

Prostor a jeho obývání

Zobrazení prostoru v díle Marie Noëlové,
Suzanne Renaudové, Christiane Singerové
a Sylvie Germainové

Václava Bakešová

MUNI
PRESS

*Knihu věnuji všem, jimž vděčím za podporu
v nelehkém zápase s abstraktní matérií v konkrétním prostoru.*

Cizí jazyky:
jazykovědné
a literárně vědné
studie

Prostor a jeho obývání

**Zobrazení prostoru v díle Marie Noëlové,
Suzanne Renaudové, Christiane Singerové
a Sylvie Germainové**

Václava Bakešová

Bakešová, Václava, 1973-

Prostor a jeho obývání : zobrazení prostoru v díle Marie Noëlové, Suzanne Renaudové, Christiane Singerové a Sylvie Germainové / Václava Bakešová. – 1. vydání. – Brno : Masarykova univerzita, 2019. – 1 online zdroj. – (Cizí jazyky: jazykovědné a literárněvědné studie ; svazek 8)

Francouzské resumé

Obsahuje bibliografie a bibliografické odkazy

ISBN 978-80-210-9552-6 (online ; pdf)

* 821.133.1-1 * 821.133.1-31 * 82:114 * 531.111 * 82.09 * 82.07 * (048.8)

– Noël, Marie, 1883-1967

– Renaud, Suzanne, 1889-1964

– Singer, Christiane, 1943-2007

– Germain, Sylvie, 1954-

– francouzská poezie – 20. století

– francouzský román – 20.-21. století

– prostor v literatuře

– časoprostor

– literárněvědné rozbory

– interpretace a přijetí literárního díla

– monografie

821.133.1.09 – Francouzská literatura, francouzsky psaná (o ni) [11]



Kniha je šířená pod licencí

CC BY-NC-ND 4.0 Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0

Cizí jazyky: jazykovědné a literárněvědné studie
Svazek 8

Text této knihy je upravenou a revidovanou verzí habilitační práce obhájené autorkou před Vědeckou radou FF MU v prosinci 2014.

Recenzovali:

prof. PhDr. Jiří Šrámek, CSc.

doc. PhDr. Marie Voždová, Ph.D.

© 2019 Masarykova univerzita

ISBN 978-80-210-9552-6

ISBN 978-80-210-9551-9 (brož. vazba)

<https://doi.org/10.5817/CZ.MUNI.M210-9552-2019>

Obsah

Úvod	7
Ediční poznámka	10
1 Autorky a jejich tvorba	11
1 1 Duchovně laděná poezie Marie Noëlové	16
1 2 Dvojí domov Suzanne Renaudové	24
1 3 Christiane Singerová a její vášeň pro život	28
1 4 Úcta k životu v příbězích Sylvie Germainové	32
2 Prostor a jeho obývání	39
2 1 Dům	40
2 1 1 Vzpomínky na dům	45
2 1 2 Dveře	47
2 1 3 Předměty	51
2 1 4 Zákoutí	55
2 2 Příroda	60
2 2 1 Jarní příroda	68
2 2 2 Letní příroda	72
2 2 3 Podzimní příroda	74
2 2 4 Zimní příroda	78
2 3 Zahrady	82
2 4 Cesta	85
2 5 Město	91
2 6 Transcendentní prostor	95
2 6 1 Tvorba Marie Noëlové	96
2 6 2 Poezie Suzanne Renaudové	112
2 6 3 Pozvedání duše Christiane Singerové	117
2 6 4 Transcendence v díle Sylvie Germainové	118
2 7 Chrámy a posvátná místa	131
2 8 Ticho	139
3 Problematika prostoru a geokritika	146
3 1 Geokritika: návod k použití	147
3 2 Geokritika. Skutečnost, fikce, prostor	152
3 2 1 Časoprostorovost	154
3 2 2 Transgresivita	157
3 2 3 Odkazování na skutečnost	161
3 2 4 Metodologie	164
Závěr	170
Seznam použité literatury	174

Prameny	174
Sekundární zdroje	177
Marie Noëlová	177
Suzanne Renaudová	178
Christiane Singerová	179
Sylvie Germainová	180
Literární věda a kategorie prostoru	181
Ostatní zdroje	184
Přílohy	188
Abstrakt	193

Úvod

Mezi hlavní narativní kategorie patří v literatuře již tradičně děj, postavy, čas a samozřejmě prostor, v němž se děj odehrává a do něhož jsou postavy zasazeny. Celá řada česky i francouzsky psaných studií z druhé poloviny 20. století věnovaných kategorii prostoru¹ se shoduje v tvrzení, že se jedná o významnou složku literárních děl, Zdeněk Hrbata jej považuje dokonce za „jeden z ústředních problémů [současné] literární teorie a poetiky“ (2005, s. 318). Janusz Slawiński je navíc toho názoru, že zkoumání prostoru má nyní přednost i před zkoumáním časové výstavby díla: „Fabule, svět postavy, konstrukce času, literární komunikační situace, ideologie díla – se stále častěji jeví jako odvozeniny základní kategorie prostoru, jako jeho aspekty, části či převleky.“ (2002, s. 117). Kategorii prostoru bude věnována i tato kniha, v níž nejprve popíšeme různé druhy prostorů ve stanoveném korpusu textů a následně se budeme zabývat jak způsobem obývání poetického prostoru zachyceného v básních Marie Noëlové a Suzanne Renaudové, tak zobrazením prostoru v románech Christiane Singerové a Sylvie Germainové. Na závěr představíme novou teorii nahlízející prostor komplexněji a definující nové perspektivy pro nahlížení prostoru, a sice Westphalovu teorii *geokritiky*.

Textovým korpusem pro aplikaci teorií vztahujících se k poetice prostoru, především studie Gastona Bachelarda *Poetika prostoru*, ale i zakládajícího díla Bertranda Westphala, se stala díla čtyř francouzských autorek, dvou básnířek narozených na konci devatenáctého století a písíciích především v první polovině století dvacátého, Marie Noëlové a Suzanne Renaudové, a dvou prozaiček, Christiane Singerové a Sylvie Germainové, jejichž tvorba sahá až za přelom 20. a 21. století. Kritéria tohoto výběru zahrnují několik oblastí.² Především je

1 Viz např. studie Gastona Bachelarda, Michaila Bachtina, Jurije Lotmana, Zdeňka Hrbaty, Daniely Hodrové, Marie Kubínové, Nory Krausové, Bertranda Westphala a mnoha dalších.

2 Představení korpusu textů jednotlivých autorek (kromě Christiane Singerové) vychází v této publikaci z původní publikace autorky (2011), ale bylo značně zestručněno, zaměřeno na problematiku zkoumané kategorie prostoru a doplněno o bádání posledních let. Také oproti habilitační práci uložené v Informačním systému Masarykovy univerzity byly kapitoly věnované jednotlivým autorkám značně zeshitleny. (Díla básnířek Marie Noëlové a Suzanne Renaudové a prozaičky Sylvie Germainové již byla podrobena jedné studii, jejímž cílem bylo prostudovat způsob, jak se jednotlivé autorky nechaly ve své práci ovlivnit a inspirovat duchovněm.)

kritériem druh inspirace jejich tvorby, jehož společným jmenovatelem je kromě jiného duchovní sféra, ale v úvahu byla brána také epocha, ve které autorky žily a tvořily. Obdobím, v němž se ve Francii odehrálo nejvíce změn v oblasti vztahu náboženství a literatury, ale i vlivu křesťanství na společnost i literaturu, je bezpochyby 20. století: na jeho začátku dochází k oddělení církve od státu (1905), s nímž pokračuje společenský fenomén konverzí intelektuálů ke katolicismu, následují dvě světové války, krize roku 1968, ale i II. vatikánský koncil, který se zabýval mimo jiné i otázkou změn ve vztahu církve a společnosti.

V mnoha pramenech čteme, že po holokaustu už nelze v umění představovat estetické hodnoty dobra a krásy stejným způsobem.³ Dalším kritériem proto bylo vybrat autorky z odlišných polovin století a ukázat, že duchovní inspirace se sice u mezníku války ani u bran koncentračních táborů nezastavila, ale proměnil se způsob, jakým proniká do stylu autorů druhé poloviny 20. století. Aniž by zvolené autorky znehodnocovaly památku obětí holokaustu nebo jiných tragických historických událostí, píšou romány nebo eseje s cílem znovu prozkoumat možnosti transcendence a inspirace v duchovní sféře, ale neváhají v nich odkazovat ani na texty autorů první poloviny století, mimo jiné i na dílo Marie Noëlové. Tvorba těchto čtyř žen se tak rozprostírá přes celé 20. století a může ukázat i na odlišnosti v „obývání světa“ v jeho průběhu. Z důvodu propojení témat a zobrazeného prostoru v jednotlivých dílech nabídneme v této práci nejprve vymezení topiky typické pro každou spisovatelku zvláště s následným zaměřením se na kategorii prostoru, do něhož autorky svá vyprávění či reflexe umísťují.

Jak píše Jacques Maritain v jedné své studii (1938), básník může vyjadřovat pouze skutečnosti, které v něm rezonují a spojují se neoddělitelným způsobem s jeho vnitřním světem (viz in Daujaz, 1998, s. 159). Jinou definici inspiračních zdrojů básníka uvádí Jan Čep ve své studii *Umění a milost*. Popisuje způsob vnímání básníků a předmět i prostor jejich hledání:

[P]oznávacím orgánem jsou v poesii všechny básnickovy schopnosti, zejména obraznost a cit, a předmětem poznání celá mnohotvárná skutečnost, ve všech svých složkách, s tím, co je mimo člověka i co je v člověku, se zemí a nebem, s přírodou i s tím, co je dílem rukou lidských, s lidskou radostí, vášní, utrpením a neumírající touhou. (Čep, 2001, s. 17)

3 Jmenujme např. knihy: Rémond, R., & Leboucher, M. (2005) *Le christianisme en accusation*. [Křesťanství v obvinění]. Paris: Albin Michel ; Rémond, R. (2007) *Vous avez dit catholique ?* [Řekli jste katolický?]. Paris: Desclée de Brouwer.

Prostor na zemi, možnosti transcendence skrze kontemplaci přírody i materiální svět a lidské emoce bohatě naplňují obsah děl Marie Noëlové, Suzanne Renaudové, Christiane Singerové i Sylvie Germainové. Spirituální rozměr jejich života ovlivňuje i způsob obývání prostoru v jejich tvorbě. Analýzou zkoumající typy prostorů a jejich zabydlování vzniká zajímavé pole pro srovnání, jak u jednotlivých autorek prochází ono spojení intelektuální intuice a vytváření nové kvality pomocí tvůrčí síly. Jaké aspekty tedy byly onou vnitřní silou, jež vedla tyto ženy k umělecké tvorbě? Jaký vliv na ni a jmenovitě na zobrazovaný prostor mělo prostředí, v němž samy žily, či epocha, do které se narodily? Tyto otázky povedou zkoumání jejich děl a poslouží k hledání vzájemných souvislostí. Literárněvědné termíny budou vymezeny průběžně vždy v souvislosti s charakterem dané kapitoly: nejprve bude pozornost soustředěna na topoi, posléze na bachelardovské obývání prostoru a nakonec na geokritický pohled na zobrazovaný prostor ve vymezeném korpusu textů.

Ediční poznámka

Autorka této monografie není překladatelka poezie; všechny překlady, které uvádí, mají sloužit k dokumentaci předkládaných analýz z oblasti poetiky prostoru a topiky děl zvolených autorek, nemohou být tudíž posuzovány z hlediska uměleckého překladu básní.

Po pečlivém zvážení různých variant uvádíme v textu knihy názvy všech děl v českých překladech, buď existujících, nebo nově vytvořených. Jejich původní názvy se nacházejí v hranatých závorkách za daným názvem při prvním výskytu, pokud neexistuje jejich oficiální překlad do češtiny. V bibliografii ponecháváme původní francouzské názvy studovaných i konzultovaných děl. Tituly českých překladů básní Suzanne Renaudové nejsou vždy doslovné, ale respektujeme překladatelskou licenci Bohuslava Reynka nebo Jana Mariuse Tomeše.

Texty, jejichž české překlady dosud nebyly publikovány, jsou uvedeny v původní verzi citovaných pasáží v poznámkách pod čarou a není-li uvedeno jinak, přeložila je autorka této knihy. U titulů, jejichž překlad byl již česky vydán, původní znění z úsporných důvodů nezařazujeme, a to ani u textu Gastona Bachelarda. Rozlišení pro dílo Sylvie Germainové je ve tvaru jejího příjmení: Germain pro původní tvorbu, Germainová pro existující české překlady. Některé citované pasáže jsou převzaty z textové přílohy autorčiny publikace (2011) *Ticho a naděje. Křesťanské prvky v díle Marie Noëlové, Suzanne Renaudové a Sylvie Germainové*, kde se nacházejí v původním znění i v překladu: texty označeny zkratkou MČ přeložila pro uvedenou publikaci Mgr. Marie Červenková, Ph.D. v rámci spolupráce na projektu GA ČR, č. 405/09/P442.

1| Autorky a jejich tvorba

Dvacátéstoletí se ve Francii i jinde vyznačuje neobyčejnou pestrostí a různorodostí uměleckých tendencí a směrů již od samotného začátku. Tato kniha se soustřeďuje na jeden miniaturní komponent široké a pestré mozaiky, který nicméně tvoří jednu z jejích barev a bez něhož by její obraz nebyl úplný. Richard Griffiths ve své studii *Revoluce naruby* [Révolution à rebours] hovoří o tzv. „katolické literární obnově“⁴ (1971, s. 8) ve francouzské literatuře na přelomu 19. a 20. století. Přestože „věřící literatura skončila ve Francii se středověkem“ (Šrámek, 2012, s. 1122), ve zmiňovaném období se náboženská tematika objevuje ve všech literárních žánrech, jak v románech, tak v poezii, ale i v divadelní tvorbě. Autory jsou vesměs intelektuálové, kteří prožili konverzi ke katolicismu a po vzoru Paula Claudela chtějí vložit svůj talent do služeb Bohu (viz Gugelot, 1998, s. 319–323). Snaží se zachytit vlastní zkušenost transcendence jako autentický prožitek setkání s Bohem, jako svědectví o vnitřní proměně. Toto svědectví má posléze jak dokumentární, tak románový charakter. Jedním z nejlépe hodnocených literárních zpracování této tendence je Huysmansův (1895) román o konverzi *Na cestě* [En route], ale svědectví o obrácení se vyskytují i v dílech Léona Bloye, Francise Jammesa, Maxe Jacoba, Julienu Greena⁵ a dalších. Významným zdrojem informací a zároveň poutavým vlastním příběhem je kniha Jacquesa a Raïssy Maritainových *Velká přátelství* (2012 [1949]). Nelze opomenout ani tvorbu významných autorů, u nichž není hlavní motivací k literární činnosti obrácení hodnotového systému; k renomovaným křesťansky orientovaným spisovatelům první poloviny 20. století patří François Mauriac, Georges Bernanos nebo Henri Pourrat, a k této orientaci se hlásí také revue *Esprit*, *Études* nebo *Témoignage* (viz Šrámek, 2012, s. 1122).

4 Původní výraz: « nouveau littéraire catholique ».

5 Bloy, L. (2010 [1887]) *Le Désespéré*. Paris: Garnier-Flammarion. Bloy, L. (1972 [1897]) *La femme pauvre*. Paris: Mercure de France (česky: Bloy, L. (2005) *Chudá žena*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, přel. Josef Heyduk.); Jammes, F. (1903) *Le roman du lièvre*. Paris: Mercure de France. Jammes, F. (1906) *Clairières dans le ciel*. Paris: Mercure de France; Jacob, M. (2006 [1919]) *La défense de Tartuffe*. Paris: Gallimard; Green, J. (2007 [1942]) *Souvenirs des jours heureux*. Paris: Flammarion.

Prostor, v němž se díla uvedených autorů odehrávají, je velice rozmanitý, ale v důsledku konfrontace světa s hodnotovým systémem ovlivněným křesťanstvím nebo obrácením se k Bohu je nově „zabydlen“ nebo nově pochopen. Pro Jorise-Karla Huysmanse je například důležité zasadit děj románů o konverzi do prostředí, které víru podporuje, a tak u něho nalézáme kláštery, katedrálu v Chartres, ale i uzavřený prostor bytu, který se postupně proměňuje spolu s protagonistou příběhu. V dílech generace ovlivněné Léonem Bloyem se objevuje také inspirace Bloyovým bytem nebo přednáškovými sály, například na Collège de France, kde přednášel Henri Bergson a jiní. U Francise Jammesa je naopak důraz kladen na otevřený prostor a na nadšení ze sounáležitosti s krásou a řádem přírody jako Božího díla. V Mauriakových románech zase nalezneme buržoazní prostředí města Bordeaux a kontrast s možnostmi duchovního rozletu na venkově (viz např. Mauriac, 1972).

Historickým předělem ovšem byla druhá světová válka, která většinu otázek kladených v literatuře posunula k ústřední otázce existenciální; od ní – nebo též spolu s ní – se později důraz v literární tvorbě přesunul spíše ke zkoumání a rozvoji forem než k psychologickému zkoumání nitra tvořených postav. Popis prostoru, někdy až velmi detailní, však zůstává nedílnou součástí tzv. nového románu. K příběhovosti, nové fikci, ale i nové mystice se literatura vrací až v poslední čtvrtině 20. století (viz Šrámek, 2012, s. 1077–1095; Viart–Vercier, 2008, s. 379–382), což do psaní vrací *předměty* (subjekt, skutečnost, historickou paměť, osobní prožitky), díky nimž Dominique Viart nazývá současnou literaturu gramatickým termínem *tranzitivní* (Viart–Vercier, 2008, s. 16).

Oblast poezie se při srovnávání první a druhé poloviny století nepolarizuje tak výrazně jako próza. Dominique Viart konstatuje, že „v poezii nedochází k tak hlubokému ‚zlomu‘, jaký jsme zaznamenali u prózy“ (*ibid.*, s. 443), a dovoluje si shrnout, že „vývoj jejího mocného výrazu a formální vynalézavosti nebyl nikdy přerušen“ (*ibid.*). Věnujeme-li zde pozornost tradici duchovně inspirované poezie, dodejme spolu s Jiřím Šrámekem, že ani z poezie nevymizelo spirituální hledání a dotazování se po smyslu života, pouze není vždy nutně spojeno s „nějakou náboženskou vírou včetně katolické s jejími tradičními topoty křesťanské provenience“ (2012, s. 898). Zkoumání způsobu, jakým se v básních obývá prostor, čím je naplněn a jak ho ovlivňuje spirituální naladění jejich autorů, je zde tedy patrně zcela na místě: „Duchovno, které bere v úvahu dimenzi transcendence, vstupuje do lidského vědomí jako spoluhráč intelektu a jeho různé hypostáze je možné rozeznat u velkého množství spisovatelů a umělců všech dob.“ (*ibid.*, s. 899).

