

## Dva québecké palimpsesty alebo čítanie ako rozpletanie intertextuálnej siete

Zuzana Malinovská, Filozofická fakulta PU, [malinovska@unipo.sk](mailto:malinovska@unipo.sk)

**Kľúčové slová:** súčasná québecká próza, palimpsest, intertextualita, sémantický a semiotický čitateľ, funkcia literatúry.

**Mots-clés:** prose contemporaine québécoise, palimpsest, intertextualité, lecteur sémantique et sémiotique, fonction de la littérature.

O čom rozpráva literatúra? O svete alebo o sebe? Načo je dobrá v súčasnom svete? Potrebujeme ju ešte v časoch moderných technológií, kedy sa slovo stráca v hluku zvukov a mihotajúcich sa obrazov?

Na otázky, z ktorých mnohé boli predmetom záujmu už v antike, odpovedajú viacerí súčasní francúzski a po francúzsky píšuci prozaici, pričom náznaky odpovedí zapisujú priamo do svojich umeleckých výpovedí. Nezriedka reflektujú zároveň i najpodstatnejšiu otázku umenia, teda tematiku tvaru, spôsobu zobrazovania.

Cieľom našej reflexie je ukázať, ako na dané otázky odpovedajú dve prozaičky z kanadského Québecu, Monique LaRue (nar. 1941) a Catherine Mavrikakis (nar. 1961). Obe autorky, ktoré spája i spoločná profesia – sú profesorkami francúzskej literatúry – patria medzi reprezentatívne predstaviteľky súčasnej québeckej literatúry: tá sa od konca osemdesiatych rokov minulého storočia veľmi zaujímavo rozvíja a opakovane potvrdzuje svoju životaschopnosť, estetickú účinnosť a autonómnosť. Vychádzať budeme z dvoch textov, *Cassiodorova sláva*, *La Gloire de Cassiodore*, 2002, z pera Monique LaRueovej a *Kvety z pľuvancov*, *Fleurs de crachats*, 2005 od Catherine Mavrikakis. Vyberáme si ich najmä preto, lebo oba charakterizuje neprehliadnuteľný double coding (Jenks, 1977, 43), čo znamená, že každý typ čitateľa si v ňom nájde svoje: sémantický bude sledovať najmä príbeh, semiotický skôr organizáciu komponentov vytvárajúcich príbeh.

Dej románu *Cassiodorova sláva*, *La Gloire de Cassiodore*, situovaný do bližšie neurčeného veľkomesta frankofónnej Kanady, chronologicky a lineárne mapuje jeden školský rok na vyššej strednej škole. Odvíja sa zväčša z perspektívy postavy profesora francúzskej literatúry Garneaua, ktorý pred odchodom do dôchodku nastupuje posledný školský rok do školy. Garneau je aj literárne činný: jeho Cassiodorove listy majú taký úspech, že okolie nazýva učiteľa podľa mena antického mysliteľa Cassiodora, a to i napriek tomu, že Garneau má ďaleko od „slávy“ evokovanej románovým titulom. Práve naopak, postava je obrazom bežného človeka, anti-hrdinu: obyčajný učiteľ vo verejnej službe, majiteľ predpotopného Volva, ktorý však chodíva do práce bicyklom odvtedy, čo vedenie školy spoplatnilo na dvore parkovanie, s manželkou-kolegyňou a synom, ktorého škola nezaujíma, Garneau vedie banálny stereotypný rodinný i profesionálny život. Čitateľ však i napriek tomu sleduje jeho príbeh so skutočným záujmom, ba pravdepodobne aj s potešením. Sémantického čitateľa, odchovaného na masovej kultúre – a tá je na americkom kontinente oveľa výraznejšia ako v Európe – osloví pri dekódovaní textu ľudový kód: rád si prečíta peripetie školského roka, pričom sa nezriedka a ľahko s postavami i príbehmi identifikuje, veď každý – či už v Kanade, Francúzsku alebo na Slovensku – chodil raz do školy. Tento typ naivného čitateľa bude vidieť v románe výlučne zobrazenú predmetnú realitu. Inak povedané, nebude ho zaujímať zrkadlo – siahame po osvedčenom obraze Stendhala, pre ktorého je román zrkadlom idúcim po ceste – ani to, ako zrkadlo zrkadlí, lež to, čo zrkadlo odráža, v našom prípade každodenný život v škole, kde sa skoro „nič nedeje“ (LaRue, 2002, 291), ak nerátame banálne konflikty postáv,

odohrávajúce sa v rozpätí jediného školského roka. Ani takéto naivné čítanie nemožno však a priori odmietať, veď je napokon predpokladom pre rozvinutie kritického čítania.

