradoxně skrývá možnost (snad i touha po) klidu a míru: „ (...) *žádná lidská bytost nemůže, i když se zřekne sebe sama, dojít až ke svému úplnému sebezničení, pokud si nezvolí samu fyzickou záhubu, protože možná existuje jakýsi žalostný mír za vším utrpením a bolestí, nebo spíš v jejich hlubinách*“ (Simon 1980: 10 – 11).

V okamžicích setkání se smrtí je člověk vystaven působení obrazu-afekce, který se mu zapisuje jak do temných záhybů duše, tak do záhybů těla. Zakouší nejdříve zkušenost agresivity vnější reality (Simon 2013b: 693), brutální vnější samotu (Simon 1980: 222), ale poté jako by svět, jak jej známe, zmizel (což je velice úzce spjato s událostním charakterem jednotlivých afekcí). Pro válečné situace je typická jejich neuspořádanost a chaotičnost, která spolu s mrtvým časem (událostí) vyvolává až nepřijemně sensuální dojmy. Při vzpomínce na

Španělskou občanskou válku, respektive na situaci, kdy se vojáci přetahují o pušku, vypravěč konstatuje: „*Opět jsem cítil že mi srdce bije rychleji pocítil jsem něco jako náhlý zlom jako by běžný každodenní svět zanikl pomínil nebo spíš jako když zmizí jeho známá uklidňující podoba, všechno obličejové zvuky pohyby mělo náhle nezvyklý brutální neskutečný vzhled hmoty přivedené ke svým bezprostředním rozměrům vymezeným pojmy síly násilí krve*“ (Simon 1985: 153). Je zde všechno: událost, smrt, násilí, ztráta transcendence, multiplicita obrazů – logika pocitování. V okamžiku, kdy tento známý svět zaniká, vystoupí na povrch proměněný vzhled věcí, jejich neprostupnost a tvrdost. Vědomí (duše, „být zde v realitě“) se dostává z těla ven, postava začíná vidět sebe sama jako v nějakém zpomaleném filmu. Tyto extrémní okamžiky také vedou k tomu, že *Georgiky* a *Flanderská cesta* jsou vlastně putováním mezi mrtvými, kteří lemují cestu umírající v příkopech a pomalu zahnívající, stejně jako onen kůň, o kterém jsem již hovořil. Svět podroben zkáze se přetvořil a na jeho povrchu vznikla ohnivá a hnijící ruina.

Nemusíme se však a priori vztahovat k momentům z oblasti války. V *Příběhu* i samotné ranní probuzení naprosto deprivovaného vypravěče do „nepřátelského“ a „cizího“ vyvolává dojem naprosté ztráty smyslu, hodnot a spirituality: „*Pokusil jsem se pohnout leže pod troskami rozdrčen vlastní tíhou hromada kamenů trámů prožraných červy pohlcující mě v tmavohnědém blátě spánku, ale nepovedlo se mi to: jen nejasné vnímání věcí či spíš prchavých stínů neskutečných plochých nerozlišených pohybujících se kolem nás*“ (Simon 1980: 31). Vypravěč se probouzí v domě/hrobce, ve kterém se ozývají hlasy zemřelých starých žen, prohnílý prostor v něm vyvolává pocity závratě a nechutenství a do toho, když otevře oči pociťuje, „*jako by se ten starý protestující dýchavičný svět znovu rozjžděl*“ (Simon 1980: 30) a jeho náladě rozhodně nepřidá vzpomínka na manželku Helenu, jak jej opouští a loučí se s vypravěčem na nádraží kdy, „*jen my dva stojící v tom tichu, jako by celý svět zemřel, propadl se, jako by už neexistovalo nic kromě jejího obličejové*“ (Simon 1980: 31). Imanence života a kontinuální ztráta. Pokud strýc Karel je tím, kdo „umí jen ztrácet ženy“, vypravěč mu může velice zdatně sekundovat. Je drcen svým vlastním životem, balancuje na hranici utrpení a přitom musí za celý den vyřídit několik pochůzek. Rozostřené vidění světa se koriguje, ačkoliv je neustále postupováno obrazem-vzpomínkou. Jen tak je život snesitelný. Skrze útěk, skrze vytyčení linie úniku. Pryč z teritoria, pryč z vědomí, pryč ze starého dýchavičného světa.