Obecně ještě dodejme, že z pohledu historika René Rémonda (2005) je současná společnost *postkřesťanská*. Tento člen Francouzské akademie vnímá vývoj společnosti jako poušť, na níž se křesťanství po válce a krizích konce sedmdesátých let 20. století ocitlo (srov. také Gauchet, 2004; Gauchet–Louzeau, 2009; Lustiger, 2009; Petráček, 2009; Selucký, 2009). V knize rozhovorů na téma postavení křesťanství na přelomu tisíciletí analyzuje postupný úpadek jeho vlivu na společnost obecně a ve Francii zvláště. Jednou z příčin současného odklonu od dříve obecně platných a uznávaných hodnot je podle něho fakt, že panuje nezáměr o převzetí zodpovědnosti za vývoj událostí, kritériem dalšího vývoje se stal člověk a jeho pocity:

Nové generace vidí jinak přijímání závazků. Kritérium věrnosti ztratilo svůj kredit ve prospěch požadavku na upřímnost a autentičnost. Mladí stále více naléhají na soulad se sebou samými, na ucelenost osobnosti. Věrnost? Klidně, ale pod podmínkou, že zůstanu se stále stejnými city jako na začátku. Věrnost sobě samému se jeví jako důležitější než závazek ve vztahu k druhému člověku. Znovu obracíme pozornost k sobě...⁶ (Rémond–Leboucher, 2005, s. 92)

Člověk 21. století je velmi citlivý na svou svobodu a brání se udělat i sebemenší krok, který by se *jen* slušel, chce se pro něj sám rozhodnout. Svoboda sama o sobě je darem, proto je třeba hledat nové způsoby vyjádření, které by odpovíděly na tuto zesílenou potřebu člověka jak ve společnosti, tak v umění. René Rémond to nevidí jako tragédii, ale jako přirozený vývoj, kdy i ve vztahu ke Kristu určitá období zdůrazňovala více jeho kříž a jiná jeho vzkříšení (*ibid.*, s. 123–129). Také v literatuře nalezneme protichůdné akcenty, jedni se více věnují analýze temných stránek člověka, jiní oslavují jeho úspěchy. Podle Rémonda: „jako Bernanos zkoumá hlubiny hříchu a psychologie člověka, Claudel oslavuje Slovo a Stvoření a překládá žalmy“⁷ (*ibid.*, s. 126). Podobně vývoj hodnotí např. i Hans Urs von Balthasar, kterého francouzský historik cituje a který dokonce označuje dobu rozsáhlého ateismu a zdánlivého Božího mlčení za dobu příhodnou právě pro hlubší uvědomění si křesťanské identity a novou formulaci tohoto přesvědčení. Odvážně používá pro označení takové

6 Původní text: « Les générations nouvelles ont une autre vision de l'engagement, où le critère de fidélité a perdu de son éclat au profit d'une exigence de sincérité et d'authenticité. Les jeunes insistent davantage sur la coïncidence avec soi-même, sur la cohérence personnelle. La fidélité ? Volontiers, à condition d'être toujours dans les mêmes sentiments qu'au départ. A la limite la fidélité à soi paraît plus importante que l'engagement à l'égard d'autrui. On se recentre sur soi... »

7 Původní věta: « si Bernanos sonde les abîmes du péché et de la psychologie humaine, Claudel exalte le Verbe et la Création et réécrit les psaumes ».

doby termín *záměr prozřetelnosti* a vybízí křesťany nikoliv k boji, ale k aktivnímu myšlení o Bohu: „Křesťanská odpověď musí utřít hlubokou ránu vlivem vnější slepoty a nepřátelství a naučit se ji proměňovat v poselství plné světla a pokoje.“⁸ (Balthasar, 1966, s. 196).

Naději podle René Rémonda do současného světa může vnést uvědomění si podstaty křesťanství. Není to odpověď na problematiku otázky historie či morálky, je to vztah člověka a Boha, naplnění prostředí, v němž křesťan žije, hodnotami, které stále mají co říci, přátelstvím, nezištnou pomocí, láskou. Rémond říká: „Mám často pocit, že naše současné debaty jsou vzdálené, řekl bych dokonce velmi vzdálené, tomu, co tvoří jádro víry.“⁹ (2005, s. 163). Autorky, jejichž díla jsme zvolili pro podrobnější analýzu v této práci, si však kladou otázky směřující k jádru jejich víry, neoddělují svou tvorbu od svého hlubokého přesvědčení a prostředí, v němž žijí. Každá z nich to dělá svým vlastním způsobem, vkládají do své umělecké činnosti celou svou podstatu, ale pracují s tím, co je společnost v jejich době schopna přijmout. Spolu s historičkou Elisabeth Dufourcqovou, která se zabývala historií žen v průběhu dvou tisíc let křesťanství a shrnuje své poznatky ve studii nesoucí podtitul *Druhá polovina evangelia*, si i ony kladou otázku: „Proč jsem stále ještě křesťankou v ‚postkřesťanské‘ společnosti? Poutá mě k němu tradice, srdce nebo nějaký ještě hlubší neznámý vztah? Potřebovala jsem to pochopit.“¹⁰ (Dufourcq, 2008, s. 7). Je třeba pochopit, co člověka váže k době, v níž žije, k prostoru, který obývá. Lidstvo, jež podle René Rémonda „vždy dokázalo v sobě nalézt odpověď na své problémy“¹¹ (2005, s. 190), dokáže naději nacházet i dnes.

Poezie Marie Noëlové a Suzanne Renaudové, stejně jako próza Christiane Singerové nebo Sylvie Germainové, které budou z výše charakterizovaného prostoru vyzdvíženy v této práci, se vyznačují několika typickými motivy a tématy prolínajícími celé jejich dílo, je tedy možné hovořit o topice jejich díla. Pojem *topos* (plurál *topoi*) pochází z řečtiny a v antické kultuře patřil do oblasti rétoriky. Širší pojednání o vzniku a souvislostech tohoto termínu nalezneme v knize *Evropská literatura a latinský středověk* Ernesta Roberta Curtia. Autor připomíná

8 Citováno z francouzského překladu tohoto švýcarského katolického teologa: « La réponse chrétienne doit recevoir le coup aveugle et hostile en profondeur, et savoir le transformer en quelque chose de lumineux et de pacifiant. »

9 Původní věta: « J'ai souvent l'impression que nos débats contemporains sont extérieurs, je dirais même excentriques, à ce qui constitue le noyau de la foi. »

10 Původní text: « Pourquoi étais-je encore chrétienne dans une société ‚postchrétienne‘ ? Par atavisme, par attachement du cœur, par attachement plus profond et secret ? J'avais obligation de comprendre. »

11 Původní věta: « [l'humanité] a toujours su trouver en elle la réponse à ses problèmes. »

dobu, kdy v antice vznikl pojem *topos* jako součást umění řečnického: „[K]aždá řeč (i pochvalná) má za cíl učinit nějakou tezi nebo nějakou věc přijatelnou. Musí za tím účelem předložit argumenty, které zapůsobí na rozum nebo cit posluchačů. [...] Jsou to ideová témata, jež lze libovolně rozvíjet a pozměňovat.“ (Curtius, 1998, s. 81). V mnoha slovnících teoretických literárních pojmů se následně u pojmu *topos* autoři odvolávají na Curtiovo významné dílo. V Nünningově *Lexikonu teorie literatury a kultury* například o toposu čteme: „V průběhu dějin se význam slova *locus communis* zásadně změnil. Z vyhledávací formule pro argument se stal argumentem samým, obsahem argumentu.“ (1998, s. 821–822). V Müllerově a Šidákové *Slovníku novější literární teorie* se dále připomíná, že *topos* je „pojem intertextuální, [...] založený svou schopností procházet s variacemi, ale v jádru neměnný, historií i různými kulturami. T[opos] je velmi těsně propojen s pojmem archetyp C. G. Junga. Pojem blízký figuře u G. Genetta.“ (2012, s. 529). Dodejme, že pojem *topos* je blízký i pojmu *funkce* v Proppově *Morfologii pohádky* (2008). Olomoučtí badatelé Libor Pavera a František Všetická v *Lexikonu literárních pojmů* charakterizují *topos* jako „určitou ustálenou vizi člověka a světa“ (2002, s. 357). Na Curtiovu teorii navazuje u nás také Daniela Hodrová ve své *Poetice míst* a vysvětluje, že od středověku se pod *topoi* zahrnují především opakující se metafory i určitá vracející se stylizace míst (viz 1997, s. 8). V Curtiově studii pojem *topos* vytěsnil pojmy *téma* nebo *motiv*. V teoriích dalších literárních kritiků se však setkáme ještě s celou řadou dalších termínů, které pod jiným úhlem pohledu pojmenovávají podobný objekt zájmu: archetyp, figura, fenomén vědomí, filozofický koncept a podobně.

Průzkum topiky čtyř autorek, na jejichž dílo se tato kniha zaměřuje, je zařazen jako východisko pro studium kategorie prostoru z hlediska jak bachelardovské topoanalýzy či přímo topofilie, tak geokritiky. Souvislost tohoto postupu opíráme o následující konstatování Daniely Hodrové: „Právě historické vymezení toposu jako vracejícího se a zároveň proměňujícího se způsobu pojetí, stylizace postavy nebo místa je nám blízké, v něm spatřujeme jeden z kořenů ‚poetiky míst‘.“ (*ibid.*). Podobně také Michal Peprník ve své knize *Topos lesa* o studovaném pojmu říká:

Topos jakožto prostorový prvek jeví mnohé společné rysy s literárním dílem. Můžeme ho zkoumat jako celek nejen jako paradigma, jako obecný typ a vzor, ale i syntagmaticky jako jedinečnou konfiguraci prvků a vzájemných vztahů mezi nimi, a proto bude docházet k napětí mezi obecným a jedinečným významovým kontextem. (2005, s. 14)

Z logiky uvedených myšlenek vyplývá i řazení této studie: topos jako prostorový prvek a následně prostor jako jeden z topoi. Kategorie prostoru se tak tematicky realizuje jako prostředí ve spojení s místy, s nimiž autorky pracují.

1 | 1 Duchovně laděná poezie Marie Noëlové

Marie Noëlová (1883–1967) patří mezi francouzské autorky, které sice nefigurují na prvních stranách antologií francouzské poezie, ale pro některé významné spisovatele zůstává největší básnířkou, která je kdy oslovila; např. Henry de Montherlant, Paul Fort (viz Escholier, 2010). Její poezie je duchovní, věnuje se každodennímu životu se všemi jeho radostmi, starostmi i bolestmi; později k ní přibývají také povídky a duchovní zápisník. André Blanchet označuje její dílo jako celek za intimní lyrický a náboženský deník „v písních“ (viz Blanchet, 1970, s. 148; Manoll, 1993; Rouget, 2001). Zastávala teorii Paula Valéryho, že zkoumání života spisovatelů může být i škodlivé (viz Blanchet, 1970, s. 8). Publikovat Marie Noëlová začíná na popud svého kmotra Raphaëla Périé v roce 1910 uveřejněním několika básní v časopise *Časopis obou světů* [Revue des Deux Mondes]. Na jeho radu zvolila pseudonym, díky němuž může pokračovat ve svém klidném životě v ústraní ve městě Auxerre, aniž by publikované básně byly spojovány s jejím pravým jménem Marie Rouget.

Do vydání prvních básní v časopise s takovým názvem se promítá paradox života Marie Noëlové: strávila doslova celý život ve svém rodném kraji, v němž se také odehrávají všechna její díla, ale do její tvorby vstupuje nejen Burgundsko, nýbrž celý svět i přesah do věčnosti. Přestože *oba světy* v názvu periodika označovaly původně Evropu a Ameriku a později jakoukoliv zemi v člancích cestopisného, filozofického, historického i literárního charakteru (viz Cariguel, 2009), v pojetí auxerreské básnířky mohou představovat *tento* skutečný svět, v němž žije, a *onen* svět, ke kterému směřuje. Tato úvaha rovněž naznačuje, jaký prostor v díle Marie Noëlové převládá. Kromě krás přírody rodného kraje nebo ulic rodného města zobrazuje básnířka ve své tvorbě rovněž svou představu prostoru transcendentního, ale zve také do prostoru ticha, které lze vytvořit nejen vně, ale i uvnitř člověka.

Literárně Marii Noëlovou, stejně jako Suzanne Renaudovou, zařazuje například Martin C. Putna ve svých dějinách české katolické literatury mezi ty autory, kteří

byli literárními osobnostmi ve svých regionech, což nevyklučovalo jejich pozdější dílčí docenění v širším kontextu, jako v případě básnířek Marie Noël, usazené ve městě Auxerre, či Suzanne Renaudové, spojené s Grenoblem a nadlouho se ztrativší z francouzské kultury na Českomoravskou vysočinu. (Putna, 2010, s. 68)

Marii Noëlové se zajisté ve Francii dostalo mnohem většího docenění než její vrstevnici žijící v Čechách, přestože na začátku trvala na anonymitě své tvorby. Postupně se o ní píše jak ve francouzském tisku, tak také v zahraničním odborném prostředí, např. kanadském (Durocher, 1974; Marie-Tharsicie, 1962). Jakmile vešly básně Marie Noëlové ve známost, ohlasy na sebe nenechaly dlouho čekat. Nejznámější je asi prohlášení spisovatele Henryho de Montherlanta z jeho *Zápisníků* [Carnets] (1957): „Po četbě *Písní a denních modliteb* prohlašuji, že pro mě je největším žijícím francouzským básníkem Marie Noëlová, respektive jediným, který mě oslovuje...“¹² (Escholier, 2010, s. 478). Dále dodává, že projev křesťanství ho zde neruší a některé básně jsou to nejlepší, co ve francouzštině bylo kdy napsáno. Následuje celá řada komentářů k dílům Marie Noëlové zveřejněná v literárních časopisech nebo novinách, případně vyjádřená v osobních dopisech básnířce. Nechybí mezi nimi ani členové Francouzské akademie Lucien Descaves nebo abbé Henri Bremond, příp. známé osobnosti jako André Blanchet, Colette či dobový literární kritik Henri Petit.

V českém prostředí byla poezie Marie Noëlové známa poměrně záhy, právě díky Suzanne Renaudové. Její manžel Bohuslav Reynek v korespondenci s nakladatelem Josefem Florianem zmiňuje básně Noëlové již ve 30. letech. 5. listopadu 1934 píše: „Posílám též [překlad] *Hromnice* [Chandeleur] od Marie Noëlové. Ta se Vám třeba hodí do zimních *Archů*.“ (Reynek, 2012, s. 248). V roce 1951 píše synu Jiřímu na vojnu o nové sbírce Marie Noëlové, kterou si snad pořídí (31. 5.): „Jinak píše Marta [M. Moreová, rodinná přítelkyně z Francie] o únavě z práce v lyceu (je tam od rána do ½ 7 večer) a o koncertech (Bach, Mozart) a výstavách (Van Gogh, Delores) a o nové knize Marie Noël, kterou si snad opatříme.“ (*ibid.*, s. 591). Jednalo se o *Zpěvy a žalmy podzimu* [Les Chants et les Psaumes d'automne] z roku 1947, kterou Jiří Reynek o šedesát let později přeložil do češtiny. Měli štěstí, že sbírka do Petrkova dorazila dříve, než se zavřela železná opona v únoru 1948.

12 Původní text: « Après la lecture de *Les Chants et les Heures*, je dis que Marie Noël est pour moi le plus grand poète français vivant ; mettons, si l'on veut, le seul qui me touche... »

Jediný, komu Marie Noëlová svěřovala své každodenní prožitky, byl novinář a kritik umění Raymond Escholier, se kterým se sprátelila ve dvacátých letech a s nímž po celý život vedla bohatou korespondenci. Sbíрка dopisů uložená v knihovně Jacquesa Douceta v Paříži obsahuje více než 1600 rukou psaných listů Marie Noëlové adresovaných Raymondu Escholierovi v letech 1922–1967 a více než 1000 dopisů z pera Raymonda Escholiera básnířce od 8. 11. 1921 do roku 1967 (viz Cavallini, 2010; Noël–Escholier, 2017)! Teprve kolem roku 1950 umožnila básnířka svému dlouholetému příteli, aby vydal její životopis: biografie *Hořící sníh* [La Neige qui brûle] vyšla poprvé v roce 1957, později byla rozšířena o jednu kapitolu a o odkazy na další díla, která byla v mezidobu publikována, především na *Důvěrné poznámky* [Notes intimes] z roku 1959. Nové vydání básnířčina životopisu v roce 1967 již garantuje nakladatelství Stock, které později vydalo téměř všechna její díla. V roce 2010 vyšla biografie Marie Noëlové znovu, opatřena bohatým poznámkovým aparátem vycházejícím z prostudované korespondence obou literátů. Dopisy bylo možno otevřít dle závěti Marie Noëlové až po třiceti letech od její smrti. Dalších dvacet let trvalo studium těchto autentických pramenů a teprve poté začalo jejich postupné publikování.

Bylo by nesprávné a zjednodušující, kdybychom Marii Noëlovou zařadili pouze mezi *křesťanské* autorky: spíše je zajímavé sledovat, jak křesťanství proniká do její tvorby a ovlivňuje ji. Označení *křesťanský* autor či básník odmítá (viz Lamberty, 1983, s. 8) podobně jako její současník, nositel Nobelovy ceny za literaturu z roku 1952 François Mauriac. Oba se cítí povoláni k psaní, oba jsou křesťané a vkládají do své tvorby celou svou osobnost, ale nechťejí být bráni jen jako zapisovatelé křesťanských myšlenek, či přímo jejich agitátoři. Připomínka Françoise Mauriaka souvisí také s jeho ohlasy na četbu *Důvěrných poznámek*, které zaznamenal ve svých *Nových pamětech* [Nouveaux mémoires intérieurs] (1965). Mauriac vedle sebe klade svatou Terezií z Lisieux a Marii Noëlovou a ukazuje, že měly v mnoha ohledech podobnou zkušenost: žily celý život na jednom místě, jedna v naprosto uzavřeném prostoru kláštera, druhá sice občas i v otevřeném prostoru přírody, ale v rámci jedné lokality. Obě také prošly obdobím temnoty a vyprahlosti ve vztahu k Bohu.