Celkom iné kódovanie osloví v québeckom románe semiotického čitateľa, hoci i jeho môže upútať príbeh moderného Cassiodora a celej zbierky plasticky vykreslených postáv žiakov, spisovateľov ale najmä učiteľov: od zanieteného, nezištného, ambiciózneho nadšenca cez blazeovaného, rezignovaného a či vyhoreného rutinéra po arogantného kariéristu. Oveľa viac ho osloví samotný kód, ktorým autorka vybrané kúsky predmetného sveta pretavuje do textovej reality, povedané so Stendhalom - zaujme ho zrkadlo a jeho zrkadlenie. A LaRuovej zrkadlo – i keď je celkom nové – je zhotovené z kúskov starších ba starodávnych už kedysi použitých zrkadiel. S istou licenciou môžeme povedať, že román *Cassiodorova sláva* je zložený z množstva rozličných reminiscencií, odkazov, alúzií a citácií najrozličnejšej proveniencie. ( Podrobná intertextuálna analýza románu nie je predmetom nášho záujmu, ale nedá nám nespomenúť, že pri opakovanom čítaní sme doposiaľ v texte našli viac ako sedemdesiat priamo citovaných, rôznym spôsobom parafrázovaných, plagiovaných autorov ako aj veľké množstvo nepriamych odkazov na staršie texty). Semiotický čitateľ vníma teda LaRuovej román ako palimpsest. Všíma si predovšetkým to, ako autorka recykluje použité, ako stiera, prepisuje, transformuje a defomuje, teda všelijako parodizuje, karikuuje, ironizuje pôvodné, kombinujúc pritom staré s novým a vytvárajúc tak výrazne stratifikovanú výpoveď. Pri takomto premieňaní textu na dielo, povedané s Barthesom, prebieha medzi tvorcom a príjemcom čulá komunikácia, sprostredkovaná viacvrstvovým textom s nevyhoviteľným množstvom významov, súvislostí, väzieb. Komunikácia pritom vlastne nikdy nekončí, pretože pre odhalenie jednotlivých vrstiev a významov, ukrytých v drobných detailoch textu, je potrebné vždy nové a nové čítanie, nikdy sa nekončiace rozpletanie intertextuálnej siete.

Čítanie ako rozpletanie intertextuálnej siete, zvýznamňovanie prepísaných útržkov je veľmi zábavné a zároveň i dosť zložité: pre pochopenie všetkých súvislostí nestačí totiž len identifikovať prevzatý odkaz, ale je potrebné poznať i kontext, v ktorom pôvodný citát vznikol, pričom ho treba vnímať v spojitosti s kultúrou, do ktorej vstupuje. Práve tu vidíme potenciálne a veľmi produktívne prieniky literárnovedného a „čistého“ lingvokulturologického výskumu. Uvedme ako pars pro toto aspoň jeden príklad ilustrujúci zložitú rozplietanie intertextuálnej siete : výraz „substanciálny špik“ použil po prvý raz François Rabelais v *Gargantua a Pantagruel*, príbehu o obroch postavenom na hyperbole, ktorý pod nevážnym obalom ukrýva veľmi vážnu, kritickú ba satirickú výpoveď o všetkých neduhoch doby. Renesančný umelec a lekár, obdarený mimoriadne vyvinutým jazykovým citom, využíval možnosti jazyka objavným spôsobom a spájal zdanlivo nesúrodé prvky : pôvodné slovo „moëlle“, označuje okrem špiku aj „kostnú dreň“, „substantifique“ z latinského substancia je adjektívnou formou k výrazom „prapodstata“, „hmota“, „látka“, „základ“. François Rabelais vnímal pôvodne dielo len ako zábavné rozptýlenie a písal ho pre hospitalizovaných pacientov, a tak svoj zámer premietol i do jazyka. Pri kombinácii vysokého vedeckého jazyka s nízkym využil pritom nielen všeobecné znalosti všestranného mysliteľa, ale i odborné poznatky o anatómii a fungovaní organizmu. V súlade s ambíciou umelca pracujúceho s tvarom, presunul zároveň pozornosť percipienta zo signifiantu na signifié. Monique LaRue si od renesančného umelca vypožičiava teda už pôvodne parodický výraz, a ten následne s veľkou dávkou irónie zapája do nových súvislostí súčasného québeckého kontextu : „ Dnes už nie je cieľom vzdelávať, treba len predať svoje táraniny: humanizmus, klasicizmus, Osvietenstvo. Zvyšok po Vianociach. Pätnásť týždňov, v každom po štyri hodiny. Šesťdesiat hodín na otvorenie štyridsiatich piatich fľaštičiek, do ktorých je treba naliať ministerstvom odporúčanú dávku substanciálneho špiku a sledovať trávenie“<sup>2</sup> (LaRue, 2002, 41). Ironické slová jasnozrivo hodnotiace predmetnú realitu, teda situáciu výučby francúzskej literatúry v Québecu, vysloví Garneau, ktorý nie je len novodobým québeckým