Tělo, které žije

Když dojde k onomu momentu, kdy jednotlivé stroje přestanou pracovat a tělo se stává Tělem bez orgánů, intenzitou, je třeba si uvědomit, že se nemusí jednat pouze o situaci střetu se smrtí. Druhou takovou význačnou situací je totiž milostné vzplanutí. Montès vchází do svého pokoje a střetává se s klečící Rosou, která myje podlahy. Je zaražen, strnulý, ale zároveň „*cítil, vdechoval celé to ženské tělo a viděl tajemné pulsování krve pod průsvitnou pleť s jemnými modrými žilkami, a taky zářivé polední světlo, které se vlévalo otevřeným oknem dovnitř s větrem cloumajícím záclonou z imitace krajky, jako by světlo a vítr bylo jedno a totéž, nebo spíš nepřítomnost něčeho: prázdno, nebytí, jakási oslepující prázdnota, a měl pocit, že v ní stojí jako nahý, jen kost a kůže, a dokonce víc než to: odtělesněný, zredukovaný*“ (Simon 1980: 90). Vdechuje póry své kůže ženské tělo, vymaňuje se z vlastní tělesnosti, stává se pouhým tokem, který se prochází po pokoji v oslepujícím světle. Něco podobného zažívají schizofrenici, kdy se zbavují vlastního těla a veškeré desexualizované body subjektivovaného těla se rozprostřou po celý jeho povrchu, kdy ani nepocítujeme tělo, ale pouhý pohyb, cirkulaci imanence touhy. Montès je zasažen stejně jako hrdina dvorského románu či jako Parcifal, který hledí na to, jak sokol útočí na osamělého ptáka a na sníh dopadají čerstvé krůpěje krve.⁶³ Hrdina se ani nehne, dál rozjímá a současně mu krev na sněhu připomíná ruměncem na tváři milované ženy: „*Otevřete si Chrétiena de Troyes na jakékoli stránce a najdete tam katatonického rytíře, kterak sedí na koni, opírá se o kopí, čeká a v krajině vidí tvář své krásky. Je ho třeba praštit, aby odpověděl*“ (Deleuze, Guattari 2010: 198). Montès se s Rosou „vyspí“ až když je mrtvá a z těchto myšlenek či katatonického stavu jej probudí facka policisty.

Nelze však ale tvrdit, že pohlavní styk je pro Simona něčím sakrálním (jak by si to představovala Montèsova matka). Jedná se o krvavou apoteózu nahých těl a zpusťšenou nevinost (Simon 1980: 72) a většinou se odehrává „*v potu a výměšcích*“ (Simon 1985: 112). Chvilkové potěšení, uspokojení, bifurkace touhy, magnetická rezonance mezi dvěma body. Ale ničím více než animální živočišností, nutným prvkem cyklu zrození a smrti. Proč vůbec přivádět někoho na svět, když ten se převrací do nicoty, ve smrtelné křeči se udržuje v chodu a přitom prochází proměnou a vnitřnosti mu vyvěrají z těla.

Tělo, které žije, plné intenzit, plné percepce a afektů. Logika pocíťování, zasažení, smrti, sexu a násilí. Není na tom nic posvátného. Žádná cíl ani účel. Pouze křečovitě pohyby zmítajícího se těla.

⁶³ Obraz vypůjčen od Deleuze a Guattariho.

IX. Závěr: Výsada zemřít

Smrt a imanence života

Pro smrti Rosy jde Montès s policejním inspektorem do kostela za knězem, kterému odevzdal ukradené šperky. Stále se nachází v jakési časové bublině a nakonec se, znovu kvůli únavě, posadí v postranní v kapli: „*Stačilo mu, že tam tak nehybně sedí, díval se přímo před sebe a později si také nemohl vzpomenout, jak dlouho to trvalo, právě proto, řekl, že čas zde neexistoval, jen si vzpomínal, že pomalu (...) začínal být znovu schopný cítit, vnímat něco jiného než ticho, klid, rozpoznávat obrazy načrtnuté na své sítnici*“ (Simon 1980: 231).

Postupně tedy dochází k regeneraci senzomotorických schopností. Avšak Rosa a jep jsou mrtví, děvčátka byla odvedena do ústavu a poté odvezena z města. Montès také prohrává soudní řízení se správcem a přichází tak o statek. Přišel jako světec. Jako záblesk transcendence a agresivní povaha skutečnosti, jejich zášť a neprostupnost jej naprosto zničila. Sedí shrbený u kavárenského stolku a vypravěč odchází: „*A tak jsem ho opustil, odešel jsem, jen jsem se ještě obrátil, abych ho naposled viděl, jak tam sedí dál před malým pivem, v němž sotva smočil rty, a to byl poslední obraz, který jsem si z něho uchoval*“ (Simon 1980: 286).