Tvorba Marie Noëlové se vyznačuje jednoznačně duchovním laděním většiny básnických skladeb, v nichž básnířka nezakrývá svůj osobní vztah k Bohu, se kterým rozmlouvá o všem, co prožívá. V atmosféře strachu z Božího hněvu a úzkostlivého lpění na přísných pravidlech morálky, která ve Francii, a zvláště v Burgundsku v té době vlivem jansenismu stále panovala, působí u Marie Noëlové

volání po lásce a shovívavosti jako svěží pramen radosti. Jelikož je spirituální dimenze a inspirace patrná také v její próze, můžeme označit inspiraci vztahem k Bohu jako první topos celého jejího díla, který se prolíná s transcendentním aspektem prostoru, jenž se vytváří prostřednictvím volání k nebi. Vertikální rozměr autorčiny poezie i jejího života vychází z *Bible* a z vlastních životních zkušeností, odkud pramení její modlitby, náboženské úvahy i popisy duchovních zápasů. Výrazná je rovněž její inspirace liturgií, církevní historií, životem Panny Marie a dalších světců. Marie Noëlová čerpá ze zdrojů, v nichž se v její době laici příliš neorientovali, vychází z tradice, ale i z četby, kterou dokáže s odstupem času zhodnotit. Je až překvapivé, nakolik zná jednotlivé církevní slavnosti i s jejich typickými biblickými úryvky a že pravidelným průvodcem jí rovněž byla denní modlitba církve neboli breviáře (viz Neiss, 1986, s. 221–241).

Odhalením autorčina duchovního zápasu po vydání zápisníku *Důvěrné poznámky* dostává celá dosavadní tvorba Marie Noëlové nový kontext: její dílo se stává hlubokou osobní výpovědí. Samotný akt psaní deníku i plánovaného almanachu (2010) měl na autorku terapeutický účinek; texty mohly posloužit i dalším čtenářům prožívajícím podobné životní tápání a ukázat jim, že i ve vztahu k Bohu se člověk může vyjadřovat svobodně:

Ó, můj Bože, dáváš světlo a radost z Tebe ve dne, ale v noci jsi prostě zde, věrně, bez radosti, bez světla.

V mé hrozné únavě, když už jsem příliš slabá na to, abych milovala Boha nebo lidi,

Ty, Pane, mi zůstaneš i v noci věrný.¹³ (Noël, 1998, s. 172)

Verše vyjadřují básnířčino duchovní rozpoložení, ale také pozemské touhy, které svěřuje Bohu, jehož prosí i o osvětlení pro svou básnickou práci, poněvadž si není jistá, zda se může opovážovat takto tvořit. Mnoho veršů je přímlovou za někoho blízkého, za rodiče, za přítelkyni, která drží smutek, za sousedy a podobně. Leží jí na srdci osudy lidí, se kterými sdílí prostor, svou vnímavostí vůči potřebám ostatních byla proslulá. (srov. Escholier, 2010¹⁴). Skrze básně hledá odpovědi na stále nové otázky a ve víře v Boha prochází mnoha etapami. Také bohatá básnířčina korespondence s duchovními, například s Arthurem

13 Původní text: « O mon Dieu, Tu donnes la lumière, la joie de Toi pendant le jour. // Mais pendant la nuit, simplement, fidèlement, sans joie ni lumière Tu es là. // Dans ma fatigue à ras de terre, quand je suis trop faible pour aimer Dieu ni homme... Pendant la nuit, Seigneur, Tu me seras fidèle. »

14 Informace z Escholierovy biografie potvrzeny a doplněny během osobního setkání autorky s praneteří Marie Noëlové Françoise Rougetovou a s tehdejšími řediteli Société des Sciences Historiques et Naturelles de l'Yonne panem Jean-Paulem Desaivem. Auxerre, 25. 6. 2011. (Přejaty se souhlasem zúčastněných.)

Mugnierem nebo Henri Bremondem, se zabývá primárně otázkami víry. Marie Noëlová u nich hledá pochopení pro svůj vnitřní svět, odlišný od toho, co se od dívek její doby očekávalo, ale i potvrzení, že nemusí podléhat skrupulóznímu strachu z rozporu svého jednání a nároky přísné jansenistické výchovy.

První dopis abbé Mugnierovi ze 16. 2. 1918 (Mugnier–Noël, 2017, s. 37–41) se týkal četby, jelikož básnířka nechtěla překračovat církevní nařízení, ale zároveň cítila, že některé knihy, tehdy církví zakázané, potřebuje číst, aby se mohla obohatit a povznést. Zkušený zpovědník mnoha umělců v Paříži (srov. Diesbach, 2003; Mugnier, 1985) jí odpověděl a zprostil ji povinnosti konzultovat otázku četby s místním zpovědníkem, rozpoznal v ní totiž velké literární nadání a schopnost samostatně posuzovat texty, kterým se věnovala. Autorka mu vděčí rovněž za zásadní pomoc při překonávání své duchovní a psychické krize ze začátku 20. let. Kontakt s Henri Bremondem, obdivovatelem její poezie, která ho doslova okouzila v roce 1924, byl pro Marii Noëlovou rovněž mimořádně významný, protože tento člen Francouzské akademie se později zasloužil o uvedení jejího jména do kulturní obce. Několikrát se spolu setkali a diskutovali nejen o tvorbě, ale i o svobodě ducha.¹⁵ Její víra se podle Marie-Françoise Jeanneauvé podobá důvěře dítěte, které se odevzdává úplně do rukou svých rodičů a vše od nich očekává (2002, s. 24–25). Na rozdíl od dobového jansenistického pojetí víry v Boha nahánějícího hrůzu, auxerreská básnířka věří v Boha plného lásky a slitování. I v době své duchovní krize, kdy Boží blízkost přestává vnímat, je přesvědčena o tom, že upřímné vyjádření stavu, v němž se nachází, ji znovu z temnoty pochybností a nedůvěry vysvobodí. Právě pro tuto víru je dílo Marie Noëlové působivé a hluboce lidské: cítíme v něm souznění s lidskou slabostí.

S dílem Marie Noëlové přichází nově do francouzské literatury 20. století téma krize víry jako osobního svědectví. O období temné noci v duchovním životě mystiků již bylo v minulosti mnoho napsáno (např. Jan od Kříže, 1995), ale v soudobé literatuře toto téma není obvyklé, zvláště pokud se vztahuje k laickému prostředí s přísnou morálkou. Hledání alespoň nepatrného záblesku světla ve dnech temnoty a zápas o samotnou víru dodává básním Marie Noëlové větší hloubku, cenná je zejména autorčina otevřenost a snaha neztratit pod temnotou dnů krize naději. Pokud se zdálo, že spisovatelka pouze sladce zpívá Pánu, po četbě jejího duchovního deníku se vše ukazuje ve zcela jiném světle. Psaní zde

15 Záznam vzpomínek na jejich setkání je připojen k vydání deníku: Noël, M. (1998) *Notes intimes, suivies de Souvenirs sur l'abbé Bremond*. [Důvěrné poznámky následované Vzpomínkami na abbé Bremonda]. Paris: Stock.

bezděky funguje, jak již bylo zmíněno výše, jako terapie k překonání spirituálních i psychických těžkostí. Na radu zkušeného duchovního vůdce abbé Mugniera se Marie Noëlová snaží zformulovat co nejpřesněji vše, co cítí, aniž by se nechala svazovat konvencemi, a tak zde nalezneme dokonce i větu: „Můj Bože, nemám Tě ráda, ani si to nepřeji, není mi s Tebou dobře. Možná, že v Tebe ani nevěřím.“¹⁶ (Noël, 1998, s. 41).

Básnířka také ve svém životě přirozeně touží po lásce, a tato touha proniká do její poezie jako druhé významné téma. V básních se střídá a prolíná usilování o lásku k bližním ve smyslu křesťanské ctnosti inspirované obětující se Boží láskou k člověku a hledání hluboce lidského vztahu s milovaným mužem, které je však často realizováno pouze jako snění: „V květnu jsem měla tak roztoužené srdce, / že jsem si vyšla ven, abych je mohla naplnit. / Hledala jsem lásku, ale neznala cesty, / po kterých chodí, kde ji lze potkat ...“¹⁷ (1975, s. 48). Autorka zápasí s neopětovanou láskou jak v partnerských, tak v přátelských vztazích, a prostřednictvím své poezie nebo svých prozaických textů, například povídek *Cesta Anny Bargetonové* [Le chemin d'Anna Bargeton], *Nepokojná duše* [L'âme en peine] nebo *Červená růže* [La rose rouge], hledá lék proti zklamání způsobenému odmítnutím či lhostejností. V básni *Modlitby před narozením, během života a po smrti* [Prières d'avant la vie, de pendant et d'après] si Bohu v závěrečné části stěžuje: „Předem raněné srdce, které jsi mi stvořil, / nikdo nepotřebuje, protože / i kdybych spadla do nějaké velké studny, / nikdo by nic nepostrádal.“¹⁸ (1975, s. 412). Otevřeně o svých nenaplněných touhách píše především v bohaté korespondenci. V listech Arthuru Mugnierovi ze dne 19. 12. 1923 můžeme číst:

Tady posílám, pane abbé, svůj duchovní inventář konce roku: málo víry, přerušovaná zkušenost a žádná láska. Hlavně vůbec žádná láska. A to je moje zkáza. – Dříve jsem tak snadno milovala, ani jsem si toho nevšimala, mé srdce sneslo všechno, všechno uneslo! Nyní milovat krok za krokem, [...] den po dni, je složitá záležitost vůle. Začínám chápat, že láska je ctnost.¹⁹ (Mugnier–Noël, 2017, s. 116)

16 Původní text: « Mon Dieu, je ne Vous aime pas, je ne le désire même pas, je m'ennuie avec Vous. Peut-être que je ne crois pas en Vous. » (Přel. MČ). Typické je vykání Bohu v originálu citátu, které je pro češtinu neobvyklé, proto je převádíme na tykání.

17 Původní verše: « Au mois de mai j'avais le cœur si grand / Que pour l'emplit je me suis en allée / Cherchant l'amour, sans savoir quelle allée, / Pour le rencontrer, quel chemin on prend... »

18 Původní verše: « Ce cœur que vous m'avez fait, blessé d'avance, / Puisque nul n'en a besoin pour le sien, / Puisque, si je tombe en quelque puits immense, / A personne autour il ne manquera rien. »

19 Původní text: « Et voilà Monsieur l'Abbé, mon inventaire spirituel de fin d'année : Peu de foi, une expérience intermittente, pas d'amour. Surtout pas d'amour. C'est là qu'est ma ruine – Autrefois, j'aimais si facilement, sans s'en apercevoir : mon cœur portait tout, soulevait tout ! Maintenant aimer pas à pas, [...] jour par jour est une œuvre difficile de volonté. Je commence à comprendre que la charité soit une vertu. »

Snaží se tak přiblížit myšlenku svaté Terezie z Lisieux, kterou parafrázuje: „Milovat znamená dát všechno, opravdu všechno. A k tomu ztratit to, co člověk dal.“²⁰ (*ibid.*, s. 32) Motiv takové opravdové lásky se vyskytuje již i ve starší mystické literatuře, například u Terezie z Ávily nebo nově u blahoslavené Terezie z Kalkaty známé jako Matka Tereza, jež všechny s životem a dílem Marie Noëlové nějakým způsobem korespondují (srov. Tarzia, 2010). V tereziánském duchu píše o básnířčině utrpení také Michel Manoll v předmluvě k životopisné eseji *Marie Noël* (1962, 1993). Navzdory tomu konstatuje básnířka v některých svých povídkách i básních, stejně jako mnohem později Matka Tereza (2008) ve své korespondenci, že utrpení nebere člověku možnost se usmívat:

Jestli má někdo duši, myšlení, ducha a chce přebývat v míru a pokoji ve městě a domě svých otců, ať se každý den snaží je nemít, vypadat stejně „jinak“ jako ostatní.

Ať si vezme svůj největší plášť a uprchně do své vnitřní krajiny a lidem nabídne jen zdvořilost a dobrotu, svrchní schránku sebe samého.

Usmívat se, držet se v povzdálí.²¹ (Noël, 1998, s. 143)

Život Marie Noëlové i její vztah k Bohu silně poznamenalo několik životních ztrát. V její poezii se tedy prolínají bolest ze smrti s křesťanskou nadějí, které společně konstruují další díl topiky charakteristické pro její tvorbu. Oba aspekty jsou opět pevně spojeny s konkrétním prostorem, smrt (mladšího bratra) poznamenala dům, kde žila, a naději hledá při pravidelných návštěvách auxerreské katedrály. Rodný dům se pro ni nikdy nestal symbolem bezpečí, teprve v prostoru chrámu byla schopna uznat smrt jako součást života běhu a zapouštět své kořeny (srov. Combes, 1981). Motiv šťastné smrti nalézáme až v pozdní *Cestě Anny Bargetonové*, kde umírá ve stejnou vánoční noc hlavní postava Anna i její bývalý nápadník. Básnířka se často proti smrti vnitřně bouří, ale nepodléhá svým pocitům, v takových chvílích pročítá úryvky z knihy *Job* nebo některé Davidovy žalmy, které znala od útlého dětství. V povídkách souboru *Rozbřesk* [Petit jour] si klade otázku, zda jednou sama dojde vykoupení, nebo bude za své vzpoury vůči smrti a umírání potrestána (1999, s. 105).

20 Původní text: « Aimer, c'est tout donner, tout ! Et perdre ce qu'on a donné. » Básnířka parafrázuje poselství svaté Terezie z Lisieux, jejíž verš « Aimer c'est tout donner et se donner soi-même. [Milovat znamená dát všechno i sebe sama.] » pochází z básně č. 54, Pourquoi je t'aime ô Marie. [Proč miluji Tě, Maria]. (In Thérèse de Lisieux. (1992) *Œuvres complètes. Textes et dernières paroles*. Paris : CERF, s. 750-754.)

21 Původní text: « Si quelqu'un a une âme, une pensée, un génie et veut demeurer en paix et en charité dans la ville et la maison de ses pères, qu'il s'efforce, tous les jours, de n'en pas avoir, de paraître aussi « autre » que les autres. Qu'il prenne son plus grand manteau et fuie vers sa contrée intérieure la plus lointaine, n'offrant aux hommes que courtoisie et bonté, une surface sans obstacles aux bords de soi-même. Sourire et se tenir loin. » (Přel. MČ)

V poezii Marie Noëlové jako celku pulzuje život plný radosti i každodenních starostí. Tento soubor všedních úkonů a povinností ve spojení s konkrétním prostorem rodného města lze označit za další významný topos jejího díla. Básniřka sjednocuje běžný každodenní život vedený ve skrytosti s křesťanským přesvědčením a praxí a to vše pozvedá na skutečné umění poezie. Opakovaně vyjadřuje vnitřní konflikt mezi neúměrnými požadavky a potřebami rodiny, vyplývající ze žárlivého střežení jejího času, a jejím povoláním k tvůrčí práci. Identifikuje se do role biblické Marty, ale jmenuje se Marie a po tomto *lepším údělu* (viz Lk 10,40–42) vnitřně hluboce touží, což explicitně vyjadřuje také báseň pojmenovaná po Lazarových sestřích Martě a Marii ze sbírky *Zpěvy na sklonku podzimu*.

Častým námětem poezie bývá vlastní práce básníkova a otázky po smyslu umění vůbec, stejně je tomu i u Marie Noëlové nebo Suzanne Renaudové. Své *Důvěrné poznámky* auxerreská básniřka zahajuje slovy, v nichž se dotazuje Hospodina: „Pane, co si myslíš o mých verších?“²² (1998, s. 15). Celé své nadání vkládá básniřka do žánru, pro který se rozhodla, básně-písně:

Ve skrytosti jsem se celá vrhla do písni, chci tím říci, že vyjádřené pocity v nich jsou mnohem pravdivější než kterékoliv mé slovo vyslovené v běžném životě, protože se zde rozehrávají v neskutečných okolnostech.

Od té doby už mě neopustila fantazie, v níž jsem tolikrát našla útočiště, schovku nebo trvalé přestrojení.²³ (*ibid.*, s. 257–258)

1 | 2 Dvojí domov Suzanne Renaudové

Život i tvorba francouzské básniřky Suzanne Renaudové (1889–1964), která prožila velkou část svého života v Čechách, jsou poznamenány hloubkou neutuchající naděje, která se vynořuje z ticha života v jejím dobrovolném exilu nebo alespoň probleskuje skrze její verše, přestože soužití s manželem, českým básníkem a grafikem Bohuslavem Reynkem v podmínkách českého venkova od roku 1926 nebylo tak idylické, jak si oba původně představovali. Podnebí kraje Vysočina bylo pro Suzanne Renaudovou příliš chladné a nevlídné, postrádala zde

22 Původní text: « Seigneur ! Seigneur ! que pensez-Vous de mes chansons ? »

23 Původní text: « Dans la chanson, je me suis à la fois toute livrée et toute cachée, je veux dire que le sentiment en est plus vrai qu'aucune de mes paroles vraies de tous les jours, mais qu'il s'y joue en d'irréelles circonstances. L'imagination où j'ai trouvé alors tant de cachettes n'aura plus cessé d'être, depuis, mon multiple refuge, mon maquis et mon déguisement perpétuel. »

také bohatší kulturní život a nevýhodou byl přirozeně i jazyk, kterému dlouho nerozuměla. Tento vícevrstevnatý exil se stal nedobrovolným již od neblahých předválečných událostí, protože během nich ani později již nebylo možné se vracet do rodné Francie.²⁴ Sjednocujícím prostorovým prvkem, který zkoumá ve své rodné vlasti i v novém prostředí, je příroda v různých ročních obdobích, ale autorka se nebrání ani inspiraci uzavřeným prostorem petrkovského domu nebo ohraničeným územím jeho zahrady. Protože reagovala rovněž na dobové historické události, zejména mnichovskou konferenci, Václav Jamek mohl napsat: „Suzanne Renaudová s touto zemí žila; dala celou svou bytost a s knihou *Victimae laudes* i celou svou poezii, aby zpřítomnila dobrou, sladkou a věrnou Francii v České zemi raněné a zrazené.“ (2003, s. 172). Význam Suzanne Renaudové tkví tedy nejen v hodnotě její poezie, ale také v roli jakési vyslankyně, která zachraňuje křehké vztahy obou zemí, je „emblematickou, svatou postavou – opěrným svědkem“ (*ibid.*).