Cassiodorom, ale stáva sa takto i moderným québeckým Rabelaisom. Aj on chce, ako dávno pred ním Rabelais a iní, reformovať a humanizovať školstvo a svet. Neverí síce na uskutočniteľnosť radikálnejších zmien v systéme, no i tak si aj posledný rok pôsobenia na škole vzorne plní povinnosti učiteľa presvedčený, napriek výraznej skepse, o dôležitosti svojho povolania-poslania. Opiera sa pritom o názory velikánov minulosti, klasických spisovateľov a umelcov, s ktorými sa - pri zachovaní kritického odstupu a ironického nadhľadu - čiastočne stotožňuje. Identifikuje sa s Rabelaisom ale i s Flaubertom, no najviac s Cassiodorom, čo napokon autorka premietne do názvu románu. Významná osobnosť z antického Ríma, politik, senátor, prefekt, autor spisu *De Orthographia*, všestranne vzdelaný Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus (cca 485 -580) žil v období úpadku Rímskej ríše a významnou mierou sa zaslúžil o zachovanie množstva biblických, liturgických a nesakrálnych textov, ktoré dal prepisovať mníchom. Ak sa Garneau na prelome tretieho tisícročia cíti trochu ako Cassiodorus - ten „sa ako dôchodca venoval nevzdelaným mníchom, ktorých chcel naučiť pravopis“ (LaRue, 2002, 58) - tak preto, lebo vníma často pociťovanú paralelu medzi americkou súčasnosťou a obdobím úpadku Rímskej ríše : „Cassiodorus na prelome 5. storočia a my na prelome 21. storočia. Pätnásť storočí (...) Pád Rímskej ríše a ohlasovaný návrat barbarstva: jedno z najpresvedčivejších klišé roku 2000“ (LaRue, 2002, 262). Takýmto videním sveta sa Monique Larue pripája k súčasným francúzskym autorom ako napríklad Richard Millet, Michel Houellebecq, Jean Echenoz a i., ktorí reflektujú zánik západnej judeo-kresťanskej civilizácie, varujú pred ohrozením kultúry a nástupom novodobého barbarstva na prelome tisícročia. Integrovaním starodávneho príbehu do najsúčasnejšieho, konfrontáciou historického Cassiodora a Garneaua - ako parciálnej autoprojekcie, ku ktorej sa autorka i priamo priznáva – komparáciou starého a nového prináša québecká prozaička nový pohľad na súčasného človeka. Zároveň pritom zdôrazňuje kontinuitu medzi tradičným, moderným a či postmoderným, medzi dávno minulým a najaktuálnejším, v živote i v umení: „Našťastie, Garneau sa v mladosti dôkladne oboznámil s úpadkom ducha, ktorý vládol v Ríme za čias Cassiodora. Vedel, že vždy, keď sa potláča vzdelanosť, dostáva voľný priebeh jazyková manipulácia. Myslel si však, že i v časoch, keď je krásne škaredým a nepravdivé pravdivým, existuje pravda napísaného len v literatúre, medzi riadkami a len pre toho, kto vie čítať“ (LaRue, 2002, 139).

Palimpsestovský, citátovo-aluzívny charakter románu, zdôrazňujúci väzbu medzi súčasnosťou a minulosťou, sprostredkovanú výpožičkami, premietne LaRue do celej románovej konštrukcie. Podrobnejšia analýza nie je primárne predmetom nášho uvažovania, a preto sa obmedzíme na pár príkladov. Podtituly oboch častí románu „Od Rabelaisa po Laclosa pred Vianocami“ a „Od Huga po Camusa po Vianociach“ explicitne lež v ironickej skratke – čo naivný percipient nemusí postrehnúť - rezumujú sylaby, podľa ktorých protagonista učí francúzsku literatúru. Palimpsestovskú dimenziu románu akcentujú i priame citáty, otvárajúce každú z ôsmich kapitol: Rabelais, Montaigne, Molière a Laclos v prvej časti, Nerval, Balzac, Mallarmé a Camus v druhej časti. Dané citáty ako vtipné mikrofabyly v sujete, anticipujú, glosujú a zhrňajú rozprávané udalosti. Spolu s ostatnými výpožičkami, roztrúsenými a starostlivo ukrytými v záhyboch LaRuovej textu, pomáhajú tieto citáty inak osvetliť to, čo odráža zrkadlo, teda vidieť zobrazený svet v novej hĺbke a v širokých dejinných súvislostiach (mikrosvet súčasnej québeckej školy konfrontovaný so svetom aktuálneho percipienta, starý Rím za čias Cassiodora vo väzbách na svet francúzskej renesancie a mnohé ďalšie). Semiotického percipienta upozorňujú citáty často aj na to, ako zrkadlo zrkadlí a ako čo svojim zrkadlením skrýva. Veď oba explicitné podtituly implikujú zároveň i tradičný, historický pohľad na literatúru, vyznávaný Garneauom a založený na štúdiu klasikov. Opačný pohľad na literatúru, prezentovaný s veľkou dávkou irónie, vpísanej i do samotného mena postavy Petula Cabana (v príjemcovi z francúzskej kultúry spojenie evokuje ideu nevážnosti) inkarnuje Gareneuova kolegyňa. Petula, literárne činná autorka

úspešnej autofikcie o ženách, presvedčená, že „nemožno čítať bez potešenia a muchy nemožno nalákať na ocot“ (LaRue, 2002, 84), učí výlučne súčasných autorov podľa vlastného výberu. Obe postavy nie sú teda len tým, čo na prvý pohľad ukazuje zrkadlo, ale i tým, čo je za zrkadlom, teda obrazom samotnej literatúry.