Vypravěč Příběhu po celodenních pochůzkách odjíždí za město za svým bratrancem, a když se chce vrátit zpět, je bratrancovou ženou přemlouván, aby zůstal na večeři: „*Ale ovšem řekla jen zůstaňte na večeři Vládě se na mě usmívala ale cítil jsem že mě ani nevidí když říkala Ale jistě uděláte nám radost jen zůstaňte Fernand ulovil dnes ráno nádhernou dravou rybu Přece nebudete vracet v tomhle vedru do města ... Chystala se říci ještě něco jako Vždyť jste stejně sám nebo Vždyť vás nikdo nečeká ale i ona se zarazila*“ (Simon 1985: 223). Georges se také nikdy nedozví, zda Reixach spáchal sebevraždu, student z *Mezinárodního hotelu* nedospěje k nějakému poznání o skryté povaze uplynulých událostí.

Nade všemi vyhrává neprostupné životní dění, pohrává si s postavami jako onen nevyzpytatelný vítr, který jen zdůrazňuje fakt, že „*celý život počínaje pomíjivou slávou dospívání je jen putováním od porážky k porážce až ke konečné zchátralosti, až k závěrečné definitivní katastrofě*“ (Simon 1980: 183). Žádná transcendence. Pouze trpká výsada lidského rodu: výsada zemřít (Simon 1980: 290).

Závěr

Cílem této knihy bylo podat ucelenou interpretaci díla Claude Simona. Zejména jsem zaměřil pozornost to, jakým způsobem podle Simona zakoušíme svět; jinými slovy jsem se snažil o zvýraznění jistou logiku pocíťování založené na událostním charakteru světa, ztrátě transcendence, fragmentárním vnímání životního imanentního dění a dezintegrující sílu smrti.

Tyto motivy, dle mého názoru, naprosto zřetelně vystupují v Simonově románu *Le Vent (Vitr)* z roku 1957. Důkladná analýza tohoto textu mi zároveň umožnila plynulé a časté přechody k dalším Simonovým románům – tedy podat čtenáři vhled do způsobu, jakým jsou díla Claude Simona utvořena.

Oporou pro mé uvažování se stala filosofie Gillesa Deleuze. Jsem totiž přesvědčen, že právě ona dokáže podstatným vnést nový náhled na Simonovu poetiku. Zároveň se ale nejedná o pouhou aplikaci pojmů, nýbrž o jejich domýšlení či převrácení, ale stále jsem se pokusil udržet výraz rhizomatického způsobu myšlení. Pojem rhizomu v sobě obsahuje nikoliv transcendentní stromové struktury či logiku operující na principu $n+1$, ale decentralizovaná heterogenní spojení, multiplicity a linie, nepodléhající žádnému strukturálnímu nebo generativnímu modelu. Rhizom tvoří jednotky, ale dimenze, nemá začátek ani konec, ale střed, ze kterého se rozlévá a roste. Rhizom spojuje jakýkoli bod s kterýmkoli jiným, je tvořen liniemi, operuje pomocí variace, expanze, výboje, zajeť, bodnutí.

Moje pozice byla filosofická z toho důvodu, že filosofie pracuje s pojmy, zatímco umění s percepty a afekty, snaží se extrahovat blok počítka a právě tento blok se poté může stát předmětem filosofické interpretace. Jedná o obdobný způsob, jakým Gilles Deleuze postupoval při analýze filmu: umění samo má produkovat počitek, který lze ale uchopit nově vytvořenými pojmy, což je záležitostí filosofie. Protože pokud tedy umění samo má produkovat počitek, tak genetické principy pocitování jsou stejné jako principy kompozice díla. Myslím, že dílo Claude Simona „funguje“ na podobné bázi. Filosofie umožňuje pojmenovat styl, způsob vypovídání, specifický režim znaků. Za zcela zásadní považuji v Simonově díle barokní motivy. V oblasti barokních motivů jsem se znovu přiklonil k Deleuzovi, který ve své knize *Le Pli. Leibniz et le baroque* provádí inspirativní analýzu barokního způsobu „myšlení“ – myšlení záhybů, ruptury formy, zmnožování perspektiv.