Václav Jamek ji nazývá také básnířkou „neklidu, úzkosti a víry“ (*ibid.*, s. 172): topos smrti se v jejím díle nerealizuje stejně jako u Marie Noëlové, její poezii naplňuje více bolest ze ztráty milovaných bytostí, tedy smutek, melancholie a nostalgické vzpomínky na zemřelé. V dopise z 31. 10. 1923 svému budoucímu manželovi píše: „[...] nikdo nerozumí žalu líp než já. Prošla jsem utrpením (kdo jím ostatně neprošel!), válka mi způsobila skutečné hoře a mé bloudění mým sadem, ‚hroby zalidněným‘ nepostrádá melancholie.“ (1997, s. 14). Právě do veršů může vložit všechny své obavy a úzkosti, ale vyvažuje je láskou k přírodě, ke každému tvorů i rostlině, které pozoruje při procházení oním „sadem“. Jan Marius Tomeš označil výstižně její dílo za „[...] deník duše, zasahované a zraňované údery hodin a chvějící se nad kalnou hladinou všedních dnů. Pokorné odevzdání času je neseno litanickou monotonií nokturn a zvonu umírajících“ (2003, s. 300). Zvláště ve sbírce *Křídla z popele* [*Ailes de cendres*] (1932) vykresluje básnířka každodenní kříž svého života ve vzdálené zemi, tíhu údělu, který ji trápil, ale který se rozhodla snášet pro slovo, jež dala svému muži, pro děti, které se jim narodily, a pro ideály, díky nimž se s Bohuslavem Reynkem blíže seznámili. V básních *Úplněk o všech svatých* [*Lune de la Toussaint*] nebo *Zvon umírajících* [*Glas*] vzdává básnířka čest všem svým drahým zemřelým. Nezakrývá smutek, který naplňuje prostor jejího pozemského setrvávání: „[S]lyšíme bez konce, jak táhnou zvuky teskné / průvanem starých chodeb, v šumících korunách

24 Jediná návštěva Francie, kterou Suzanne Renaudová mohla v tomto období vykonat, se uskutečnila v roce 1947 díky intervenci básníka Františka Halase uznávaného na ministerstvech informací a vnitra.

/ a jiný svět hasne v dlouhých ozvěnách.“ (Renaud, 2008, s. 57). Ani na jiném místě: „Ta, jež se chvěje nad zamrzlou studnou slz, / ten, který mlčí a k zemi hledí kradí.“ (*ibid.*, s. 61). Zároveň ale vyzývá duši k naději: „Zahal se nadějí, svým pláštěm posledním; / naslouchej, kdo tě oslovil v tom hlase.“ (*ibid.*, s. 63).

Jan Marius Tomeš charakterizuje poezii Suzanne Renaudové jako sled romantických odlesků a potvrzuje její největší inspiraci v přírodě (in Renaud, 1995, s. 14). V jejím díle se prolínají francouzská území (krajina z Dauphiné v okolí Grenoblu, kraj Vivarais nebo Savojsko), kde se mohla rozvíjet po umělecké stránce, s petrkovskou zahradou a okolím této vesnice v srdci Českomoravské vrchoviny. Na Francii vzpomíná básnířka velmi pozitivně:

Krajina pastvin, pás hor se za ní skládá
Toulají se tam barevná, krásná stáda /
vysokou travou celé léto. /
A naráz představa se vkrádá: /
jak záhon kropenatých květů je to, /
jež vyrostly na březích pramenů /
tak svěží, /
či blízko nebes, kde jenom kleč už leží. (Renaud, 2008, s. 132)

V Petrkově básnířka vstupuje do nové až spirituální dimenze, zejména díky divoké zahradě, kde získávala zpět ztracený pokoj v srdci: „Hledíc na zimní zahradu, přemýšlím o minulosti. Také nebyla bez jam a skvrn, ale sníh vzpomínky ji pomalu očistil; spočívá tam jako oslnivá pláň, nepřístupná.“ (Renaud, 1995, s. 246). Symbolistní inspirace v přírodních zákoutích spojených s emocionalitou vzpomínek, které mohou volně plynout v nenásilném zachycování jednotlivých míst tak, jak se básnířka zrovna cítí, tvoří kaleidoskop vzpomínek na krátkodobé pobyty na těchto místech v různých ročních obdobích a často jsou spojeny alespoň náznakem s některou konkrétní situací z jejího života. Tituly básní napovídají, že příroda a její proměny jsou základní tvůrčí materií této básnířky, setkáváme se v nich kromě zmínek o místech také s živočichy (motýly, myšmi, různými druhy ptáků, ovce) a rostlinami (lípami, habry, ořechy, topoly, kopretinami, ocúny, heřmánkem), a to v různou denní dobu, nejčastěji však za soumraku (srov. Bakešová, 2010, 2011, 2011a, 2011b; Tučková, 2013).

V otázce vkusu a estetického citění sdílí básnířka společné hodnoty se svým manželem Bohuslavem Reynkem. Dokládá to i její komentář k jedné jeho výstavě v dopise, který píše 7. 2. 1955 své přítelkyni Jeanne Guerryové, a který můžeme nalézt v katalogu výstavy konané v Grenoblu v roce 1985, *Suzanne Renaud, Bohuslav Reynek*:

Bohuslav se zúčastnil jedné kolektivní výstavy v Praze. Díky ní získal několik přátel. Jeden z nich nám píše: „Tyto rytiny nejsou elegie, ale meditace. Znáte vše, co jste do toho vložil, vy sám? Smíření, tajná radost, odevzdanost životu a smrti, hluboká a tichá pokora, starozákonní samota s tichým očekáváním věcí příštích. Jsou to adventní obrázky.“ Myslím, že viděl dobře.²⁵ (1985, s. 7)

Básnířka ve své poezii prokazuje rovněž úctu ke slovu. Nejen, že si vážila jazyka umělecké tvorby dalších básníků, ale sama také pečlivě vybírala slova, která používala. Její přítelkyně malířka Henriette Grölllová svědčí v předmluvě ke katalogu výstavy o Suzanne Renaudové a Bohuslavu Reynkovi o tomto společném zájmu: „Kochaly jsme se krásou svrchovanosti slova plné radosti, že je třeba vnímat tíhu, barvu i vůni slov.“ (Renaud, 1995, s. 386). Potvrzením úcty k vyššímu řádu mohou být i verše básníků, které si opisovala, protože ji nějak zaujaly: například v *Modlitbě básníka* [Prière du poète] od Francise Jammesa se nachází prosba o inspiraci vyjádřená po vzoru Davidových žalmů symbolem občerstvující vody; dále v záznamech nalezneme *Svaté obrázky z Čech* od Paula Claudela nebo *Janu z Arku* od Jeana Delteile (viz archivní dokumenty v městské knihovně v Grenoblu). Všechny uvedené záznamy mají úzký vztah k prostoru, v němž byly zachyceny, i k dvojímu domovu Suzanne Renaudové: tíha slov vyplňuje pokoj v Grenoblu, v němž na sebe s přítelkyní nechávaly působit poezii. Svátí ze země, do níž se přestěhovala, podepírají její nový domov v Čechách, avšak zůstávají ve spojení i s její vlastní díky osobnosti autora básní.

Spirituální rozměr poezie Suzanne Renaudové je odlišný od básní Marie Noëlové v tom, že její volání k Bohu jsou velmi diskrétní. V básních *Klekání* [Angélu] nebo *Temnoty* [Ténèbres] volá: „Pane, zůstaň s námi, vždyť už je k večeru a den se schyluje.“ (1995, s. 26; 2008, s. 122). Totožný biblický verš (Lk 24,29) se vine jako refrén také románem Sylvie Germainové *Píseň okoralých srdcí* [Chanson des mal-aimants] (2002a). Významnou charakteristikou topiky díla Suzanne Renaudové je křesťanská obět: kříž života v situacích, které si člověk nenaplánoval, ale musí je snášet, je zakomponován do veršů plných soucítění s každým, kdo trpí zklamáním či ztrátou blízkých, ztrátou domova i ztrátou naděje. Sama byla s touto otázkou konfrontována, jak potvrzuje Sylvie

25 Původní text: « Bohuslav a participé à une exposition collective à Prague qui lui a valu quelques amis. L'un d'eux nous écrit : „Ces gravures ne sont pas des élégies, mais des méditations. Savez-vous vous-même tout ce que vous y avez mis ? L'acceptation, la joie secrète, la résignation à la vie, à la mort, l'humilité profonde et silencieuse, la solitude de l'Ancien Testament avec une douceur d'attente. Ce sont des images de l'Avent." Il me semble qu'il a bien vu. » (Uveřejněno v katalogu k výstavě věnované Suzanne Renaudové a Bohuslavu Reynkovi, konané v Grenoblu ve Stendhalově domě roce 1985).

Germainová ve své studii věnované domu v Petrkově: „Suzanne Renaudová byla příliš vykořeněná a příliš zkusila na to, aby své břímě nesla bez obtíží; tížilo ji čím dál víc, i když si nestěžovala. Měla v sobě příliš vznešenosti a moudrosti, než aby se dojíkala vlastním osudem.“ (Germainová, 2000, s. 52). Básnířka směřuje k naději těsně spojené s obětí Ježíše Krista a vkládá variace tématu oběti také do veršů zaměřených na některé světce. Vyjadřuje např. svůj vztah k Panně Marii (podobně jako Marie Noëlová) a k místům s mnohaletou mariánskou poutní tradicí, z nichž nejbližší pro ni zůstala alpská La Saletta²⁶. Posilu hledá i v biblické inspiraci, jak ve své studii potvrzuje Dagmar Halasová: „Modlitba doprovází naději mladé ženy i bytosti trpce zkoušené v souvrati života; a v krizích neutichá. A básnířka, zaposlouchaná do krásy slov, čerpá z Písma, jímž se živí její křesťanská duše.“ (Renaud, 1997, s. 59).

Dagmar Halasová dále píše: „celým básnickým dílem Suzanne Renaudové zní modlitba: ztajená, ve ztišení, v transposici“ (*ibid.*, s. 58; srov, také Halasová, 2007; Volf, 2010). Básně Suzanne Renaudové se tak stávají kontemplací ticha v daném prostoru. Není samotářskou bytostí jako její manžel, ale přijetím následků svého rozhodnutí žít v cizí zemi objevuje mnoho nových rozměrů ticha: od hrůzoplného utichnutí přes rezignované mlčení až po smířené tiché spočinutí v kráse kvetoucí zahrady. Je zřejmé, že oceňuje ticho v prostoru, v němž může více vyniknout vznešenost celého stvoření. Mojmír Trávníček ji označuje za tichého a „plachého hosta drsné země“ (1994, s.p.), poněvadž ve chvílích, kdy pro ni bylo obzvláště těžké se vyrovnat se svou situací, se sama do ticha pohroužila a v takových chvílích nedokázala odpovídat ani na korespondenci svých přátel. Posledního října roku 1950 ji například manžel omlouvá u Henriho Pourrata: „Moje žena Vás prosí, abyste omluvil její mlčení, drahý pane Pourrate. Nepřízeň doby ji uvádí do utrpení a mlčení. Ale to přejde.“²⁷ (Renaud–Pourrat, 2001, s. 90). Místy je naděje tedy jen tušená, protože utrpení je veliké, ale o to výrazněji zaznívá, když se jí podaří vstoupit do transcendentního prostoru a „ve ztišení a s důvěrou [se] zahledě[t] přes práh času, byť i tehdy za zvuku hran bilo s úzkostí její srdce: její neklidné srdce“ (Renaud, 1997, s. 61). V jejím díle je přítomna vůle k oběti v čase temnoty, stojící pevně s nohama na zemi pro úsvit, který mnohdy není ještě vidět, ale je alespoň toužebně očekávaný.

26 Navštívila ji i v roce 1947 při své poslední návštěvě Francie, nachází se v blízkosti Grenoblu.

27 Původní text: « Ma femme vous prie d'excuser son silence, cher Monsieur Pourrat. Les intempéries la rendent souffrante et muette. Mais cela passera. »

1 | 3 Christiane Singerová a její vášeň pro život

Christiane Singerová (1943–2007) není příliš často citovanou spisovatelkou, přestože i její dílo zaujímá ve francouzské literatuře konce 20. století pozoruhodné místo. Narodila se sice v Marseille, kde prožila dětství a dospívání, ale řadí se spíše mezi evropské spisovatele píšící francouzsky a publikující ve Francii (v nakladatelství Albin Michel), protože její rodové kořeny směřují do střední Evropy, přesněji do Maďarska a na Ukrajinu. Profesně působila na univerzitách v Basileji a ve Freiburgu a s manželem se usadila v Rakousku na jeho středověkém sídle Rastenbergu.²⁸ Realizovala tak své přání z dětství přiblížit se místům, kde žili nepřátelé jejich rodiny, aby mohla lépe uskutečnit usmíření rodu s tragédií spojenou s vyhlazováním židů v době druhé světové války. Rastenberg se totiž nachází v blízkosti rodné vesnice Adolfa Hitlera.

Tvorby Christiane Singerové si ve svých literárněvědných studiích věnovaných novodobé francouzské literatuře všímají například Dominique Viart nebo Jiří Šrámek a začleňují ji do širšího kontextu velmi rozsáhlé až nepřehledné tvorby z přelomu 20. a 21. století. Dominique Viart hovoří o proudu takzvaných nových mystiků a v jejích textech vyzdvihuje především snahu „pochopit metafyzický smysl lidského utrpení“ (Viart–Vercier, 2008, s. 359), například prostřednictvím vypravěčky silně autobiograficky motivovaného románu *Rastenberg*, která se stěhuje do míst svázaných v minulosti s krutostmi páchanými na její rodině. Je to místo, ke kterému je přitahována jakousi magickou silou a kde také prožívá nejsilněji svůj duchovní život, o němž píše: „Místo, kde bydlím, je to, kde nejlépe slyším dýchat Boha. Ne že by Bůh nebyl přítomen leckde jinde také, já vím. Ale tady ho já slyším nejlépe.“ (1996, s. 17, přel. in Viart–Vercier, 2008, s. 360). Připomíná si v této souvislosti příběh chasidského chlapce, který se často utíkal modlit do lesa, přestože věděl, že Bůh je přítomen všude stejně; říká, že on sám není všude týž. Svým dílem chce Christiane Singerová potvrdit, že „i uprostřed hrůz jsou víra a radost pořád ještě možné“ (*ibid.*, s. 361), ve svých reflexích navazuje na Marii Noëlovou a rezonuje v mnoha ohledech i s myšlenkami Sylvie Germainové: „Je třeba ‚milovat jako blázen, aby bylo možné dojít pokoje a ‚dosáhnout slavnostního okamžiku.“ (*ibid.*). Slavnostním okamžikem myslí smrt člověka, o níž však nerada hovoří, protože se domnívá, že každá charakteristika smrti tuto veličinu zjednodušuje a omezuje v nekonečném

28 Její manžel byl architekt Georg von Thurn-Valsassina pocházející z významného šlechtického rodu z Rakouska.

významu, který v sobě nese (srov. Blattchen–Singer, 2013; Gelly–Hennezel, 1998; Kolly–Thevenaz–Wettstein, 2018; Singer, 2001a, 2010).

Podobně jako Marie Noëlová ve svém almanachu, i Christiane Singerová ve své esejistické tvorbě rozvíjí úvahy o štěstí, o významu a nepostřehnutelnosti hloubky přítomného okamžiku, o škodlivém vlivu lhostejnosti a zahleděnosti do nereálné budoucnosti na život celé společnosti (např. Singer, 2001). Dochází k závěru, že všechny životní rány může dokonale ošetřit jen Bůh křesťanů, jehož ikonu si podle autorky každý nese ve svém srdci, zatímco útěchy jiných bohů se postupně ukazují jako falešné. Na rozdíl od ostatních autorek zde vymezeného korpusu se ale Christiane Singerová nesoustřeďuje na postavu Krista. Literární vědci současnosti si v souvislosti s její tvorbou kladou otázku: „Opravdu je nádhera okamžiku, rozvinutá v jeho chutích, vůních, odstínech, pocitech, obrysech, tkanivu, svou povahou nesnesitelná duši, jež není připravena ji přijmout?“ (Viart–Vercier, 2008, s. 361). Jiří Šrámek podtrhuje autorčin vztah ke starozákonní knize *Job*, která je rovněž spojující inspirací všech uváděných autorek. Z biblického textu čerpá Singerová vyrovnanou životní filozofii, nenechává se však přiřčenit k žádnému z náboženství, protože je to pro ni svazující záležitost. Od dětství má díky matce blíž ke křesťanskému náboženství než k existenci v židovském pojetí podle tradice rodiny jejího otce, a to i přesto, že často cituje významné rabínské učitele a fascinuje ji rabínské zahloubání se do vlastního nitra a naslouchání Boží moudrosti.

Křesťanské hodnoty z výchovy v dětství se u této autorky propojují s pohledem na život v duchu orientální moudrosti (Šrámek, 2012, s. 1239), s níž se seznámila studiem Jungova učení a prostřednictvím terapií jeho žáka Kalfrieda Grafa Dürckheima (Castermane, 2005) v době, kdy procházela životní krizí, kterou nazývá *temná noc* po vzoru Jana od Kříže (viz Roudière, 2011). V rozhovoru pro nakladatelství Albin Michel po vydání sbírky esejů *Kam běžíš? Nevíš, že nebe máš v sobě?* [Où cours-tu? Ne sais-tu pas que le ciel est en toi?] (2001) Christiane Singerová říká, že romány i eseje u ní čerpají ze stejného zdroje: jako příslušnice generace narozené na konci války vybízí každou svou činností k vděčnosti za život, který se pro ni nikdy nestal samozřejmostí. Zároveň vyznává: „Nikdy jsem nepsala proto, abych získala co nejvíce čtenářů, ale spíše abych předala zprávu o životě, abych vzdala čest životu.“²⁹ (2001a). Postavy jejich románů mají společného jmenovatele: hledají skutečný smysl života v přítomném

29 Původní text: « Je n'ai jamais écrit pour être lue, mais pour faire passer du souffle, pour rendre hommage à la vie. »

okamžiku, na konkrétním místě. Reagují však také na holokaust a kladou si otázky po významu utrpení a způsobu přijetí vlastní minulosti.

Od samého počátku své tvorby skloňuje Christiane Singerová ve svých dílech topoi lásky, vášně, krásy a ošklivosti. V prvotinách *Sešity jedné licoměrnice* a *Život a smrt krásného Froua* [Les Cahiers d'une hypocrite / Vie et mort du beau Frou] (1965) potvrzuje základ svého myšlení v křesťanských termínech, ale zároveň naznačuje, že jejím cílem není uzavírání se do jediného inspiračního pole ani jakýkoliv morální aspekt života. Rovněž v následujícím díle *Něžná kronika hořkých dnů* [Chronique tendre des jours amers] (1976) dokazuje, že je ženou hledající za každou cenu pozitivní stránku věcí a životních situací. Snaží se nepřehlížet maličkosti, které učí člověka žasnout a zároveň mu připomínají, že nemůže zachránit celý svět, nýbrž jen malý kousek prostoru, který obývá (viz Singer, 2001).