Román *Cassiodorova sláva* nie je totiž len románom o škole<sup>1</sup> ale najmä románom o samotnej literatúre. Viaceré epizódy príbehu skrývajú v sebe známe starodávne konflikty ako napríklad spor prívržencov klasického a moderného umenia z konca 17. storočia, známu Querelle des Anciens et des Modernes, kde proti otcovi klasickej doktríny N. Boileauovi ostro vystúpil Ch. Perrault, ale i spory novšie, napríklad medzi barthovskou koncepciou neintencionality a „smrti autora“ a zástancami opačného názoru, rovnako i mnohé iné esenciálne otázky umenia. Čo je literatúra a aká je jej funkcia? Dá sa vôbec učiť a ak áno, tak načo? Treba k umeleckej činnosti i talent alebo sa dá za umelca vyučiť? Aká je úloha literatúry v spoločnosti? Je literatúra naozaj protispoločenská, ako vraví Garneau, keď tvrdí, že ju „odlišuje od hudby jej protispoločenská sila. (...) Skutočná literatúra búra, nestavia. Neodovzdáva lež rozhadzuje. Nepreberá dedičstvo, ale odmieta ho. Nie je dobrá na nič...“ (LaRue, 2002, 284)

Pokúsime sa náznakovo a skôr formulovaním otázok odpovedať na provokatívne slová. Nemá vari dobrá literatúra pomenovať - prirodzene nepriamo, okľukou, vlastnými prostriedkami - to, čo v spoločnosti nefunguje dobre, a to bez ohľadu na politickú korektnosť, spoločenskú objednávku a spoločenské očakávania? Nebolo tomu tak od nepamäti? Veď predsa umelec, na rozdiel od politika, nehľadá koncenzus, nemusí nikomu nadviehať a splývať s väčšinou. Práve naopak, ak chce upútať pôvodnosťou, neopakovateľnosťou - čo je ambíciou každého tvorca - musí plávať proti prúdu, profilovať sa proti formátovanému, politicky korektnému a často manipulujúcemu diskurzu. Iba tak môže vystríhať pred tým, čo politici nechcú vidieť. Iba tak môže literatúra - ktorá je pozadím života, ale pozadím *sui generis* - varovať. Varovať najmä pred sebou samými. Lebo ak platí, že literatúra nevraví pravdu, ba dokonca „je školou klamstva a zloby“ (LaRue, 2002, 220), ako tvrdí rozprávač, nie je potom práve literárna „lož“ pravdivá? Nie je práve román, ktorý „klame pravdu“, ako vravieval Aragon, najlepším spôsobom na to, ako pomenovať nepomenovateľné? A to hoci mlčaním, ktorého výpovedná sila je dobre známa, alebo jazykom, ktorého viacvrstvosť a ikonickosť je v rozpore s pragmaticky utilitárnym, primárne denotatívnym operatívnym jazykom. Neuchováva práve krásna literatúra jazyk, ktorý sa v dobe rýchlej komunikácie sprostredkovanej rozličnými médiami, výrazne ochudobňuje, splošťuje a globalizuje, čím sa splošťuje koniec koncov aj celé myslenie? Neochraňuje literatúra práve ten jazyk, ktorého správne používanie chcú politici regulovať zákonom a sankciami?

Nazdávame sa, že aj toto všetko naznačuje Monique LaRueová, ktorá dobre vie, že i keď literatúra nemení svet, určite mení pohľad na svet. Svojim románom - postavenom na konfrontácii a komparácii, v ktorom premenené výpožičky z minulosti, včlenené do nových súvislostí, prehĺbujú rozprávaný príbeh a posilňujú kontinuitu medzi historickým s aktuálnym - nás autorka aspoň na určitý čas, po dobu čítania a uvažovania nad čítaným, odvádza zo sveta hluku, rýchlosti, okamžitej návratnosti, povrchnosti a uniformity do sveta ticha, samoty, premýšľania a barthovského potešenia z čítania. Nevnučuje pritom svoju „pravdu“, zdrží sa vynášania kategorických súdov ba i jednoznačnejších odpovedí. Naopak, prostredníctvom fikcie naliehavo, ironicky ale zároveň i chápano, zhovievavo, láskavo, kladie zásadné otázky o literatúre a i o svete. I keď miestami sklzáva trochu jej výpoveď do operatívnej a formuje sa akoby až do podoby tézy - čo však tiež môže byť súčasťou premyslenej stratégie, lebo taký postup môže, keďže je vyvážený, posilňovať ironický rozmer rozprávania - román súčasnej québeckej spisovateľky Monique LaRue patrí medzi čitateľsky príťažlivé a esteticky presvedčivé umelecké diela súčasnosti.