Literatura

- Alexandre, D.: Quelques réflexions sur les relations de Claude Simon à Jean-Paul Sartre in *Cahiers Claude Simon n.3*, France: Presses Universitaires de Perpignan, s. 87 – 104
- Amrstrongová, K.: *Krátká historie mýtu*, Praha: Argo, 2006, překl. Š. Kovařík
- Arendtová, H.: *Mezi minulostí a budoucností*, Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2002, překl. T. Suchomel
- Arendtová, H.: *Vita activa*, Praha: Oikoymenh, 2007, překl. V. Němec
- Aristotelés: *Metafyzika*, Praha: Petr Rezek, 2008, překl. A. Kříž
- Aristotelés: *Politika*, Praha: Petr Rezek, 1998, překl. A. Kříž
- Bachtin, M. M.: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, Praha: Argo, 2007, překl. J. Kolár
- Bachtin, M. M.: *Román jako dialog*, Praha: Odeon, 1980, překl. D. Hodrová
- Barbaras, R.: *Vnímání. Esej a smyslově vnímatelném*, Praha: Filosofia, překl. J. Fulka
- Barthes, R.: *Ensayos críticos*, Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta, 2003, překl. C. Pujol
- Barthes, R.: *S/Z*, Praha: Garamond, 2007, překl. J. Fulka
- Baudelaire, Ch.: *Úvahy o některých současnících*, Praha: Odeon 1968, překl. J. Fialová, A. a H. Kroupovi, J. Pokorný, V. Smetanová, J. Vladislav
- Benjamin, W.: m [Zahálka] in Benjamin, W.: *Teoretické pasáže*, Praha: Oikoymenh, 2011b, překl. M. Ritter, s. 216 – 225
- Benjamin, W.: Paříž druhého císařství u Baudelaira in Benjamin, W.: *Teoretické pasáže*, Praha: Oikoymenh, 2011a, překl. M. Ritter, s. 226 – 306
- Benjamin, W.: Původ německé truchlohry in Benjamin, W.: *Dílo a jeho zdroj*, Praha: Odeon, 1979, překl. V. Saudková, s. 235 – 407
- Bergson, H.: *Hmota a paměť*, Praha: Oikoymenh, 2003, překl. A. Beguivin

- Bílek, P. A., Papoušek, V.: *Cosmogonia. Alegorické reprezentace „všeho“*, Praha: Akropolis, 2011
- Bjurström, C. G.: Composition, Repetition, and Dislocation in Simon's First Three Novels in Birn, R., Gould, K.: *Orion Blinded. Essays on Claude Simon*, Londin: Associated University Presses, s. 151 – 172
- Bremond, C.: Logika narativních možností in Kyloušek, P. (ed.): *Znak, struktura vyprávění*, Brno: Host, 2002, překl. P. Kyloušek, s. 118 – 142
- Brewer, M. M.: (In)Commensurabilities: The Childhood of Events and the Shock of Encounter in Claude Simon in Duffy, J. H., Duncan, A. B. (eds.): *Claude Simon: A retrospective*, Liverpool: Liverpool University Press, 2002, s. 39 – 60
- Brewer, M. M.: An Energetics of Reading: Intertextual in Claude Simon in Britton, C. (ed.): *Claude Simon*, Harlow, Essex, England: Longman Group UK Limited, 1993, s. 121 – 139
- Britton, C.: *Claude Simon: writing the visible*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009
- Britton, C.: Introduction in Britton, C. (ed.): *Claude Simon*, Harlow, Essex, England: Longman Group UK Limited, 1993, s. 1 – 24
- Calle-Gruber, M.: *Claude Simon: Une vie à écrire*, Paris: Éditions du Seuil, 2011
- Carrol, D.: Thinking History Otherwise: Fiction and the Sites of Memory in Claude Simon in Duffy, J. H., Duncan, A. B. (eds.): *Claude Simon: A retrospective*, Liverpool: Liverpool University Press, 2002, s. 22 – 38
- Češka, J.: *Zotročený mýtus: Roland Barthes*, Praha: Togga, 2010
- Deguy, M.: Claude Simon and Representation in Britton, C. (ed.): *Claude Simon*, Harlow, Essex, England: Longman Group UK Limited, 1993, s. 59 – 81
- Deleuze, G., Guattari, F.: *Anti-Oedipus – Capitalism and schizophrenia*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983, . překl. R. Hurley, M. Seem, H. R. Lane
- Deleuze, G., Guattari, F.: *Co je filosofie?*, Praha: Oikoymenh, 2001a, překl. M. Petříček jr.
- Deleuze, G., Guattari, F.: *Kafka. Za menšinovou literaturu*, Praha: Herrmann & synové, 2001b, překl. J. Hrdlička