Základní topos díla Christiane Singerové je však tvořen reflexí o lásce ve všech jejích podobách. Zkoumá hlubiny vášnivých vztahů, které člověka oslepují a ovládají, zabývá se vztahy mezi manželi, krizemi, kterými mohou procházet, a dospívá až k úvaze o nové podobě lásky „mezi nebem a tělem“ (1992)³⁰, tedy mezi vášní a mystikou. Toto široké spektrum možných vztahů, různě projevených emocí a důsledků rozhodnutí autorka aplikuje v širokém časovém pásmu v příbězích z 8. století na motivy pověsti o dívčí válce na našem území *Dívčí válka* [La Guerre des filles] (1981), ve vyprávění z Vídně 17. století v době moru *Vídeňská smrt* [La Mort viennoise] (1978), v příběhu ze 16. století inspirovaném *Heptameronem* Markéty Navarské o vině, trestu a cestě odpuštění v románu *Jediné, co hoří* [Seul ce qui brûle] (2006). Rodinné vztahy v pevném sepětí s místem a paralela několika generací, které se zde vystřídaly, jsou mistrně zpracovány v *Rastenbergu* (1996). Téma vyrovnání se s vlastní minulostí autorka předložila v románu *Příběh duše* [Histoire d'âme] (1988) a později považovala rovněž za důležité publikovat příběh umírání blízkého člověka na základě zkušenosti bdění u umírající matky v díle *Sedm královských nocí* [Les Sept Nuits de la reine] (2002).

Do názvu kapitoly věnovanou této autorce jsme vložili slova „vášeň pro život“, neboť k otázkám lidského života a jeho naplnění přistupuje s velmi intenzivním nasazením. V očích svých současníků hledá nesmírnost věčnosti, přičemž užívá bachelardovského termínu *immensité*, a při každé příležitosti

30 Viz podtitul knihy Singer, Ch. (1992). *Une passion: entre ciel et chair*. [Vášeň: mezi nebem a tělem]. Paris: Albin Michel; reedice z roku 2000.

připomíná svým posluchačům, že život je zázrak, a to i násilníkům a zločincům, s nimiž má větší soucit než s oběťmi, poněvadž vnímá tragédii jejich omylů a překážky, které si kladou na cestě k věčnosti. V devadesátých letech si autorka klade nejvíce otázek o bytí a vášni a vydává nejprve stejnojmennou knihu *Vášeň* [Une Passion] (1992), kterou později rozšiřuje na *Vášeň. Mezi nebem a tělem* [Une Passion. Entre ciel et chair] (2000). Vypráví zde nový příběh Heloisy a Abélarda, jejichž vztah je otřesen setkáním s mystikem symbolizovaným svatým Bernardem z Clairvaux. Heloisa je rozpolcena mezi dvěma zkušenostmi a nedokáže se rozhodnout, na kterou stranu se přikloní. Ví jen, že „vše, co zde na zemi bylo napsáno, zašeptáno či zakřičeno nebo zařváno, vypovídá o lásce“³¹ (Singer, 2000).

Podobná problematika je řešena také v již zmíněném románu *Jediné, co hoří*, v němž se formou dopisů třetí osobě usmířují manželé, jejichž vztah ztroskotal. Muž se stal závislým na ženině svěžesti, oddanosti i bezstarostnosti, připoutával ji k sobě stále více, ale zároveň ji za to trestal. Roky odděleného života pod jednou střechou oběma umožnily uvědomit si vlastní cenu a uspořádat si city i myšlenky, které se dříve v jejich nitru zmateně přelévaly. Návštěvník jejich hradu, jemuž oba v dopisech vylíčili svůj postoj, se stal pro jejich manželství dobrým poslem, díky němuž se mohlo obnovit a ve vzájemné úctě prohloubit. Román se odehrává na jednom místě podobně jako *Rastenberk*, který je taktéž oslavou uzavřeného prostoru a jeho detailním zkoumáním a „zakoušením“. Bachelardovské snění pak probíhá rovněž v románu *Sedm královniných nocí* [Les Sept Nuits de la reine] (2002), kde se hlavní postava u lůžka své umírající matky může soustředit na vzpomínky, které jejich život znovu přehrávají a zároveň slouží jako rozloučení.

Mezi autorčiny oblíbené autory, jimiž potvrzuje mimo jiné příbuznost literární inspirace se Sylvii Germainovou, patří také slezský barokní básník a mystik Angelus Silesius, k jehož básním vydala předmluvu (Silesius, 2003). Dále podobně jako Sylvie Germainová odkazuje i Christiane Singerová ve svých dílech poměrně často na české reálie: na česká města, nejčastěji na Prahu (pražská umělkyně Niva Gallova a její česká přítelkyně v románu *Příběh duše*, vztah k Praze ze strany šlechticů vystupujících v knize *Vídeňská smrt*), ale i na další naše města (Brno, Jihlava, Pardubice, České Budějovice, jimiž prošel průvod šlechty na útěku před morem v románu *Vídeňská smrt*) a místa (starobylá dívčí válka z Čech v pohanských dobách ve stejnojmenném románu). Autorka používá opakovaně

31 Původní věta: « Tout ce qui a été écrit sur terre, dit, murmuré, hurlé, crié, parle d'amour. »

české jméno Milena, které se vyskytuje v románech *Dívčí válka*, *Vídeňská smrt* a *Příběh duše*, kde hraje paní Milena klíčovou roli ve vývoji hlavní postavy Liliane.

Prostor nahlíží Christiane Singerová ve svém díle z několika úhlů pohledu: *konkrétního*, souvisejícího například se zmíněnými domy, v nichž probíhá děj, především s Rastenbergem; *imaginárního*, světa, který vytváří a do něhož se noří při svém snění a upravuje ho podle příběhů, které do něj zasazuje; a *abstraktního*, nicméně rovněž důležitého – jde totiž o komunikační prostor. V období, kdy se lidé vyjadřují spíše pomocí virtuálních zařízení, navrhuje autorka návrat ke sdílení myšlenek a zkušeností a k uvědomění si prostoru, který se vytváří mezi dvěma komunikujícími osobami. Odkazuje zde rovněž na filozofa Martina Bubera a jeho spis *Já a ty* ([1923], česky 2005), v níž autor zdůrazňuje svobodný prostor mezi komunikujícími.

1 | 4 Úcta k životu v příbězích Sylvie Germainové

Po událostech druhé světové války a traumatech, která po ní zůstala, již nelze tvořit stejně jako dříve. Sylvie Germainová (*1954), která se snaží ve své tvorbě usmířit současnou generaci s událostmi, jež se staly během 20. století, a která vždy hledá alespoň záblesk uzdravujícího vzkříšení naděje, patří podle Dominiqua Viarta k nemnoha současným autorům, kteří se inspiroují v křesťanství, a proto ji spolu s Christianem Bobinem nebo s Christiane Singerovou řadí k „novým mystikům“, kteří se pokoušejí „navázat na ztracenou dimenzi bytí“ (Viart–Vercier, 2008, s. 359). První dílo Sylvie Germainové zařazuje Viart do takzvaného magického realismu spojeného s vymyšlením nových pohádek a legend. Ke *Knize nocí* [Le Livres des nuits] (1985) lze připojit i další dva romány, *Jantarovou noc* [Nuit d’Ambre] (1986) a *Dny hněvu* [Les jours de colère] (1989), v nichž je navíc rozehráno mnoho lyrických pasáží zaznamenávajících různé přírodní procesy, které rezonují s osudy protagonistů těchto románů. Jiří Šrámek ale poukazuje na to, že s primitivními i antickými mytologickými prvky se v díle Sylvie Germainové pojí také autorčina „vnímavost vůči židovské a křesťanské náboženské tradici“ (2012, s. 1122–1123). Celkově její styl označuje Dominique Viart za *barokní* (2008, s. 360), protože se její díla vyznačují skutečně množstvím obrazů gradujících ve fresky podobné výzdobě pražských kostelů z tohoto období, ale neupírá jí ani vývoj k mírnější interpretaci jejích myšlenek v pozdější tvorbě: „Sylvie Germainová postupně trochu zmírnila ohromující barokní charakter svých prvních knih ve prospěch jednoduchosti až františkánské, aniž přitom rezignovala na lyričnost, jež je ozvukem paměti časů.“ (*ibid.*, s. 362) Václav

Jamek se ještě vrací k prvnímu románovému cyklu a styl Sylvie Germainové popisuje jako osobitou poetiku: „Silný prvek zázračna a pohádkového fantastična připodobňuje její široce pojaté kroniky dávným legendám a strhující dech její prózy připomíná někdy více vzkříšení epické poezie než román.“ (Jamek, 2003, s. 340).

Širší dobový kontext, v němž tvořila Christiane Singerová a nadále píše Sylvie Germainová a další současní autoři, však charakterizují různí badatelé různým způsobem. Jiří Šrámek vidí literaturu konce 20. století jako velmi rozmanitý celek, v němž lze jen stěží „vysledovat nějaký převládající estetický směr“ (1997, s. 208), podtrhuje nicméně dva důležité rysy: důraz na osobní prožitek a volnou hru obrazotvornosti; všechny další aspekty této literatury podrobně analyzuje ve druhém dílu své knihy *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost* (2012). Václav Jamek si zase všímá nejistoty ve francouzském románu na konci 20. století a upozorňuje na mnohotvárnost a bohatost současných románových forem. Podle něho „nepřítomnost“ velikánů může být optický klam spojený se změnou role spisovatele ve společnosti, „neumožňuje mu už tolik stát jako osobnost zakladatelská nebo jako autor velkých syntéz, a spíš mu dává prozkoumávat a vystihovat různé dílčí polohy lidství“ (2003, s. 335, viz také v dílčích otázkách Poučová, 2017). Podle Dominiquea Viarta se ale nová estetika právě rodí, když si troufá konstatovat: „Začíná se opravdu psát nová kapitola literárních dějin.“ (2008, s. 8). André Malraux navíc v rozhovoru pro švédský deník *Dagens Nyheter* již v roce 1955 prohlásil, že teprve „21. století zažije návrat religiozity“ (*ibid.*, s. 359)³², což koresponduje i se slovy Marie-Hélène Bobletové, jež definuje dnešní epochu jako „post-náboženské a post-laické století, kde otázky spojené s tajemstvím víry a duší člověka už nejsou předmětem dogmat, ani kultů, ale nacházíme je v oblasti románového a hermeneutického bádání“³³ (Boblet, 2008, s. 35–36).

Psát pro Sylvie Germainovou znamená pomyslně „sestupovat do hloubky divadelní náповědní budky, aby se člověk naučil naslouchat dechu jazyka tam,

32 Věta, na niž D. Viart v textu naráží, zněla: « Je pense que la tâche du prochain siècle en face de la plus terrible menace qu'ait connue l'humanité, va être d'y réintégrer les dieux. » Pochází z rozhovoru zveřejněného v deníku *L'Express*, dne 21. 5. 1955. (Malraux, 1955). Často je tato předpověď do budoucna zaměřována s myšlenkou německého teologa Karla Rahnera (1904–1984), který vyzývá k větší opravdovosti křesťanů a říká, že křesťan třetího tisíciletí bude buď mystikem, nebo vůbec nebude (viz Rahner, 2002).

33 Původní text: « [...] un siècle post-religieux et post-laïque, où les questions du mystère et de l'âme ne sont plus l'objet de dogmes ni de culte, mais des territoires d'exploration romanesque et d'investigation herméneutique. »

kde utichá, mezi slovy, okolo slov a někdy v samém srdci těchto slov“³⁴ (Germain, 2005, s. 14). Většinou nemá na začátku psaní konkrétní děj promyšlený do detailu, ale vychází z nějaké myšlenky či obrazu, který ji již dlouho provází a postupně v ní dozrává. Jak sama říká v jednom rozhovoru, soustřeďuje se na počáteční atmosféru: „Román je vlastně jakýmsi patchworkem nečekaných obrazů, souborem krátkých inspirovaných okamžiků, hrou zkratů, sestavou slov, myšlenek, ale i ticha, prázdnoty a překvapení.“³⁵ (Landrot, 2009) Naslouchání v tichu je ostatně nejčastějším tématem všech jejích děl. Autorka přistupuje s pokorou k nástroji komunikace, pracuje s ním, ale nesnaží se ho vlastnit. Je si vědoma stvořitelké moci slov i síly jejich působení. Jedině tak je možné nechat se ovlivňovat jak jazykem, tak událostmi, které se propojují a vytvářejí často velmi problematický životní prostor. V analýzách jejích děl budeme sledovat, jakým způsobem autorka pracuje s narativní kategorií prostoru ovlivněného jejími vlastními životními zkušenostmi i důrazem na vývoj postav v závislosti na prostředí, ve kterém žijí.

Co se týče topiky vystopovatelné v díle Sylvie Germainové, nelze očekávat, že se bude zcela překrývat s prvky zdůrazněnými například u básníků představených mj. i v této práci, a to nejen kvůli odlišnosti preferovaného literárního žánru nebo pro časový odstup jejich tvorby (srov. např. Actes... 2007; Bakešová, 2011; Blattchen–Germain, 2002; Cussetová, 1997; Glaiman, 2005; Goulet, 2006; Koopman-Thurlings, 2007; Noye, 2007). Nicméně i u této soudobé autorky je nepřehlédnutelná reflexe vztahu k duchovním hodnotám, které ovšem do své tvorby integruje jiným způsobem než obě o dvě generace starší básnířky: v jejích příbězích fungují například odvaha, akt odpuštění nebo tichost jako jakési *aggiornamento* zmíněných hodnot vhodných i pro současnou společnost. Novým způsobem tak navazuje na romány Françoise Mauriaka, Georgese Bernanose nebo Julienu Greena, kteří se v první polovině století otevřeně hlásili ke křesťanství.

Obecněji je podle kritiků hlavním tématem románů Sylvie Germainové hledání dobra a zla, Jiří Šrámek tento výčet upřesňuje na „zlo, prokletí, smutek, neštěstí, ale též naděj[i] (vykoupení)“ (2012, s. 1123). Autorka připomíná bolestné historické události a zoufalství ve chvílích, kdy má člověk pocit, že

34 Původní věta: « Écrire, c'est descendre dans la fosse du souffleur pour apprendre à écouter la langue respirer là où elle se tait, entre les mots, autour des mots, parfois au cœur des mots. »

35 Původní text: « Un roman est finalement un patchwork d'inattendus, un assemblage de brefs moments d'inspiration, un jeu de courts-circuits, un ajustement de mots, d'images, de pensées - et de silences, de vides, d'étonnements. »

k nim Bůh mlčí, všímá si dále, jak na ně lze reagovat a co může být zdrojem jeho pozdějšího smíření s minulostí. Klade důraz na vnitřní prožívání hrdinů v určitém konkrétním prostoru, které vede k vnímání souvislostí vlastní identity v kontextu rodiny, často i celého rodu, aby se dokázali ubránit ubíjející lhostejnosti a odcizení sobě samým. Protagonisté jejích románů musí čelit mnoha útokům zla přicházejícího zvenčí formou válek či jiného nebezpečí, ale i zevnitř, když se nechávají ovládnout svými nekontrolovatelnými vášněmi. Základem pro apokalyptické scény, kdy člověk nebo celý rod zápasí o přežití, je biblický výjev, který autorku fascinuje, a sice zápas Jáкова s andělem (Gn 32,25–31). O vztahu literatury a zla se mnoho mluví i píše, ale autorka chce vytvořit protiváhu a vložit do literárního prostoru také dobro, které je spíše v pozadí, protože se nedere silou všem na odiv. Jak říká v rozhovoru s Alainem Gouletem, dobro nepůsobí „ani rámus, ani výbuchy“³⁶ (Goulet, 2006, s. 259), je zanedbáváno, protože je opředeno tajemstvím, nelze ho nikdy zcela pochopit. Vypovídající pro předurčení postav k dobrému či zlému jsou také jejich jména, na jejichž volbě si autorka dává vždy pečlivě záležet, protože se inspiruje židovskou tradicí, v níž již jméno samo o sobě znamenalo požehnání nebo prokletí. Sylvie Germainová se tak zařazuje do generace francouzských autorů narozených po válce, kteří se ve svých dílech snaží porozumět příčinám nesmírného utrpení židovského národa.

Se zápasem dobra a zla souvisí také u většiny postav Sylvie Germainové touha po uzdravení vnitřních zranění, utržených často již v raném dětství nebo dokonce v předchozích generacích. Sylvie Germainová vytváří „dynastické fikce“, jimiž se řadí k takzvanému „rodovému vyprávění“ (Viart–Vercier, 2008, s. 101). Současná obliba genealogie a hledání předků jen potvrzuje, že člověk nemůže dlouhodobě žít odtržen od svého rodinného kontextu a historie. Tolik diskutované uzdravování následků vin předků (srov. McAll, 2007) či psychologicky pojaté vyrovnání se s rodinnými konstelacemi mají podobný cíl: vrátit člověku místo, které mu v rodinném, potažmo Božím řádu patří. Psycholožka Jiřina Prekopová vysvětluje tzv. rodinný zákon plnosti podle Berta Hellingera, podle něhož se absence člověka na místě, které mu bylo určeno, projevuje na celé rodině. „A když se mu toho místa nedostane, musí za něho někdo jeho city a osud převzít, třeba i v přespříští generaci.“ (Tichá–Prekopová, 2011). Právě tento model fungování rodu nalézáme v prózách Sylvie Germainové, která o svých postavách v rozhovoru pro již neexistující časopis *Štěpánská* 35

36 Původní výrazy: « ni bruit ni éclats ».

kdysi řekla: „přijímají to, že si už nebudou libovat ve svém neštěstí“ (Cussetová, 1997, s. 31–32). Chce tedy své postavy přivést k rozhodnutí, aby se staly hrázi a nepřenášely dále zlo, které zdědily po předchozích generacích, což vyžaduje hodně sil a vnitřní jistoty, že každý z nich disponuje skutečnou svobodou se rozhodnout zlo nebo dobro přijmout či odmítnout. Hlavní postava Jantarová noc ze stejnojmenného románu (Germainová, 2005a) se rozhodne pro zlo, v jeho realizaci jde stále dál, ale nenachází uspokojení pro svou bolest ani v kruté vraždě nevinného mladíka; teprve po návratu do rodné země a setkání se synem rezignuje na své pomstychtivé chování. Podobnou zkušenost získává i Lucie z *Dítěte Medúzy* [*L'Enfant Méduse*] (1991), která v žádné formě pomsty bratrovi za zneužívání, ponižování a narušování osobního prostoru nenalezla pokoj, nýbrž teprve v rozhodnutí odpustit.