Aj Mavrikakisovej tvorivú metódu, postavenú na recyklácii použitého a konfrontácii najsúčasnejšieho s minulým, by sme s istou licenciou mohli nazvať palimpsestickým déjà-vu. Poukazuje na to samotný titul hybridného textu *Kvety z pluvancov* - oscilujúceho na pomedzí medzi samomlúvou, románom, poéziou, esejou - evokujúci Baudelairove *Kvety zla*.<sup>3</sup> V pôvodine zvukovo expresívny oxymoron (opakovanie zvuku flr a krš) upozorní teda na literárnu filiáciu ale zároveň na motív kvetu, ktorý autorke posluží na zobrazenie rodinnej filiácie, ako vyplýva z prvých viet incipitu: „Ja pokazím všetko. Už je to raz tak. Ja, Flora Forget, nevďačná dcéra nebohej Kvety Hubertovej, mojej mamy, priznávam, že všetko pobabrem. Všetko nechám zhnit' a pokaziť. Ako majonézu. Tak narábam so životom. Trhám, režem, ničím, kaličím“ (Mavrikakis, 2005,11).

Rodinný príbeh, začínajúci ex abrupto a sprostredkovaný rozprávačkou, ktorá pracuje v istej montrealskej nemocnici ako traumatológ na urgentnom príjme, má svoje korene dávno v minulosti na starom kontinente. Florina matka Kveta po vylodení Spojencov opúšťa rodnú Normandiu. Silne poznamenaná vojnovými hrôzami odchádza, spolu so sestrami Hortenziou a Margarétkou, hľadať šťastie na novom kontinente. Kveta sa však minulosti nikdy nezbaví, dokonca i svoje deti „krmí“ príbehmi z „mŕtvej histórie“, „vyživuje“ ich oživovaním fantómov. Na zvýraznenie medzigeneračných väzieb a rodinných súvislostí siaha prozaička po výrazoch súvisiacich s florou. Kvetine tri dietky, „kvietky, čo vyrástli z rovnakej pôdy“ ( Mavrikakis, 2005, 155) majú mená kvetín, tak ako francúzski predkovia: Flora a Florent, „sestra a brat, piestik a tyčinka“, „zlé byliny“, ( Mavrikakis, 2005, 158) – ako hovorí rozprávačka, naznačujúc na incestuálne vzťahy medzi súrodencami - a Genet<sup>4</sup>. Matka Kveta, kvetinárka, čo vníma „život ako výhonky, odrezky, púčiky“ ( Mavrikakis, 2005, 63) sa ani v Québecu nevie zbaviť spomienok na zažitú a počutú hrôzu, trpí pocitom viny tých, čo unikli vojnovému besneniu, trápí sa pre mŕtvych, pretože o hrozných zážitkoch – tie z prvej svetovej vojny na ňu preniesli jej rodičia - nemala príležitosť s nikým hovoriť. Postava nosí v sebe fantómy minulosti, ukrýva ich hlboko vo vnútri, „v krypte“ ( Abraham et al., 1978, 266), kde prebývajú ako dôsledok neliečenej traumy, mlčania, „tajného pochovania“ traumatizujúcich zážitkov. Kveta svoje trpké dedičstvo prenáša i na deti, odovzdáva im „odrezky vynárajúcej sa minulosti, prenášajúcej sa z generácie na generáciu, z rodiča na dieťa, z brata na sestru (...) nikdy nie všetky naraz ako súvislý celok, ale stále len v kúskoch, vyrezaných, kostí zbavených, mŕtvych“ (Mavrikakis, 2005, 42). Florine fragmentárne, nelineárne a nechronologické rozprávanie – provokatívny pluvanec, výkrik bezmocnosti a bolesti - odhaľuje viacgeneračný rodinný príbeh predovšetkým pomocou obrazov kvetín, ktoré zobrazujú krehkosť a pomínutelnosť ľudského bytia. Dopĺňujú ho i obrazy jedla a jedenia - hltania, požírania, kanibalizmu ako prejavu lásky a splnutia – a chirurgických úkonov : jediná možnosť, ako sa zbaviť minulosti, je „odrezať“ ju, „amputovať“, a tak sa vykoreniť z rodinnej „pôdy“, „nezhniť“ na mieste, „presadiť sa“ inde. Motívy, obrazy a asociácie však zároveň smerujú k iným literárnym textom, s ktorými Catherine Mavrikakis vedie neprestajný dialóg. Jedným z nich je otec modernej poézie Charles Baudelaire, básnik s mimoriadnou obrazotvornosťou, ktorý ako jeden z prvých umelcov vydoloval krásu zo škaredosti, pričom svojich súčasníkov svojou nekonvenčnou odvážnosťou šokoval. „Mám viac spomienok ako keby som žila tisíc liet“ ( Mavrikakis, 2005, 127), cituje rozprávačka s priezviskom, do ktorého je zašifrovaná túžba zabudnúť<sup>5</sup>, prvý verš<sup>6</sup> známej Baudelairovej básne *Spleen z Kvetov zla*. Prepojenie oboch textov upozorňuje na „súvislosti“<sup>7</sup> vo vnímaní človeka a sveta a jeho obrazného vyjadrenia. Medzi Mavrikakisovej kryptofórnymi (Abraham et al., 1978, 266) postavami a baudelairovským lyrickým subjektom existujú zjavné paralely: Kvetka je strážkyňou symbolického cintorína a i jej deti nosia v sebe kryptu plnú mŕtvol<sup>8</sup>, lyrický subjekt prvého francúzskeho moderného básnika sa definuje ako „cintorín“ a jeho „smutný mozog“, plný „tajomstiev“, je „pyramídou“, „obrovskou hrobkou, v ktorej je viac mŕtvych ako v spoločnom hrobe“ (Baudelaire, 2004, 68).