- Deleuze, G., Guattari, F.: *Tisíc plošin: kapitalismus a schizofrenie II*, Praha: Herrmann & synové, 2010, překl. M. C. Caporale
- Deleuze, G.: *Bergsonismus*, Praha: Garamond, 2006a, překl. J. Fulka
- Deleuze, G.: *Film 1. Obraz-pohyb*, Praha: Národní filmový archiv, 2000, překl. J. Dědeček, P. Maydl, Č. Pelikán
- Deleuze, G.: *Film 2. Obraz-čas*, Praha: Národní filmový archiv, 2006b, překl. Č. Pelikán
- Deleuze, G.: *Francis Bacon: the logic of sensation*, London: Continuum, 2004, překl. D. W. Smith
- Deleuze, G.: *Proust a znaky*, Praha: Herrmann & synové, překl. J. Hrdlička, 1999
- Deleuze, G.: *Rokovania*, Bratislava: Archa, 1998, překl. M. Marcelli
- Deleuze, G.: *The Fold: Leibniz and the Baroque*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, překl. T. Conley
- Derrida, J.: *Gramatológia*, Bratislava: Archa, 1999, překl. M. Kanovský
- Derrida, J.: Cogito a dějiny šílenství in Derrida, J.: *Násilí a metafyzika*, Praha: Filosofia, 2002b, překl. J. Pechar a kol.
- Derrida, J.: *Síla zákona*, Praha: Oikoymenh, 2002, překl. M. Petříček jr.
- Derrida, J.: *Texty k dekonstrukci*, Bratislava: Archa, 1993, překl. M. Petříček jr.
- Descartes, R.: *Meditace o první filosofii*, Praha: Oikoymenh, 2003, překl. P. Glombíček, T. Marvan, P. Zavadil
- Descartes, R.: *Rozprava o metodě*, Praha: Nakladatelství Svoboda, 1992, překl. V. Szathmáryová-Vlčková
- Didi-Huberman, G.: *Ninfa moderna*, Praha: Argite/Fra, 2009, překl. J. Fulka
- Doležel, L.: *Narativní způsoby v české literatuře*, Praha: Československý spisovatel, 1993
- Dostojevskij, F. M.: *Idiot*, Praha: Lidové nakladatelství, 1974, překl. T. Silbernáglová

- Duffy, J. H.: Authorial correction and bricolage in the work of Claude Simon in Duncan, A. B. (ed.): *Claude Simon: New directions*, Edinburgh: Scottish Academic Press, 1985, s. 30 – 49
- Duffy, J. H.: *Reading Between the Lines: Claude Simon and the Visual Arts*, Liverpool: Liverpool University Press, 1998
- Duncan, A. B.: Interview with Claude Simon in Duncan, A. B. (ed.): *Claude Simon: New directions*, Edinburgh: Scottish Academic Press, 1985, s. 12 – 18
- Duncan, A. B.: *Claude Simon: Adventures in words*, Manchester: Manchester University Press, 1994
- DuVerlie, C., Rodgers, J., Simon, C.: The Novel as Textual Wandering: An Interview with Claude Simon in *Contemporary Literature*, Vol. 28, No. 1, Wisconsin: University of Wisconsin Press, s. 1 – 13
- Duverlie, C., Simon, C., Rodgers, J.: Interview: Claude Simon: The Crossing of the Image in *Diacritics*, The Johns Hopkins University Press, 1977, s. 47 – 58
- Dybikowski, A. M.: *Fragmentation in the middle novels of Claude Simon: Le Vent to Histoire*, The University of British Columbia, dizertační práce, dostupné skrze webové stránky University of British Columbia: <https://circle.ubc.ca/handle/2429/22380>
- Eliade, M.: *Mýtus o věčném návratu*, Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 1993, překl. E. Streibingerová
- Engels, B., Marx, K.: Německá ideologie in Engels, B., Marx, K.: *Spisy. Svazek 3*, Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1958, překl. J. Bílý, Z. Sekal, s. 23 – 551
- Engels, B.: Postavení dělnické třídy v Anglii in Engels, B., Marx, K.: *Spisy. Svazek 2*, Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1957, překl. J. Bílý, B. Franěk, s. 233 – 508
- Evans, M.: *Claude Simon and the Transgressions of Modern Art*, New York: St. Martin's Press, 1988
- Eyle, A.: Claude Simon, The Art of Fiction No. 128 in *The Paris Review*, 1992, dostupné na: <http://www.theparisreview.org/interviews/2096/the-art-of-fiction-no-128-claude-simon>
- Faulkner, W.: *Absolone, Absolone!*, Praha: Mladá fronta, 1966, překl. J. Valja