Jiným rysem typickým pro romány Sylvie Germainové je úcta k tělu a předávání života, což vysvětluje velká pozornost, kterou věnuje svým románovým postavám. Dokonce o nich vydala samostatnou studii *Postavy* [*Les Personnages*] (2004), v níž se zabývá jejich zrodem, inspiračním materiálem a dialogem autora s postavami vlastních děl. Navazuje tak po více než padesáti letech na Françoise Mauriaka, který se rovněž zabýval vztahem spisovatele a jeho postav a v roce 1933 se tázal: „Z jakých částí se v nás pomalu formuje bytost, která se začíná pohybovat, hlásí se k životu a jednoho dne poprvé vykřikne?“³⁷ (Mauriac, 1933, s. 96). Ve svých *Pamětech* [*Mémoires intérieures*] v daném tématu pokračuje a doplňuje svou teorii o dalším životě románových postav: „To v nás čtenářích tato imaginární stvoření ožívají v čase a v prostoru, rozvíjejí se a zanechávají stopu.“³⁸ (2007 [1959], s. 68). Podle Sylvie Germainové se postavy hlásí k životu velmi naléhavě, „chtějí existovat, žít v pohledu druhých, skrze něj, touží být uznány a čteny pozorně, trpělivě a citlivě“³⁹ (2004, s. 32). I v pozdějších rozhovorech na téma vzniku postav autorka zdůrazňuje jistou nezávislost postav, které se spisovateli nabízejí: jako překvapivý moment pro ni samotnou uvádí přeskočení Blaise Mauperthuisse z jedné knihy do druhé, a to ze *Dnů hněvu* do závěru románu *Magnus* (viz Houssin–Germain, 2010, s. 20). Nic podobného si na začátku neplánovala, ale nakonec tuto možnost světa fantazie přijala a vytváří

37 Původní text: « De quels éléments se forme lentement en nous l'être que tout d'un coup nous sentons s'agiter et qui demande à vivre et soudain jette son cri ? »

38 Původní text: « C'est nous, les lecteurs, qui offrons à ces créatures imaginaires un temps et un espace au-dedans de nous, où ils se déploient soudain et inscrivent leur destinée. »

39 Původní text: « ...veulent exister, exister dans et par le regard des autres, êtres reconnus, lus avec attention, patience et sensibilité. »

tak vnitřní kontinuitu mezi svými díly i mezi teoretickým zamyšlením nad funkcí a životem literárních postav. Přestože sama nemá osobní zkušenost s mateřstvím, v každém svém románu si klade otázku nového života; narození dítěte bývá takřka pravidelně možnou cestou k uzdravení předchozích traumat, je to ozvěna naděje na záchranu vycházející z křesťanského poselství Vánoc, ale i z přirozené zákonitosti světa. Postavy prožívající hlubokou bolest nebo dokonce dočasné pomatení rozumu jako následek nějakého krutého prožitku v souvislosti s válkou nebo ztrátou blízkého člověka, nalézají při setkání s dítětem nový pohled a jejich zlost má možnost se proměnit.

Mnohé postavy se vyznačují nějakou tělesnou nedokonalostí, která se však s autorčinou úctou k člověku nevyklučuje: tělesné anomálie nejsou v její tvorbě představovány jako něco, co je na obtíž, ačkoliv v očích okolí vzbuzují spíše opovržení. V těchto románech jsou naopak pohledem *vidoucích* vnímány jako nadpřirozený dotek anděla, tak jako u Edmée v případě její dcery Reine v románu *Dny hněvu*:

Proto Edmée pohlížela s takovým okouzlením na tělesnou nadměrnost své dcery a s takovým obdivem na zaječí pysk posledního vnuka. [...] Fyzické anomálie, které je postihly, byly pro Edmée viditelnými znaky nadpřirozené krásy. Krása milosti totiž neměla podle Edmée nic společného s pohledností, tkvěla naopak v jistém druhu skvostné nestvůrnosti. (Germainová, 1995, s. 49)

Deformaci postavy (hrb na zádech) má i jeden ze synů Victora-Flandrina v *Knize noci* [Le livre des Nuits] (1985), zatímco on sám má nepřirozenou barvu očí a jeho vnukovi Charlesi-Victorovi se dokonce v průběhu románu barva očí a způsob vidění změní. Laudes-Marie Sněžná z *Písň okoralých srdcí* [Chanson des mal-aimants] (2002a) je albínka, bratři Mauperthuisovi ze *Dnů hněvu* [Jours de colère] (1989a) jsou narozeni všichni 15. srpna, ale každý z nich má nějaké zvláštní znamení. Přímo jako monstrum pak vystupuje postava v knize *Plačka pražských ulic* [La Pleurante des rues de Prague]. Také Daniela Hodrová ve své knize *Místa s tajemstvím* potvrzuje, že jistá nestvůrnost skrývá ve své metaforice budoucí milost: „ti nejpoznamenanější jsou více než jiní nositeli snu, paměti, milosti“ (1999, s. 182). Všechny postavy Sylvie Germainové tak mají svou historii nebo ji zoufale hledají, protože pro svůj život potřebují zakotvenost v rodinné linii, a dokud se jim nepodaří toto zakotvení reálně či symbolicky uskutečnit, nenacházejí klid; prolíná se tak zde fáze imaginární s fází symbolickou z lacanovské terminologické topiky (viz Bauer, 2010) a lidské tělo dostává své místo v řádu

života ve své celistvosti i zranitelnosti (viz Badré, 2003; Houssin–Germain, 2010, s. 18; Richter, 2005). Autor by měl při tvorbě postav psát přímo *na kůži*, věnovat se jejich tělu: „Vždy píšeme na lidskou kůži, jiný podklad neexistuje. [...] Psát na kůži znamená nechat rozeznít křik, slova, ticho, povolání, vzdechy, které z něho vycházejí v noci těla.“⁴⁰ (Germain, 2004, s. 73–74)

Silným motivem je v díle Sylvie Germainové také prostor ticha, v němž doznívají slova a významy mezi řádky, například v případě Laure z díla *Inkoust z chobotnice* [L'encre du poulpe] (1999), nebo probíhá proces konejšení a pochovávání všech ran minulosti, jako je tomu v případě Pierra z románu *Bez povšimnutí* [L'inaपर्çu] (2008a). Celé jedno autorčino dílo nese ticho v názvu: jmenuje se *Ozvěny ticha* [Les Échos du silence] (1996). Také závěr románu *Tobiáš z blat* vyznívá jako chvála ztišení, protože pouze v něm může v člověku doznít silný prožitek a dozrát významné rozhodnutí. Z ticha a pokojného vnitřního usmíření se rodí také úsměv, a tak se může usmát nejen moře, nýbrž i portrét ženy, která měla zobrazovat utrpení a křičet ho vzhůru k nebi, nicméně v rukou umělce se již předem zachovala jinak. Návod, jak poselství obrazů a významných situací neminout, je obsažen ve slovech Sářina otce: „Mlč, nesnaž se všechno rychle pochopit, jinak nepoznáš okouzlení a úžas...“ (Germainová, 2005, s. 128; srov. také Kunešová, 2005).

40 Původní text: « On écrit toujours sur la peau humaine, il n'y a pas d'autre support. [...] Écrire sur la peau, c'est faire résonner les cris, les paroles, les silences, les appels, les soupirs qui couvent sous elles, dans la nuit de la chair. »

2| Prostor a jeho obývání

Prostor jako „prostředí, v němž se odehrává děj literárního díla“ (Pavera-Všetička, 2002, s. 290), zahrnuje vztahy mezi jednotlivými místy děje. Pojetí prostoru nebo míst se z naratologického hlediska věnovala již celá řada odborníků. Mnozí také tuto kategorii zařadili do svých specifických výzkumů: Erich Auerbach s ní pracuje ve svém díle *Mimesis* (1946) a považuje ji za hlavní složku fikčního zobrazení skutečnosti (viz Nünning, 2006, s. 638), Jurij Lotman (1970) ji sémantizuje, Michail Bachtin (1975) ji představuje ve spojení s časem jako chronotop, Daniela Hodrová (1999) vytváří se svými kolegy z tzv. „pražské tematologické školy“ celou *Poetiku míst* a její kolega Zdeněk Hrbata sestavuje kapitolu „Prostory, místa a jejich konfigurace“ pro pražské kolektivní dílo věnované poetice literárního díla 20. století nazvané *Na cestě ke smyslu* (in Červenka, 2005, s. 440–472). Také nový pohled na prostor, tzv. geokritika, popsána Bertramem Westphalem (2007), rozšiřuje škálu možných teoretických přístupů k prostoru vytvářenému v literárních dílech. Významná je definice prostoru ve spojení s člověkem podle Sylvie Germainové v *Jantarové noci*: „Každé místo je místem nikde, ale jakmile se na něm usídí člověk, nabývá nesmírnou sílu.“ (Germainová, 2005, s. 325).

Z hlediska fenomenologie a psychoanalýzy zkoumá prostor Gaston Bachelard a svou teorii představuje v knize *Poetika prostoru* [La poétique de l'espace] (2009 [1957]), kterou vydal po publikacích věnovaných čtyřem živlům. Klade si otázku, jakým způsobem je zobrazované prostředí v literatuře obýváno a co je podmínkou pro vytvoření tzv. šťastného prostoru: „Geograf nebo etnograf mohou dobře popsat rozličné typy bydlení. Fenomenolog se snaží pod touto rozmanitostí uchopit jádro bezprostředního, jistého, ústředního štěstí.“ (Bachelard, 2009, s. 30). Zabývá se působením jednotlivých básnických obrazů na člověka a jeho smyslovou zkušenost s nimi: „Fenomenologie z principu odstraňuje minulost a obrací se k novému.“ (*ibid.*, s. 22). V případě prostoru jde o princip obývání zvoleného místa, které je žité. Bachelard svůj cíl definuje následovně:

Chceme totiž zkoumat velmi jednoduché obrazy, obrazy šťastného prostoru. V tomto směru by si naše šetření zasloužilo jméno topofilie. Jeho cílem je určit lidskou hodnotu prostorů vlastnictví, prostorů bráněných proti nepřátelským silám, milovaných prostorů. (*ibid.*, s. 24)

V jednotlivých kapitolách se Gaston Bachelard věnuje intimitě obývaného prostoru. Začíná domem, pokračuje uzavíratelnými částmi nábytku (zásuvkami, truhlami, skříněmi) a přes hnízdo, ulitu a kouty se dostává až k otevřenému prostoru exteriérů. Místa vztahuje ke snění, které v nich probíhalo a zůstává s nimi spojeno. Připomíná, že kromě uzavřených prostor a rozličných zákoutí je možné snít také na cestách, jde o tzv. snění krácejícího člověka. Na studie Gastona Bachelarda týkající se kategorie prostoru navazuje teorie *geokritiky*, která si klade za cíl popsat zobrazování a fungování prostoru jak v literárních dílech, tak v prostředí, kde je člověk nucen se vyrovnávat se skutečností, že „[v]še je od nynějška relativní, dokonce i absolutno“⁴¹ (Westphal, 2000a, s. 9).

V následujících kapitolách postupně představíme typy prostorů, které se vyskytují v korpusu textů studovaných autorek. Přes bachelardovský úhel pohledu na jednotlivé části zobrazovaného prostoru postupujeme k analýze transcendentních prostorů v dílech jednotlivých autorek a k zobrazovaným chrámům i prostoru ticha. Na tuto kapitolu posléze naváže stručná geokritická analýza vybraných textů vymezeného korpusu.

2 | 1 Dům

Pojem dům je v Bachelardově *Poetice prostoru* chápán v širším slova smyslu. Každé uzavřené místo, kde člověk snil, totiž zůstává ve vzpomínkách a v průběhu dalších životních období dává možnost danou vzpomínku nebo sen oživit. Propojují se v něm myšlenky, vzpomínky i sny dohromady a symbolizují zároveň minulost, přítomnost i budoucnost:

[K]aždý skutečně obydlený prostor nese esenci pojmu domu. [...] jakmile bytost našla sebemenší přístřeší: uvidíme, jak obraznost staví „stěny“ z nehmатných stínů, jak se vzpruží iluzí ochrany – anebo se naopak třese za silnými stěnami, pochybuje o těch nejpevnějších hradbách. (Bachelard, 2009, s. 30–31)

41 Původní text: « Tout est désormais relatif, même l'absolu. »

Budeme-li se zabývat jednotlivými místy spojenými s intimním životem a vzpomínkami postav na jednotlivé místnosti a části: půdu, různá zákoutí, chodby nebo sklep, půjde dle Bachelarda o tzv. *topoanalýzu* (*ibid.*, s. 33), v případě zkoumání tzv. *šťastného prostoru*, přesněji o *topofilii* (*ibid.*, s. 24). Podle Bachelarda je velmi vhodné spojovat vzpomínky s konkrétním prostorem, protože je nelze znovu prožít, ale charakteristika míst, s nimiž jsou spojeny, umožňuje vnímat je jako otisky v daném prostoru, vznikají tak jakési „fosilie trvání konkretizované dlouhými pobyty“ (*ibid.*, s. 34). Sestupování do sklepa po schodech, samota v některém z charakteristických koutů příbytku, kde jsme strávili příjemný čas dětství, stoupání po schodech do dalších poschodí nebo až na půdu, to vše rovněž symbolizuje náš vnitřní svět, vztah k našemu vědomí, různé strachy ze setkání s realitou našeho vlastního já a podobně, v literatuře pak analogicky vnější i vnitřní svět postav.

V poezii ani v próze Marie Noëlové není dům synonymem zvlášť příjemného nebo bezpečného prostoru. V dětství pro ni představuje spíše obavu z trestu za vlastní nedokonalosti, v dospělosti pro ni pobyt uvnitř domácnosti znamená mnoho povinností, které jí brání v možnosti rozvíjet dar poezie a snění. Z domu, kde trávila dětství, zaznamenává například svůj strach z trestu a ze zavržení, kterým jí vyhrožovali dospělí v souvislosti s přípravou na první svaté přijímání, když se jakkoliv provinila:

Přece jsem se však snažila, ale proti jednomu malému slůvku, které se mi podařilo zadržet ještě dřív, než ze mě vyšlo a uvrhlo mě do hříchu, stála řada těch, které vyklouzly tak rychle, že mi nezbývalo, než se po jejich vyslovení jen zastydět. Poté jsem slyšela rozhořčený hlas: „Dívka, která se připravuje na první svaté přijímání!“

A když jsem v zimě předstírala, že ještě spím v teple polštáře, zatímco už byl čas vyskočit do studeného rána ... „Tvoje první svaté přijímání!“ ... Když jsem nechtěla poslechnout, když jsem nechala někde povalovat svoje věci ... „Tvoje první svaté přijímání!“ ... „Tvoje svaté přijímání!“⁴² (Noël, 1977, s. 108)

42 Původní text: « Je m'y efforçais pourtant, mais pour une pauvre petite parole que parfois j'arrêtais à temps quand elle allait sortir de moi et me précipiter dans le péché, toutes les autres partaient si vite que j'arrivais, leur coup fait, juste pour en avoir honte. Alors, j'entendais une voix indignée : „Une petite fille qui se prépare à sa première communion ! Si je faisais semblant de dormir dans la tiédeur de l'oreiller quand c'était l'heure en hiver de se rejeter affreusement dans le premier froid du jour... „Ta Première Communion !“ ... Quand je tardais à obéir, quand je laissais traîner mes affaires... „Ta Première Communion !“ ... „Ta Première Communion !“ (Přel. MČ)

Z autorčiných dospělých let můžeme citovat třeba postesknutí, že pro množství úkolů v domácnosti rodičů se nemůže věnovat poezii do té míry, jak by si přála. Dům pro ni ani zde neznamená místo spočinutí nebo klidu na zaznamenání veršů, které se jí zrodily v myslí:

Nemožnost psát, přemýšlet nebo dokonce se modlit, tak vypadá můj každodenní život.

Jsem stále více obětí zmatku ve věcech, které nemohu vyřešit: nemoc mé staré matky trvající již celou zimu, pomatená služebná, velký starodávný dům s dvanácti pokoji! A k tomu dalších dvanáct nájemníků v dalších domech. To vše mám na starosti. Vedu si ale špatně. Domy jsou již velmi staré a chudé. Je třeba neustále běhat od zedníka k instalatérovi... A k tomu to dotěrné papírování.

Kdybych byla sama, velkou část těchto pozůstatků minulosti bych odstranila, ale protože nemám to „jediné nezbytné“, žiji v chudobě služky pod tíhou rodinného blaha.⁴³ (Noël, 1998, s. 73–74)

V díle Suzanne Renaudové naopak nacházíme prostor uvnitř domu zobrazený v pozitivním světle, spojený s příjemným sněním nebo častěji jen s prostým setrváváním v něm. Básnířka vzpomíná na různé domy, které ve svém životě obývala, nejčastěji se jedná o petrkovský dům jejího manžela a grenobelský byt, kde strávila své dětství a mládí. Francouzský domov si postupně idealizuje, zůstane pro ni navždy šťastným prostorem, protože tam mohla rozvíjet své intelektuální i umělecké nadání, setkávat se s přáteli, být nablízku své matce nebo tam na ni vzpomínat (viz také Hrozínková, 2017). Dům, do něhož se přestěhovala s manželem, se pro ni stává novou inspirací teprve po určitém čase, dlouho musela trpět a vnitřně bojovat o vztah ke kraji, kde jí bylo vše cizí, ačkoliv pro mnohé návštěvníky básníka Bohuslava Reynka znamenalo petrkovské stavení místo až posvátné. Jaroslav Med charakterizuje následujícími slovy ohlasy, které k tomuto místu lze nalézt v knize Sylvie Germainové *Bohuslav Reynek v Petrkově* (2000) a v rozhovorech se syny Bohuslava Reynka a Suzanne Renaudové:

43 Původní text: « L'empêchement pour écrire, penser ou même prier, c'est ma vie de tous les jours. Je suis de plus en plus victime d'un désordre de choses auquel je ne puis porter remède : ma vieille maman malade tout l'hiver, une domestique anormale, une grande maison d'autrefois – Douze chambres ! – Et dans plusieurs autres maisons nous avons douze locataires. Je gère tout. Très mal. Les maisons sont très pauvres et vieilles. Il faut toujours courir après le maçon, le plombier.. Et puis il y a les paperasses envahissantes. Si j'étais seule, je rejetterais en partie cette charge de passé, mais privée de mon ‚unique nécessaire‘, je vis dans la pauvreté d'une servante sous le poids du bien familial. » (Přel. MČ)

Zatímco Sylvie Germainová svým lyricko-esejistickým rukopisem, zkoumajícím souvislosti mezi petrkovským geniem loci a Reynkovým dílem, mýtus Petrko v podstatě vytváří a definuje svou imaginací, Daniel a Jiří, hlavní aktéři této knihy-rozhovoru, vše konkretizují a ono „mytické“ naplňují každodenností a uzemňují skutečností. (Med in Palán-Reyneck, D. – Reyneck, J., 2004, s. 7)

V první sbírce, kdy ještě Suzanne Renaudová netušila nic o svém budoucím exilu, nalézáme báseň *Jizba je milá...* [La chambre est douce...], v níž chválí možnost spočinutí v klidu svého pokoje, který dovoluje oddat se snění a zároveň je bezpečnou ochranou před vnějšími událostmi: „Jizba je milá; a je hluboká, / mdlou libostí a dumou dýchá; / kol srdce svého cítím zdaleka / se slévat světa vlnobití tichá ...“ (Renaud, 1995, s. 42). V češtině k zobrazení prostoru přistupuje dvojznačnost výrazu „pokoj“, který Bohuslav Reyneck při přebásnění použil pouze pro jeho druhý význam, pokoj jako místnost označil za „jizbu“, která se stává prostorem pro „pokojné“ spočinutí v bezpečí domu: „Pokoji monotónní, beze slávy, / zda nejsi štěstím, a ty jediné?“ (*ibid.*).