„Mám více vzpomínek než kdybych žil i věk/Sám starý sekretář (...) chová mňh tajemství než smutná hlava má/Tot' pyramida v tmách, toť krypta neznáma/Kde víc mrtvých spí než ve společném hrobě/Jsem hřbitov, jehož tmy i měsíc hnuší sobe kde červi výčitky se plouží odevšal/A pouštějí se v ty, které jsem míval rád/Jsem starý budoár kde po koutech schnou ruže“<sup>9</sup> ...

Quebeckú prozaičku a francúzskeho básnika spája spoločná tematika spleenu, zúfalstva, smútku, bolesti, melanchólie<sup>10</sup>, rozkladu<sup>11</sup>, smrti, lež aj nádeje, túžby, lásky, ideálu. Obaja umelci využívajú podobné sugestívne obrazy a často až provokatívne asociácie s dôrazom na vizuálnu, auditívnu a olfaktickú predstavivosť. Obaja zdieľajú pritom presvedčenie, že práve predstava vôňi podporí fúziu vnemov a významov, poukáže na všetky spojitosti : „sú vône svieže sťa detské telá“ opakuje rada rozprávačka, citujúc opäť verš z Baudelairových *Spojitosťí*. Rozdiely sú však v konštrukciách oboch umelcov. Baudelairove *Kvety zla*, mapujúce putovanie lyrického subjektu vlastným vnútrom, ústia - po chvíľkových pocitoch šťastia, opájania sa krásou či vínom a pokusoch vzbúriť sa údely – do beznádeje. Naznačujú to aj názvy jednotlivých častí zbierky *Kvety zla*: Spleen a ideál, Parížske obrazy, Víno, Kvety zla, Vzburá, Smrť. Textová výstavba québeckej „cesty do hlbín noci“<sup>12</sup> svedčí však o opačnom putovaní: na jeho začiatku je matkina smrť ako „spúšťáčka“ rozprávania a hlavná príčina rozprávačkinho spleenu, ktorý však po peripetiách a návratoch do minulosti vyústi do života a novej nádeje. Flora prechádza vzburou ( identifikuje sa ako bojovníčka, matka Kuráž, bojujúca na všetkých frontoch, pričom jej bojovnosť podčiarkuje voľba lexiky spätéj s vojnou). Pokúša sa, rovnako ako baudelairovský subjekt, uniknúť pred zlom, zabudnúť na hrôzy, ktoré dennodenne vidí aj pri svojom povolaní, a to i za cenu „umelých rajov“<sup>13</sup> (prepadne alkoholu, kombinuje ho s upokojujúcimi práškami, vrhá sa do erotických avantúr, chodí na psychoanalýzu, a i.). Napokon však volí život, lebo pochopí, že okrem „hnilobného puchu“ „rozkladajúcej sa k/Kvetinky“ sú na svete aj „vône svieže ako detské telička“<sup>14</sup> a rozhodne sa žiť pre dcéru Ruženku. Navyše stretáva lásku, ktorá „zvädnutej kvetine“ ukáže novú cestu. Francúz Vincent Usmievavý, povoláním kuchár<sup>15</sup>, pomôže „mäsožravej rastline, pirane, kanibalke“ ( Mavrikakis, 2005, 57) – tak Kveta nazýva dcéru pre jej priam patologickú lásku k matke - odpútať sa od mŕtvej matky. Rozprávačka, verná svojmu priezvisku Forget, zabúda na zlé v minulosti, zmieri sa sama so sebou, dospieva a s dôverou, už ako pani Usmievavá, hľadá do budúcnosti, ako naznačujú posledné slová *Kvetov z pl'uvancov*:

„Na veci nič nemení, či život pestujeme alebo nie. Kvety budú rásť večne. Vlastne niet východiska.

Chcela by som voňať, vôňou naplniť vlastnú neprítomnosť. Je tu môj kuchár, vrhám sa mu do náručia. Je novou Európou (...), šéfkuchárom, čo varí radosť. Vlasy mu voňajú po výbornej čokoláde. Milujem spomienky čo sú len zo včera, milujem spomienky a hlcem ich ako čokoládové pusinky. Milujem spomienky, ktoré sa dajú rýchlo nahradiť inými, ešte lepšími. Ešte chcem, mňam, mňam, prosím si šťastia, lásky. Niečo nové... Z Ameriky a z pohlcujúceho zabudnutia“ (Mavrikakis, 2005, 199).