- Faulkner, W.: *Divoké palmy*, Praha: Euromedia Group; Odeon, 2001, překl. J. Valja
- Flaubert, G.: *Bouvard a Pécuchet*, Praha: Odeon, 1974, překl. V. Smetanová
- Fletcher, J.: *Claude Simon and Fiction Now*, London: Calder and Boyars, 1975
- Fletcher, J.: Faulkner, Gulliver, and the Problem of Evil in Birn, R., Gould, K.: *Orion Blinded. Essays on Claude Simon*, Londin: Associated University Presses, s. 239 – 247
- Foucault, M.: *Dějiny šílenství v době osvícenství*, Praha: Lidové noviny, 1994, překl. V. Dvořáková
- Grebeníčková, R.: *Literatura a fiktivní světy (I)*, Praha: Český spisovatel a.s., 1995
- Greimas, A.: *Semantique structurale*, Paris: Larousse, 1966
- Gupy, S., Weiss, J.: Nathalie Sarraute, The Art of Fiction No. 115 in *The Paris Review*, 1990, dostupné na: <http://www.theparisreview.org/interviews/2341/the-art-of-fiction-no-115-nathalie-sarraute>
- Harries, K.: *Etická funkce architektury*, Praha: Arbor vitae, 2011, překl. M. Pokorný
- Heer, F.: *Evropské duchovní dějiny*, Praha: Vyšehrad, 2000, překl. M. Žemla
- Hegel, F. W. G.: *Fenomenologie ducha*, Praha: Nakladatelství Československé Akademie Věd, 1960, překl. J. Patočka
- Heidegger, M.: *Bytí a čas*, Praha: Oikoymenh, 2008b, překl. I. Chvatík, P. Kouba, M. Petříček jr., J. Němec
- Hodrová, D.: *Citlivé město*, Praha: Akropolis, 2006
- Hodrová, D.: *Chvála schoulení*, Praha: Malvern, 2011
- Hodrová, D.: *Místa s tajemstvím*, Praha: KLP, 1994
- Holland, E. W.: *Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus: Introduction to Schizoanalysis*, London: Routledge, 1999
- Hollenbeck, J.: Claude Simon and the Baroque in *South Atlantic Bulletin*, Vol. 44, No. 4, USA: MLA, 1979, s. 31 - 42

- Hrdlička, J.: *Obrazy světa v české literatuře*, Praha: Malvern, 2008
- Husserl, E.: *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii I*, Praha: Oikoymenh, 2004, překl. A. Rettová, P. Urban
- Husserl, E.: *Ideje čisté k fenomenologii a fenomenologické filosofii II*, Praha: Oikoymenh, 2006, překl. E. Kohák, M. Novák, A. Rettová, P. Urban, H. Janoušek
- Husserl, E.: *Logická zkoumání I*, Praha: Oikoymenh: 2009, překl. F. Karlík, K. Montagová
- Husserl, E.: *Logická zkoumání II/1*, Praha: Oikomenh: 2010, překl. H. Janoušek, K. Novotný, P. Urban
- Chalupecký, J.: *Evropa a umění*, Praha: Torst, 2005
- Kafka, F.: *Doupě*, Praha: Argo, 2009, překl. J. Stromšík
- Kafka, F.: *Zámek*, Praha: Odeon, 1989, překl. V. Kafka
- Kalista, Z.: *České baroko*, Praha: ELK, 1941
- Kant, I.: *Kritika čistého rozumu*, Praha: Oikoymenh, 2001, překl. J. Loužil, J. Chotaš, I. Chvatík
- Kauppi, N.: *Radicalism in French Culture : A Sociological Study of 'French Theory' in the 1960's*, Farnham, Surrey, GBR: Ashgate Publishing Group, 2010
- Komenský, J. A.: *Labyrint světa a ráj srdce*, Praha: Wald Press, 2005
- Kracauer, S.: *Ornament masy*, Praha: Academia, 2008, překl. M. Váňa
- Kristeva, J.: *Polyfonie: významy, pohlaví, světy*, Břeclav: Malovaný kraj, 2008, překl. J. Fulka
- Leibniz, G. W.: Metafyzické pojednání in Leibniz, G. W.: *Monadologie a jiné práce*, Praha: Svoboda, 1982a, překl. J. Husák, s. 54 – 99
- Leibniz, G. W.: Z korespondence mezi Leibnizem a Arnauldem in Leibniz, G. W.: *Monadologie a jiné práce*, Praha: Svoboda, 1982b, překl. J. Husák, s. 100 – 114
- Lévinas, E.: *Totalita a nekonečno*, Praha: Oikoymenh, 1997, překl. M. Petříček jr., J. Sokol
- Lévi-Strauss, C.: *Myšlení přírodních národů*, Praha: Dauphin, 1996, překl. J. Pechar