V básni začínající slovy *Odejde-li pán, dům počne dумы přísti* [Quand le maître est absent] (*ibid.*, s. 84) ze sbírky *Básně* vzdává básnířka hold místu, kde člověk žije a má k němu vztah díky svým předkům. Naráží na otázku, zda je prostor závislý na přítomnosti dalších osob a zda může být šťastný s nimi. Dochází však k závěru, že „pán“ ve smyslu majitel, autorita, představuje vážnou překážku bránící svobodnému snění a jeho přítomnost prostor zatěžuje, básnířka zde v této souvislosti používá dokonce výraz *břímě*, které se spolu s ním vždy do domu vrací. Teprve v okamžicích, kdy pán dům opouští, je možno v něm potichu vyslovit všechny své naděje nebo obavy a slova pak setrvávají uzavřena ve zdech domu i pro nové chvíle zatížené přítomností druhých, stávají se personifikovanými partnery lyrického subjektu, obývají prostor spolu s ním a jejich tušená přítomnost zůstává nadějná.

V básni *Mezi psem a vlkem* [Entre chien et loup], zařazené na konec prvního dílu souborného vydání básní, vzpomíná autorka na domácí práce, jako například zašívání, které v Petrkově dokončovala často v noci, v hodině *mezi psem a vlkem*: protože v tu hodinu se zavírá kniha pro nedostatek světla a ožívají vzpomínky, „z blátivé studně stínů / čas váží starou vinu, / čas přehrabuje hlínu“ (Renaud, 1995, s. 254). Od zmíněné hlíny je jen krok k práci na poli, která je v drsném kraji Vysočiny náročná, nebo ke sbírání hub v lese a jejich charakteristickým

vůním i pachům, které pak naplňují dům. Staly se námětem básně *Houby* [Les Champignons]: „Dávají sušit přede dveře / houby na výsluní.“ (*ibid.*, s. 260). V českém překladu čteme dále o typické vůni, kterou sušené houby naplní místnost zvláště v zimě, ve francouzském originále však nalézáme výraz *odeur forte*, evokující silné aroma ne zcela v jednoznačně pozitivním slova smyslu.

Pozoruhodná je funkce domu v románech Christiane Singerové. Rastenberg je místem, kde hlavní hrdinka zakouší prolnutí minulosti s přítomností, poněvadž lidé, kteří v tomto starobylém hradě kdysi žili, tento prostor poznamenali a jistým způsobem v něm žijí stále. Vzpomínky ožívají rovněž v díle *Sedm královniných nocí*, v němž probíhá u lůžka umírající matky ve vzpomínkách celý život, jsou zodpovězeny otázky matky i dcery. V románu *Jediné, co hoří* se obydlí Sigismunda z Ehrenburgu stává nejprve prostorem opojného štěstí z lásky novomanželů, postupně v něm však narůstají do stále většího kontrastu vášně (manželova žárlivost a ženina hravost), jež jednoho dne zaplní prostor natolik, že ovládnou jednání postav: dům se pak po manželčině zaváhání změní v dočasné vězení a doslova hrob (2006, s. 16) pro jejího manžela. Mladá manželka však pokorně snáší trest a činí pokání, což je na přelomu 20. a 21. století ve využití funkce prostoru jev zcela ojedinělý.

V románech Sylvie Germainové hraje prostor domu významnou roli, protože velká část děje se vždy odehrává uvnitř domů nebo bytů. Intimita vztahů autorčiniých postav je spojena s místy, které obývají, ale často bývá nějakým způsobem narušena. Luciin vztah k rodnému domu je v *Dítěti Medúze* celoživotně poznamenán traumatem ze zneužívání v dětství, vnitřní vzpoura Jantarové noci je zase způsobena přerušením mateřského pouta po rodinné tragédii. O šťastný prostor musí jednotlivé postavy zápasit a často k němu vede dlouhá cesta; mnohdy je podmínkou usmíření s minulostí. Jantarová noc nalézá po mnoha bojích štěstí v rodném domě v blízkosti vlastního dítěte, Pierre Zébrenze z románu *Bez povšimnutí* se poprvé ve svém životě cítí šťastný ve společnosti Sabininých dětí, s nimiž si může hrát, bavit sebe i ostatní a zakoušet přijetí, a Magnus se v jedné fázi svého životního hledání vrací do domu strýce Lothara, kde rovněž nalézá jistotu pokojného spočinutí u adoptivních příbuzných. Do kapitoly o domech viděných spíše zvenci patří rovněž již zmíněné biografické dílo Sylvie Germainové věnované Bohuslavu Reynkovi, které vzniklo díky projektu nakladatele Christiana Pirota vydávajícího řadu titulů pojednávajících o domech spisovatelů. Sylvie Germainová využila příležitosti k tomu, aby přiblížila francouzskému publiku atmosféru prostředí, v němž český umělec žil ve stínu a „neobyčejně diskrétně, byl to osvícený duch, který si nesl po celý život

hlubokou víru; Reynkova víra obsahuje mystické dimenze“ (Richter-Germain, 2005a). V tomto rozhovoru pro *Český rozhlas* autorka uvádí, že nepovažuje za hrdinství pořádání velkolepých výstav, ale schopnost tvořit velká díla ve skrytosti (*ibid.*). Nechává na sebe působit místo, kde vznikala umělcova poezie i grafika, stejně jako překlady z francouzštiny i z dalších jazyků (Richter, 2010), zmiňuje se i o zahradě, útočišti básníkovy manželky Suzanne Renaudové, a podtrhuje jejich význam:

Jakýkoliv dům, ať je kulatý nebo čtverhranný, vysoký či nízký, palác nebo obyčejná chaloupka, či dokonce jen kočovnický stan, stojí ve středobodu světa. V jeho lůně se rodí životy, snovají se příběhy, utvářejí se osudy. Pod jeho záštitou se formuje vědomí, vznikají a definují se názory, gesta, myšlenky. (Germainová, 2000, s. 16)

Autorka tak podle literárního historika Jaroslava Meda vytvořila „bachelardovsky laděný a silně emotivní místopis Reynkova života v Petrkově“ (Med in Palán..., 2004, s. 7).

2 | 1 | 1 Vzpomínky na dům

Každý dům stojí na nějakém území a lze jej nahlížet jak zevnitř, tak zvenčí. V kapitole „Dům a vesmír“ si ve své *Poetice prostoru* Gaston Bachelard klade otázku, jak je dům chráněn proti vnějším vlivům, případně přímým útokům, ale také otázku, jak se subjekt zevnitř dívá ven na projevy jednotlivých živlů. Dům se může stát matkou, která obejmě dítě ve chvíli nebezpečí a dodá mu odvahy i pocitu bezpečí. Může být někdy ale jen imaginárním vnitřním světem, do něhož vstupujeme, abychom byli daleko od situací, které na nás doléhají. Takový dům jako by měl stěny prostupné, neviditelné, zkrátka „vzaly si volno“ (Bachelard, 2009, s. 71). Je to útočiště v době trvání bouře, léčíme se tak dokonce podle Bachelarda z klaustrofobie: „Jsou chvíle, kdy je blahodárné je obývat.“ (*ibid.*). Zde opět rozlišíme dům minulosti spojený se vzpomínkami a dům budoucnosti, který je konkrétnější, protože vychází ze současných prostor a je vysněn, zpravidla vypadá prostornější, jasnější. Jeho strůjcem je člověk snící, v jehož myslí vznikají nadpřirozené obrazy, které pak prostřednictvím slov vkládá do svého vyprávění, jako by je vyřezával do dřeva nebo maloval na papír. Čtenář pak může zachytit i ten nejmenší detail a převést ho do svého vlastního snění:

Jaká však radost z četby, když rozpoznáme důležitost bezvýznamných věcí! Když osobním sněním doplníme „bezvýznamnou“ vzpomínku, kterou nám svěřuje spisovatel! Bezvýznamné se pak stává znakem nejvyšší citlivosti k intimním výrazům, které ustavují společenství duše mezi autorem a jeho čtenářem. (Bachelard, 2009, s. 88)

Každý dům v literárních dílech i třeba na obrázcích dětí dává nahlédnout do stavu duše jeho autora, příp. jeho postav, jedná-li se o román. Podoba domu prozrazuje, zda byly jejich vzpomínky šťastné, nebo zda v domě, kde se očekávalo bezpečí, zakoušeli úzkost nebo dokonce strach. Marie Noëlová tak oslavuje přesně opačnou rozlohu prostoru, než je uzavřený dům. Chce-li se cítit uvolněná, potřebuje k tomu otevřený prostor, onu nezměrnost, jež se otevírá v další kapitole *Poetiky prostoru*, nikoliv uzavřenost místnosti:

Je štěstí moci přemýšlet v celé plnosti ducha, v celé jeho výšce, šířce, svobodě do všech stran, jako když se nadechujeme z plných plic, v plném zdraví, ne v nějakém uzavřeném pokoji, ale na vzduchu, a dokonce i tehdy, když neohrožený vítr přivane nějaké škodliviny nebo převrhne nějaký starý přístřešek.⁴⁴ (Noël, 1998, s. 77)

Chceme-li tedy nahlédnout do stavu duše Marie Noëlové, jak Gaston Bachelard radí, pak bude vhodné využít postřehů jejího biografa Raymonda Escholiera, který ji nazývá „usedlou venkovankou, [která] rychleji svěsí svá křídla, než by je roztáhla“⁴⁵ (Escholier, 2010, s. 306) a „dům“ na venkově, v němž byla nejšťastnější, popsal následujícími slovy: „Její nejkrásnější díla postupně ‚rozkvétala‘ během jejích pobytů v Diges, v těchto ‚přírodních‘ pokojích, kam se každoročně ‚uchylovala.‘“⁴⁶ (Escholier in Noël, L., 1978, s. 31). Básnířčina vázanost k rodnému kraji a omezené zkušenosti s jinými místy totiž velmi kontrastují s velkým bohatstvím nejrůznějších obrazů v její poezii, které se zrodily z prostoru jejího vnitřního života a snění v obydlí jejího nitra. Ve chvílích úzkosti se však necítí v bezpečí nikde a touží již jen po splnutí se zemí, v níž snad naleznou vytoužené útočiště:

44 Původní text: « Bonheur de penser à plein esprit, de penser haut, large, libre dans tous les sens, comme on respire à pleine poitrine, à pleine santé, non pas dans une chambre fermée mais au grand air et même quand le vent qui ne craint rien apporterait, mêlé au ciel, quelque miasme ou renverserait quelque vieille demeure. »

45 Původní text: « ... la provinciale sédentaire [qui] replie plus vite ses ailes qu'elle ne les étend. »

46 Původní text: « C'est pendant ses séjours à Diges, dans ses ‚chambres de verdure‘ où elle ‚se recueillait‘ chaque année, que ‚fleurirent peu à peu ses plus belles œuvres‘. »

Hledala jsem zemi, kde bych mohla žít. Dlouho jsem chodila, zestárla jsem, ale ještě jsem ji nenašla. Hledám zemi, kde bych mohla zemřít.

Chtěla bych, aby tam svítilo slunce, aby mi bylo teplo, až budu usínat, a chtěla bych, aby to bylo někde na tajném místě a byla tam jemná hlína, která mě přijme, přikryje a schová.

Ó, dobrá země, všichni mi ublížili – přátelé ještě více než ti druzí – ale neříkej to nikomu. Ať nade mnou vyrostou hloží, aby nikdo nenalezl můj hrob a nemohli nade mnou prolévat své líbezné bezbolestné slzy ti, které jsem milovala...⁴⁷ (Noël, 1998, s. 24)

V básni *Večerní stížnost* [Plainte dans le soir] zpracovává Marie Noëlová obraz nedostupného domu, kam už se dívka nemůže vrátit, přestože k němu po celý den putovala: „Nohy mě vedou k mému domu, / ale já do něho nemohu vstoupit.“⁴⁸ (Noël, 1975, s. 370). Cítí se tím naprosto vykořeněna, tato zkušenost ji vrhá do prostoru samoty a nejistoty: „Nemám už ani místa, ani města, / kam bych se večer mohla uchýlit. / Hledám své jediné útočiště, / svého přítele, aby mě poskytl přístřeší.“⁴⁹ (*ibid.*). Hledání „jediného útočiště“ souvisí s transcendencí duše a očekáváním věčnosti jako jediné jistoty, kterou však narušují obavy z možného zavržení. Podobný motiv je rozvíjen v básni *Zámecký zpěv* [Chant du chateau], v níž je dívka vypuzena z královské komnaty, protože královnou vyvolenou se stala jeho krásnější a mladší společnice, a ocitá se před branami milovaného zámku: „Kde nyní stojím? – Venku.“⁵⁰ (Noël, 1975, s. 574). V poezii Suzanne Renaudové se téma domu nahlíženého zvenčí také místy objevuje, jeho zobrazení je však odlišné ve srovnání s tvorbou auxerreské básnířky: v básni *Zavřený dům...* [La maison déja close...] (2008, s. 23) popisuje zavřený, spící dům s něhou; lyrický subjekt do něho za noci vstupuje z vonící zahrady jako do prostoru ticha a spočinutí.

47 Původní text: « J'ai cherché un pays pour vivre. J'ai longtemps marché, je vieillis, je ne l'ai pas trouvé encore. Je cherche un pays pour mourir. J'y veux un grand soleil pour qu'en m'endormant mon cœur ait chaud, j'y veux une terre douce et secrète qui me prenne, me couvre, me cache. O bonne terre, tous m'ont fait mal – mes amis plus que les autres – mais ne le dis à personne. Sur moi fais pousser l'épine pour que nul ne trouve ma tombe et que n'y puissent couler sur moi les larmes de ceux que j'aimai, leurs gentilles larmes sans douleur... » (Přel. MČ)

48 Původní verše: « Ma maison, mon pied m'y mène. / Je ne peux pas y rentrer. »

49 Původní verše: « Je n'ai plus ni lieu, ni ville / Dans le soir pour l'habiter. / Je cherche mon seul asile, / Mon ami pour m'abriter. »

50 Původní verš: « Où suis-je à présent ? – Dehors. »

2 | 1 | 2 Dveře

Důležitou součástí domu nebo pokoje, která dovoluje pohyb zevnitř ven a naopak, díky němuž je zajištěna komunikace se světem, jsou dveře. Tento výraz vstoupil dokonce do názvu jedné ze sbírek Suzanne Renaudové – *Dveře v přítomní* [La porte grise] (1947) – a básnička ho rozvíjí ve stejnojmenné básni: „Jsou bledé jako dnové přístí, / děs do mysli z nich procítá.“ (Renaud, 1995, s. 182). V jiné básni, *Večer po žních* [Un soir après la moisson], si básnička představuje bránu do ráje symbolizovanou stohem slámy: „Stohy, ráje zlaté brány, těžce jsou uzavírány. [...] Ráj už k otevření zraje.“ (*ibid.*, s. 279). V přeneseném slova smyslu jsou dveře také branou do nebe, o níž Marie Noëlová rozjímá často s obavami vztahujícími se k podobenství o prozíravých a pošetilých družičkách, které čekají u ženichových dveří, nebo k obrazu brány nazvané Ucho jehly, například v povídce *Vánoce starého velblouda*: obtěžkaný velbloud se zde přiznává služebné, kterou na cestě potkal, že branou nemohl pronést všechny své náklady, musel jít tedy oklikou, což pochopil jako existenci dalších možností na cestě k vytouženému cíli, k domu, kde leží právě narozený Spasitel. Na místě ale zůstává na prahu, skutečném rozhraní mezi dvěma světy: „Vejděte, kdo jste obtíženi...‘ Oni však nemohli vstoupit, neboť dveře byly příliš nízké. A tak velbloud na prahu příbytku ohnul své dlouhé nohy, naklonil na stranu velké tělo, náhlým pohybem poklekl a zůstal před Dítětem, neznaje jiné modlitby.“ (Noëlová, 2006, s. 21). Velbloud tak osciluje mezi životními těžkostmi, které ho táhnou k zemi, a touhou povznést se do duchovní sféry, kam ale nemůže vejít celý.

O dveřích hovoří Christiane Singerová ve svých dílech s naprostou přirozeností; ve všech dějích dochází k pohybu dovnitř domu a ven z něho, což má dopad na vývoj psychologie postav. V *Příběhu duše* do Lilianina domu vstupuje (dveřmi) přítelkyně Niva doprovázena Milenou, postavou, která přichází do domu nečekaně, ale která má rozhodující vliv na další Lilianin život: díky této návštěvě se nastartoval proces jejího vnitřního usmíření a uzdravení. Při odchodu, již ve dveřích, ještě jakoby mimochodem Lilianu upozorňuje na nepříjemný projev doprovázející tento proces; uvnitř tedy znovu nachází naději, že její dlouhodobá úzkost nemusí být trvalá, a venku, že začátek nové cesty bude zahájen nepříjemným „odplaváním usazenin“⁵¹ (Singer, 1988, s. 70). Motiv dveří zde slouží jako symbol možnosti odložit tyto usazeniny a nechat

51 Původní výraz: « la montée des boues ».

pročistit vnitřní prostor. Obecně jsou však dveře v dílech Christiane Singerové často zavřeny, aby se mohla vytvořit intimita, o níž autorka píše, ať už v románu *Rastenberg* nebo v *Sedmi královniných nocích*.

V *Rastenbergu* si zpočátku hlavní hrdinka přeje žít v „normálním domě“ (s. 14), kde by mohla například otočit klíčem ve dveřích, což na starobylém hradě se stráží a mnoha návštěvami není možné. Vzpomíná na Stendhalovu postavu Julienu Sorela, který „ve vězení, kde nacházel pokoj a štěstí, litoval jen toho, že si nemohl dveře zamykat zevnitř“⁵² (*ibid.*). Na jiném místě tohoto románu hrají dveře symbolickou roli při porodu, který se odehrává za nimi. Každé otevření dveří je nadějí na nový život, na který otec a ostatní obyvatelé domu čekají. „Nenechte se zmást: dveře se otevrou! Dveře, kterými se vstupuje do života nebo na smrt. Nenechte se zmást: jsou to ty samé dveře. Všichni se tváří, že jsou každé jiné, ale ve skutečnosti všichni vědí, že jsou jenom jedny dveře.“⁵³ (*ibid.*, s. 87). Zajímavým momentem je v románu *Jediné, co hoří* situace, kdy se Albe může skrytým okýnkem podívat do sálu, v němž je přítomen její budoucí manžel. Nebylo jí dovoleno vstoupit do společnosti mužů, kteří navštívili jejího poručníka, ale tajně si nastávajícího prohlédnout mohla díky systému průhledů pro služebné; hermetická uzavřenost místností byla v té době prakticky nemožná. Podobně později pozorovali ji, když byla za trest uvězněna ve svém pokoji.