Posledná kapitola *Kvetov z pl'uvancov* veľmi výrazne akcentuje spojitosti medzi Baudelairom a québeckou autorkou. Obraz reálneho sveta tu ustupuje fantazijne snivému videniu skutočna s predominciou iraciálna a barokovej hyperboly. Zvukovo expresívne rozprávanie plné bizarných asociácií, sled slov, raz poetických raz triválnych, v zrýchľujúcom sa rytme útočí na čitateľovu predstavivosť. Rozprávanie ho vtiahne do baudelairovského „lesa symbolov“, kde vládne však i rimbaudovské „vybočenie zmyslov/významov“ a čitateľ v prekvapujúcich súvislostiach preniká do tajov Mavrikakisovej poetiky. Na ňu upozorňuje rozprávačka, keď na prvý pohľad len opisuje Vincentove kulinárske umenie: „znaky prudko opečie, flambuje na portskom, primerane ochutí a tak podáva ako jedlá vyhladovaným hosťom, hľadájúcich zmysel“ (Mavrikakis, 2005,193).

Mavrikakisovej vysoko obrazný lež zároveň útočný, provokatívny jazyk je výrazom nutkavej potreby vykričať, vypudíť, „vypľuť“ bolesti a trápenia ... a následne z pľuvancov uviť kytičku: „Nič nevravím potichu, nech agora všetko počuje. Nech je môj hlas výrečný (...) Dosť bolo jazyka hanblivého a neobratného, jazyka čo ukrýval tajomstvá i tajné lásky. Milujem bombastické závery i úvody, veľké prejavy, rečnícke tirády a všetky tie parády (...) Som len chirurg, čo šije a prišívá kúsky, ale milujem jazyk, čo kričí“ (Mavrikakis, 2005,94). Pľuvanec ako výkrik bezmocnosti ale, paradoxne, aj ako prejav silného citu dáva názov textu do nových súvislostí: výraz nemá len negatívne konotácie ako prejav odporu, pohrdania, hnusu, ale vzbudzuje i opačné asociácie. Mavrikakis na to i priamo upozorňuje tak, že v úvode textu cituje výňatok z *Mauzólia milencov* od Hervého Guiberta<sup>16</sup>, ktorého považuje za spriaznenú dušu a literárny vzor : „Bolesť mi preniká telom a myslievam na Hervého Guiberta, ktorým som nasiaknutá ako špongia, tak dlho som sa máčala v jeho knihách“ (Mavrikakis, 2000, 155). Quebeckú prozaičku a talentovaného francúzskeho autora, ktorý veľmi mladý zomrel na Aids, spájajú spoločné témy melanchólie, smútku, utrpenia a smrti ako i výrazný žánrový synkretizmus. V *Kvetoch z pľuvancov* nachádzame množstvo alúzií, priamych i nepriamych odkazov na Guibertove texty, ale i na texty iných známych i menej známych spisovateľov, zväčša autorov, ktorí svoj vnútorný nepokoj premietajú do provokatívnych výpovedí. Za všetkých spomeňme aspoň enfant terrible rakúskej literatúry Thomasa Bernharda, francúzskych nekonvenčných provokatérov Jeana Geneta a jeho ženský pendant Violette Leducovú, ale i najznámejších quebeckých spisovateľov, Réjeana Ducharma, Huberta Aquina a i. Autorkino nutkanie viesť dialóg so známymi autormi, priživovať sa na ich textoch, „vyjedat“ ich, kanibalizovať – aby sme siahli po autorkiných obľúbených obrazoch - je predovšetkým vyjadrením obdivu. Zároveň je však i prejavom Mavrikakisovej neistoty a melanchólie, ukrývanej za silácke pľuvance.

Mavrikakisovej text je tiež utkaný z celej siete intertextuálnych súvislostí, ktorú čitateľ v závislosti od svojich vedomostí, skúseností a mometálneho rozpoloženia znova a znova rozplieta, prežívajúc pritom zakaždým nové dobrodružstvo. Aj *Kvety z pľuvancov* „rozprávajú“ teda o svete a aj o literatúre. Naznačujú zároveň, že napriek obrovskému vedecko- technickému pokroku posledných desaťročí sa ľudská podstata zásadnejšie nemení. Ved' človek si odjakživa kladie rovnaké otázky... rozdiel je len v spôsobe.

Načo je teda dobrá literatúra ?

Nie je tu aj nato, aby poukázala na problémy, ktoré veda svojim pojmovým aparátom nevie exaktne pomenovať ?

### Poznámky:

1. *Cassiodorova sláva* je i románom hľadania identity a záchytného bodu – čo sú frekventované témy kanadských autorov píšucich po francúzsky, vyrovnávajúcich sa ešte stále so vzťahom ku kultúre francúzskych predkov vnímanej z perspektívy severoamerickej modernosti. Zároveň je i príbehom hľadania tvaru.
2. Všetky citáty z diel z francúzštiny preložila autorka štúdie, pokiaľ nie je uvedené inak.
3. Charles Baudelairove, *Les Fleurs du mal*, 1857.
4. V pôvodine označuje výraz krík so zlatožltými kvetmi. Keďže výraz je zároveň aj priezviskom francúzskeho autora Jeana Geneta, na ktorého sa Mavrikakis odvoláva, siahnuť pri preklade do slovenčiny po substitúcii (napr. Jazmín, Agát a pod.) - ako postupujeme napríklad pri matkinom mene - by nebolo dobrým riešením, lebo by došlo k významovému ochudobneniu.
5. Forget je po anglicky zabúdať.
6. J'ai plus de souvenirs comme si j'avais mille ans.