- Longuet, P.: *Lire Claude Simon: La polyphonie du monde*, Paris: Éditions de Minuit, 1995
- Loubère, J. A. E.: *The Novels of Claude Simon*, London: Cornell University Press, 1975
- Louette, J. F.: Claude Simon et Sartre: les premiers romans in *Cahiers Claude Simon n.3*, France: Presses Universitaires de Perpignan, s. 63 – 85
- Lukács, G.: *Existencialismus či marxismus?*, Praha: Nakladatelské družstvo Nová osvěta, 1949, překl. V. Vlček, J. Marek
- Lyotard, J. F.: *Návrat a jiné eseje*, Praha: Herrmann & synové, 2002, překl. L. Šerý, M. Petříček jr.
- Lyotard, J. F.: *Putování a jiné eseje*, Praha: Herrmann & synové, 2001, překl. M. Petříček jr.
- Lyotard, J. F.: *Rozepře*, Praha: Filosofía, 1998, překl. J. Pechar
- Merleau-Ponty, M.: Five Notes on Claude Simon in Britton, C. (ed.): *Claude Simon*, Harlow, Essex, England: Longman Group UK Limited, 1993b, s. 35 – 38
- Merleau-Ponty, M.: Replies to Claude Simon 'Writer and Thinker' in Britton, C. (ed.): *Claude Simon*, Harlow, Essex, England: Longman Group UK Limited, 1993a, s. 39 – 40
- Merleau-Ponty, M.: *Viditelné a neviditelné*, Praha: Oikoymenh, 2004, překl. M. Petříček
- Orr, M.: The Garden of Forking Paths: Intertextuality and Le Jardin des Plantes in Claude Simon in Duffy, J. H., Duncan, A. B. (eds.): *Claude Simon: A retrospective*, Liverpool: Liverpool University Press, 2002, s. 118 – 134
- Papoušek, V.: *Žalmy z Petfieldu: Egon Hostovský, příběh spisovatele 20. století*, Praha: Akropolis, 2012
- Patočka, J.: Úvod do Husserlovy fenomenologie in Patočka, J.: *Fenomenologické spisy II*, Praha: Oikoymenh, 2009, s. 7 – 171
- Patton, P.: *Deleuze and the political*, London: Routledge, 2000
- Pechar, J.: *Francouzský ,nový román‘*, Praha: Československý spisovatel, 1968
- Petříček, M.: *Majestát zákona. Raymond Chandler a pozdní dekonstrukce*, Praha: Herrmann & synové, 2000

- Propp, V. J.: Morfologie pohádky in Propp, V. J.: *Morfologie pohádky a jiné studie*, Jinočany: H&H, 1999, překl. M. Červenka, M. Pittermannová, H. Šmahelová
- Proust, M.: *Hľadanie strateného času I.*, Bratislava: Kalligram, 2001, překl. E. Kršáková
- Ricardou, J.: La Bataille de la phrase in in Britton, C. (ed.): *Claude Simon*, Harlow, Essex, England: Longman Group UK Limited, 1993, s. 96 - 120
- Ricardou, J.: *Le Nouveau Roman*, Paris: Éditions du Seuil, 1973
- Ricoeur, P.: *Čas a vyprávění II. Konfigurace ve fiktivním vyprávění*, Praha: Oikoymenh, 2002, překl. M. Petříček jr.
- Robbe-Grillet, Allain: *Za nový román*, Praha: Odeon, 1970, překl. P. Pujman
- Sarrautová, N.: *Věk podezírání*, Praha: Odeon, 1967, překl. S. Jirsa
- Sarte, J. P.: *Bytí a nicota: pokus o fenomenologickou ontologii*, Praha: Oikoymenh, 2006, překl. O. Kuba
- Sartre, J. P.: *Existencialismus je humanismus*, Praha: Vyšehrad, 2004, překl. P. Horák
- Sartre, Jean-Paul: *What is literature?*, New York: Philosophical library, 1949, překl. B. Frechtman
- Simmel, G.: *Filosofie peněz*, Praha: Academia, 2011, překl. M. Váňa
- Simmel, G.: *O podstate kultúry*, Bratislava: Kalligram, 2003, překl. L. Šimon
- Simmel, G.: *Peníze v moderní kultuře a jiné eseje*, Praha: Sociologické nakladatelství, 2006, překl. O. Vochovič
- Simon, C.: And What's the Point of Making Things up? in Simon in Britton, C. (ed.): *Claude Simon*, Harlow, Essex, England: Longman Group UK Limited, 1993, s. 51 – 55
- Simon, C.: Croquis des errances de Georges dans La Route des Flandres in Simon, C.: *Oeuvres I*, Paris: Éditions Gallimard, 2006b, s. 1225 – 1226
- Simon, C.: Grand plan de montage de La Route des Flandres (novembre 1959 – février 1960) in Simon, C.: *Oeuvres I*, Paris: Éditions Gallimard, 2006b, s. 1210 – 1224
- Simon, C.: L'Herbe in Simon, C.: *Oeuvres II*, Paris: Éditions Gallimard, 2013a, s. 3 – 144

- Simon, C.: La fiction mot à mot in Simon, C.: *Oeuvres I*, Paris: Éditions Gallimard, 2006a, s. 1184 – 1202
- Simon, C.: La Route des Flandres in Simon, C.: *Oeuvres I*, Paris: Éditions Gallimard, 2006c, s. 193 – 412
- Simon, C.: Le Palace in Simon, C.: *Oeuvres I*, Paris: Éditions Gallimard, 2006d, s. 413 - 550
- Simon, C.: Les Géorgiques in Simon, C.: *Oeuvres II*, Paris: Éditions Gallimard, 2013b, s. 647 – 959
- Simon, C.: Littérature et mémoire in Simon, C.: *Quatre conférences*, Paris: Les Éditions de Minuit, 2012, s. 99 – 124
- Simon, C.: Premier plan de La Route des Flandres (13 avril 1959) in Simon, C.: *Oeuvres I*, Paris: Éditions Gallimard, 2006b, s. 1205 – 1207
- Simon, C.: *Příběh*, Praha: Odeon, 1985, překl. K. Lukešová
- Simon, C.: *Vitr. Pokus o obnovení barokního retáblu*, Praha: Odeon, 1980, překl. V. Binar
- Solomon, P. H.: Claude Simon's La Route des Flandres: A Horse of a Different Colour in *Australian Journal of French Studies*, Vol. 9, Australia: Monash University, 1972, s. 190-201
- Solomon, P. H.: Life's Illusions: Patterns of Initiation in Le Sacre du printemps in Birn, R., Gould, K.: *Orion Blinded. Essays on Claude Simon*, Londin: Associated University Presses, s. 57 – 71
- Tomaševskij, B.: *Teorie literatury*, Praha: Lidové nakladatelství, 1970, překl. R. a K. Štindlovi
- Uexküll, J.: Nauka o významu in Kliková, A., Kleinser, K.: *Umwelt: koncepce žitého světa Jakoba von Uexkülla*, Červený kostelec: Pavel Mervart, 2006, překl. J. Frei, s. 12 – 69
- Vitruvius: *Deset knih o architektuře*, Praha: Svoboda, 1979, překl. A. Otoupalík
- Vojvodík, J.: *Povrch, skrytost, ambivalence*, Praha: Argo, 2008
- Weed, E.: A Rereading of Claude Simon's Le Tricheur in Birn, R., Gould, K.: *Orion Blinded. Essays on Claude Simon*, London: Associated University Presses, s. 39 – 56

Wölflin, H.: *Renaissance and Baroque*, London: Collins, 1964, překl. K. Simon

Zamjatin, J.: *My*, Praha: Lidové noviny, 2006, překl. V. a J. Tafelovi

Zuska, V., Michalovič, P.: *Znaky, obrazy a stíny slov*, Praha: Akademie múzických umění, 2009