7. Súvislosti, spojitosti, väzby, vzťahy ... tak by sa dal do slovenčiny preložiť *Correspondances*, názov jednej z kľúčových Baudelairových básní, v ktorej básnik naznačuje, že poézia nemá veci pomenúvať a priamo o svete vypovedať, lež náznakmi napovedať o pocitoch zo sveta upozorňovaním na neviditeľné súvislosti, lebo „príroda, toť chrám so živým stĺporadím, ktorým sa z času na čas zmes tichých hlasov nesie a ľudia chodia v tom symbolovom lese...“
8. Najmä najstarší syn Florent-Dement, u ktorého prepukne vážna psychická choroba, ale aj Flora, priveľmi naviazaná na matku, ktorá po Kvetkinej smrti takmer rezignuje na život. Z rodinnej záťaže sa úspešne vymaní Genet, ktorý sa od rodiny „oddelí Atlantikom“ a usadí v Paríži, tak ako kedysi jeho strýko Narcis.
9. Úryvky sú z českého prekladu S. Kadleca. Internetový zdroj [www.baudelaire.cz/works](http://www.baudelaire.cz/works).
10. Debut Catherine Mavrikakis má provokatívny názov Ľudožrútske a melancholické smútky, *Deuils cannibales et mélancoliques*, 2000.
11. Motívy rozkladu tiel, umocnené aj motívmi vädnúcich a hnijúcich kvetov, nájdeme často aj u Baudelaira. Známa báseň *Mrcina*, rozvíjajúca tematiku plynutia času a memento mori, začína obrazom „mrciny príšernej“ čo „v zákrute cesty hnila“ a „muchy bzučali v hnilobnom puchu brucha“. Básnik využíva i obraz „slizkých kvetov“, „starých plesnivejúcich kostí“ a i.
12. Narážame na román *Cesta do hlbín noci, Voyage au bout de la nuit*, 1933, jeden z kľúčových francúzskych románov 20. storočia. Jeho autor L.-F. Celine v ňom svojským jazykom, ktorý nerešpektuje nielen zákonitosti literárneho jazyka ale ani pravidlá normatívnej francúzštiny, vypovedá v pochmúrnych farbách o bytí, vnímanom ako séria bolesti, hrôz, trápení. C. Mavrikakis, ktorú s Celinom do určitej miery spája nielen videnie sveta ale aj práca s jazykom, francúzskeho spisovateľa explicitne spomína (Mavrikakis, 2005, 143).
13. *Umelé raje, Les paradis artificiels* je názov ďalšieho známeho diela Ch. Baudelaira.
14. Odvolávame sa na verš z Baudelairových *Súvislostí, Correspondances*: „Il est des parfums frais comme des chairs d'enfant.“
15. Aj taký detail ako voľba profesie umožní autorke prepojiť cez postavy minulosť s budúcnosťou: matky i manžel krmia rozprávačku vyberanými jedlami, ona sama sa nimi nevie nasýtiť, a i. Voľba súvisí aj s videním lásky ako jedenia, požierania, hltania, ale aj vychutnávania, potešenia zmyslov.
16. *Le Mausolée des amants*, Paris: Gallimard, 2001, s. 136.

### Literatúra

- ABRAHAM, N.- TOROK, M.: *L'Ecorce et le noyau*. Paris: Flammarion, 1978.  
 BAUDELAIRE, Ch.: *Les Fleurs du mal*. Paris: Gallimard, 2004.  
 JENKS, Ch.: *The Language of Post-Modern Architecture*. Londýn: Academy, 1977.  
 LARUE, M.: *La Gloire de Cassiodore*. Montréal: Boréal, 2002.  
 MAVRIKAKIS, C.: *Fleurs de crachat*. Montréal: Leméac, 2005.

### Abstract

Deux œuvres québécoises contemporaines, *La Gloire de Cassiodore* de Monique Larue et *Fleurs de crachat* de Catherine Mavrikakis, peuvent être lues comme des palimpsests. Elles donnent à voir le monde contemporain, tout en dialoguant avec de nombreux textes littéraires. La présentation des œuvres, choisies à cause de leur originalité et leur „double coding“, est le point de départ de notre réflexion sur la fonction de la littérature dans la société contemporaine.



„Táto štúdia, bola vytvorená realizáciou projektu *Vybudovanie lingvokulturologického a prekladateľsko-tlmočnického centra*, na základe podpory operačného programu Výskum a vývoj financovaného z Európskeho fondu regionálneho rozvoja.“