V románech Sylvie Germainové figurují dveře rovněž jako rozhraní mezi prostorem uvnitř domu a vnějším světem; postavy se pohybují v obou směrech a jsou nuceny konfrontovat své představy, které si utvořily v intimitě domova s nesmírností světa, do něhož vstupují. Každý přechod nebo transgrese, podle geokritické terminologie ven z domu, znamená novou konfrontaci s realitou venku nebo po návratu zpět novou možnost ponořit se uvnitř svého pokoje do vlastního světa snů a představ. Svět uvnitř je však málokdy oním šťastným prostorem, naopak postavy se v něm mnohdy potýkají s traumatickými ztrátami někoho blízkého (Victor-Flandrin z *Knihy nocí* i Albert Mauperthuis ze *Dnů hněvu*, Tobiáš, jeho otec i babička Debora, matka Jantarové noci, Luciina matka z *Dítěte Medúzy* i Sabine z románu *Bez povšimnutí*), případně čelí zločinům, které se uvnitř dějí, jako Lucie z *Dítěte Medúzy* nebo při jednom ze svých zastavení Laudes-Marie z *Písně okoralých srdcí*. Vstupní branou do místnosti, kde se děje

52 Původní text: « ...dans sa prison où il trouvait la paix et le bonheur : ne pouvoir fermer sa porte à clef de l'intérieur ! »

53 Původní text: « Mais il ne faut pas se leurrer : la porte va s'ouvrir ! La porte par laquelle s'opère le passage vers la vie ou vers la mort. Il ne faut pas se leurrer : c'est bien la même. Tout le monde fait semblant d'établir une différence – mais en vérité tout le monde sait que c'est la même. »

něco odpudivého, je v románu *Dítě Medúza* okno. Ferdinand musí překonat zídku, ale poté je okno sestřina pokoje již na dosah, může vejít i přes vratkou chůzi způsobenou požíváním alkoholu. Okna jako vstupu do prostoru, v němž může uspokojit svou zvrácenou touhu, opakovaně využívá, dokud se mu nestane osudnou jeho nestabilita. Podobně pak Lucie proniká také oknem do pokoje, kde leží ochrnutý bratr, aby se mu mohla mstít. Dveře tak zůstávají neposkvřněny, vstupuje jimi pomoc, například ošetřovatelka, která nejen pečuje o osobní hygienu nemocného mladého muže, ale svým příchodem vytrhuje z nezdravých chimér i jeho matku:

U zahradní branky právě cinkl zvonek. Na šterkem vysypané cestě skřípou kroky. To bude ošetřovatelka kvůli večerní péči. Už vystupuje na schůdek. Brzy zazvoní. Aloisie vnímá tyto zvuky se smíšenými pocity. Srdce jí náhle bije mnohem rychleji. Hodina, kdy se bude muset vytrhnout ze svých tajemných snů, se v jejím podvědomí snáší jako tenký nůž gilotiny, ano, je třeba odložit kulisy minulosti a vstoupit rovnýma nohama do každodenní reality. Tento přechod ji stojí mnoho sil. [...] Ošetřovatelka zazvonila. [...]

„Dobrý večer, paní Daubigné,“ řekla mladá ošetřovatelka, když překračovala práh domu.

„Dobrý večer,“ odpověděla Aloisie nevýrazným hlasem, celá překvapená, že ji někdo nazval jménem, které je jí tak cizí.⁵⁴ (Germain, 1991, s. 186–187)

Pro Auréliena z románu *Mimo obraz* se od okamžiku, kdy byl pro okolí již neviditelný, staly dveře bytů jeho blízkých nedostupné. Slábl a nedokázal již zazvonit tak, aby ho bylo slyšet; byl odkázán na program druhých: jakmile někdo otevřel dveře, on mohl proniknout dovnitř. Do bytu své snoubenky tak přišel oklikou přes byt a okno jejích sousedů, vstoupil i do koupelny, ale okolí již vnímalo pouhý průvan, nikoliv člověka. Do bytu své matky mohl vejít, když šel její přítel venčit psa, musel však čekat několik hodin: „Čeká. Den za dnem se učí být trpělivý, až příliš trpělivý. Nemá na výběr. Má však podezření, že se právě dotýká hranice svých možností.“⁵⁵ (Germain, 2009, s. 190). Naopak dveře jeho bytu zůstaly otevřeny na znamení toho, že se s jeho existencí již nepočítá.

54 Původní text: « La clochette de la grille du jardin vient de tinter. Des pas crissent sur le gravier de l'allée. C'est l'infirmière qui arrive pour les soins du soir. Déjà elle gravit le perron. Elle va sonner. Aloïse perçoit confusément ces bruits. Son cœur se met à battre un peu plus vite. L'heure de s'arracher à ses rêveries magiques s'abat dans sa conscience comme un fin couperet ; il faut quitter les coulisses du passé pour rentrer de plain-pied sur la scène du quotidien. Ce passage lui en coûte. [...] L'infirmière a sonné. [...] ,Bonsoir, madame Daubigné, dit la jeune infirmière en franchissant le seuil. – Bonsoir, mademoiselle', répond Aloïse d'une voix creusée, toute étonnée de s'entendre appeler sous un nom qui lui est étranger. »

55 Původní text: « Il attend. De jour en jour, il apprend la patience ; une patience exorbitante. Il n'a pas le choix. Mais il soupçonne qu'il est en train d'atteindre les limites de sa résistance. »

2 | 1 | 3 Předměty

V kapitole *Poetiky prostoru* věnované místům, která ukrývají předměty související s intimními vzpomínkami člověka, tedy skříním, zásuvkám, truhlám apod., Bachelard říká: „Skříní a její police, sekretář se svými zásuvkami, truhla s dvojitým dnem jsou skutečnými orgány tajného psychologického života. Bez těchto a několika dalších, stejně valorizovaných ‚objektů‘ by se našemu intimnímu životu nedostávalo modelu intimacy.“ (2009, s. 94). Ve věcech v těchto uzavřených prostorách vládne řád, i kdyby měly být naházeny jedna přes druhou; jsou spojeny i s ročními obdobími, např. do skříně s ložním prádlem se obvykle dávala v příslušném období na provonění levandule. Bachelard uvádí příklady z literatury, kdy postavy chovají k předmětům náležitou úctu, někdy i přátelství: otevírat skříní či zásuvku se může stát posvátným úkonem. Psychologický úkon opatrného otevírání skrýše hraje ve vývoji postav důležitou roli, stejně jako fakt, že tyto prostory nelze nikdy prozkoumat zcela neboli až na dno podobně jako to není možné v intimitě lidského života.

V poezii Marie Noëlové nenalezneme mnoho básní věnovaných důvěrně známým předmětům, které by pro ni symbolizovaly příjemné vzpomínky na dětství, přesto se i ona někdy na vybavení svého domu dívá a přemítá o něm. Příkladem může být velkopáteční vzývání částí pokoje, na které se obrací v básni *Impropérie neboli pohřební zpěv* [Impropères ou le Chant du linceul] ze sbírky *Podzimní zpěvy a žalmy*, podobně jako promlouvá Suzanne Renaudová v jedné ze svých básní, *Pomáháte mně žít* [Doux objets familiers que vous m'aidez à vivre !], k různým předmětům ve svém pokoji (1999, s. 25). Motivace každé z básniček je však jiná: Marie Noëlová, jak sám název napovídá, připodobňuje své invokace jednotlivých částí bytu Božím výčtkám adresovaným nevěrnému lidu, vyčítá tedy stolu, skříní, posteli nebo přikrývce, že ji nedoprovodí na cestě „do prachu“, protože tuší, že v rozhodující chvíli bude muset opustit úplně vše. Jak ale připomíná Françoise Combesová ve své doktorské práci, významné místo mezi předměty zaujímá plátno, ke kterému se básnička obrací jako k prostředníku přechodu mezi životem a smrtí. Z dvanácti prostěradel své výbavy jedno zůstane s ní i po smrti, bude do něho zahalena (Combes, 1981, s. 14), podobně jako byl Kristus podle tradice před uložením do hrobu zabalen do plátna; inspiračním zdrojem je tedy velkopáteční liturgie plná smutku a bolesti. Jako v případě uzavřeného prostoru domu se ani zde nesetkáme s pojetím jednoznačně šťastných vzpomínek Marie Noëlové na nějaké milé zákoutí domu nebo na oblíbený předmět, jelikož ani přes každodenní věrnost, kterou jí prokazuje nábytek jejího pokoje, nebude v moci

žádné z jeho komponent zadržet chvíli odloučení a zavržení, až bude jednou z domu nucena odejít. Rozeznává se zde opět topos smrti a trvalá těžkost smíření s konečností života.

Její grenobelská vrstevnice si naopak díky předmětům z pokoje svého mládí připomíná ve zmíněné básni *Pomáháte mně žít šťastný prostor a bezpečí*, které jí poskytuje stereotypní vybavení místnosti; v intimitě s knihami, které miluje, protože se díky nim může ztotožňovat s oblíbenými básníky, objevovat nové světy, snít i přemýšlet, s lampou poskytující k tomuto snění světlo a se zrcadlem, které jí svým způsobem dokazuje její existenci, je pro ni i utrpení snazší: „Pomáháte mně žít, / věci důvěrné něhy! / Čerání zrcadla, má lampo, vy, mé knihy, / jak jemně hovoříte k srdci, jež se bojí.“ (2008, s. 9). Její prosba ze závěru zmíněné básně „vy věci důvěrné, ať provždy spolu jsme“ (*ibid.*) se sice nenaplnila, nicméně v Petrkově si také nachází několik míst či předmětů, nad nimiž se může ponořit do snění. Zrnko kávy z básně *Káva* [Le café] v ní otevírá prostor štěstí až posvátnosti: „Ale dívám se na ně s úctou, s podivem, neboť vím, že je to víla, ale, jako všechny víly, je vrtošivá; je třeba se jí zalíbit a potom oživne a promění se; je to klíč, klíč blahých potulek, klíč snů.“ (1995, s. 218). Hořkost nápoje ji okouzluje, „potěšuje a sílí“ (*ibid.*), ale v době nedostatku a historického strádání je právě jeho absence umocněním strachu a nejistoty. Následující metafora, v níž se chutný nápoj dynamizuje a stává symbolem bezpečí nezávisle na historickém kontextu nebo na geografické poloze poživitele idealizovaného chutného moku, podtrhuje sílu chuťové paměti jako zdroje naděje: „Šťasten, kdo tehdy mohl zavolati koníka – černokněžníka z Arabie, vyžádati si od něho chvilky úniku, odvahy, aby překročil hrozný prah dne jediným skokem, jsa zavinut do jeho vonné a temné hřívý.“ (*ibid.*, s. 222).

Kromě předmětů – nositelů šťastných vzpomínek – se v básních Suzanne Renaudové vyskytují také části bytů, které v ní probouzely spíše smutek. Báseň *Vybledlé záclony* [Adieu mes rideaux blancs] evokuje zcela běžnou domácí činnost, a sice výměnu záclon, kterou je třeba čas od času provést (2008, s. 19)⁵⁶. Básniřka je ale natolik citově vázána ke starým záclonám, že je pro ni tento okamžik srovnatelný s loučením s odcházejícím člověkem. Kontrast štěstí a smutku je umocněn silou básniřčina životního příběhu: „Sbohem, mé bílé záclony, jste jemná mlha jen, / průsvitná osidla z par, / kam vracela se luna, v nichž svítal den / i šťastných chvil vzácný dar. [...] Ty nové přijdou zastřít

56 Báseň existuje rovněž v překladu Bohuslava Reynka jako *Záclony* (Renaud, 1995, s. 237).

život tesklivý; / nezavlá jimi tajemný dech / ani bledý jas, jenž o souženích ví / ve vzdálených odrazech.“ (*ibid.*). Melancholické finále básně reflektuje postupný rozpad materiálu korespondující s básnířčiným pozvolným loučením se s časem dětství a mládí.

Podobně ani báseň *Piano* [Le Piano] nevyznívá jednoznačně pozitivně; hudební nástroj zde zastupuje básnířčinu lásku k hudbě se všemi vzpomínkami na byt v ulici Lesdiguières a na kulturní setkávání s přáteli v Grenoblu, ale i na hudbu jako léčebnou terapii jejího stesku po domovině v „nuzném životě v Petrkově“⁵⁷ (Auzimour–Bukovinská, in Renaud, 1999, s. 213). Báseň je však plná otazníků o tom, co vše ještě mohou znamenat odrazy a stíny na lesklé ploše nástroje: odvrací se putující duše od volání své živé sestry a nechává plout „po temné řece věčnosti svůj bledý obličej plný úzkosti a kdovíjaké tragické naděje“⁵⁸ (1999, s. 22)? Ponurou vzpomínkou s podobným existenciálním dotazováním je také báseň z první autorčiny sbírky *Zrcadlo* [Le Miroir]. Jestliže se později stane zrcadlo součástí bezpečného prostoru pro pokojné spočinutí, na začátku její básnické tvorby (ještě plné nejistoty) se tento předmět schopný zprostředkovat odraz tváře stává adresátem volání „de profundis“: „Zda Bytí temného znáš obávaný taj, / dvojníče důvěrný a přec už neznámý mi? // [...] strach ze zásvětí mám, jímž odlesk tvůj mne stih; strach z tvého vzpomínání, ze své přítomnosti.“ (1995, s. 46).

Christiane Singerová se zmiňuje o předmětech neodmyslitelně patřících k Rastenbergu jako lidé, kteří ho obývali. Tam, kde zaujímají své místo po staletí, se obyvatelé brání změně jejich umístění podobně jako smrti: „Změna lidem připomíná, že jsou smrtelní.“⁵⁹ (1996, s. 12). Pomíjivostí ztrácejí předměty barvu, ale dále zůstávají jako svědci dávné minulosti. Takovými svědky jsou i obrazy zavěšené na stěnách hradu. Protagonistku *Rastenbergu* nejvíce zaujal portrét jedné z místních šlechtičen: často před ním stojí a oddává se snění a představám, jak mohla tato výrazná žena žít, jaké měla priority, jak si rozuměla s manželem a podobně. Liliane z *Příběhu duše* měla zase v dětství v pokoji na stropě štukaturu a ve všech jejích činnostech ji provázely dvě postavy vyčnívající z tohoto stropu: Averli a Averlo (1988, s. 68), jeden usměvavý, druhý zachmuřený. V dětství si do svého pokoje pod dohled těchto postav nosila s oblibou dárky a teprve tam

57 Původní text: « le dénuement de sa vie à Petrkov. »

58 Původní text: « ... laisse flotter une seconde à la surface de l'éternel fleuve noir sa face blême d'angoisse et d'on ne sait quelle tragique espérance. »

59 Původní text: « Le changement rappelle aux hommes qu'ils sont mortels. »

je s obřadností v důvěrné atmosféře svého „království“ rozbalovala. Později žije Liliane v domě, který je vybaven mnoha různými předměty, k nimž rovněž získává osobní vztah (obrazy, květiny nebo různé miniatury). Náhodná návštěvnice Milena jí o nich říká: „Věci, které tu máte, nejsou jen obyčejně krásné, ale někdo je navíc miluje. Vychází z nich pozitivní energie.“⁶⁰ (*ibid.*, s. 58).

U Sylvie Germainové je asi nejmarkantnějším předmětem v celé její tvorbě plyšový medvěd Magnus, který figuruje dokonce v názvu románu z roku 2005. Jako jediný svorník s pravou minulostí doprovází chlapcovo hledání vlastní identity nejen v dětství, ale i později na všech cestách a dále i v dospělém věku do té míry, že přijme za vlastní stejné jméno. Díky němu a náušnicím svých dvou matek (té vlastní, již nepoznal, a adoptivní, jež ho vydávala za svého a skutečný původ mu zatajila), které posloužily jako medvědovy oči, později hlavní postava rekonstruuje alespoň některé skutečné fragmenty své identity. Obě ženy měly stejný nápad: přišít své náušnice, to nejcennější, co měly, k plyšovému medvědovi svého syna. Magnus tento akt pochopil, ale po odhalení lži o svém původu, v níž strávil dvacet let svého života, odhodil drahocenné diamantové náušnice své německé macechy do Temže, aby tak vložil do vody plynoucí neúprosně jako čas jednu kapitolu svého života, pro niž se nemohl rozhodnout sám a která zůstává jako jizva v jeho srdci. Plyšový medvídek pro něj i nadále představuje němého svědka původního rodinného zázemí, (neznámé) země, z níž vyšel, podobně jako se medvěd objevuje v rodové symbolice některých vzdálených národů (obyvatel Sibiře nebo altajských Tatarů). V Evropě zůstává synonymem stínů a temnoty s iniciační funkcí (viz Chevalier, 1969, s. 573). Teprve když Magnus skutečně dozraje, přijme svou minulost s celou její krutostí i tajemstvím a nalezne svobodu smířeného člověka, je schopen plyšovou hračku s četnými stopami jejího stáří odložit. Tentokrát mu k tomu posloužila řeka na území Francie, v novém prostoru, kde se rozhodl začít nový život.

V románu *Píseň okoralých srdcí* se autorka také zmiňuje o několika předmětech, které hrají v životě ústřední postavy významnou roli. V dětství to je soška Ježíška, kterou Laudes-Marie ukradla z vánočního betléma sester. Vložila ji později do rakve zesnulé řeholnice, čímž svůj přestupek napravila, ale přesto tento drobný předmět dá podnět k dívčině cestování a hledání vlastních kořenů, když je kvůli nevhodnému chování vystěhována z kláštera. V domě Elvíry Fontelauzové to byly drobné předměty na komodách a tajemné zákoutí s knihami, krabicemi

60 Původní text: « Les choses ici ne sont pas seulement belles ; elles sont aimées. Leur rayonnement est bénéfique. »

s dopisy a deníkem zesnulé dcery Agdé, kterou tak mohla Laudes-Marie dokonale poznat a oblíbit si ji jako přítelkyni, přestože se nikdy nesetkaly. Sama majitelka domu měla zálibu v hodinách, čas se pro ni stal významnější než Bůh, dbala tedy na to, aby byly hodiny vždy správně seřizeny. V domě Filomény Tuttu to jsou zase knihy, jejichž tituly se sice neustále střídají na přání paní domu, ale mozaika útržků z jednotlivých francouzských děl 19. století se postupně formuje do jedinečného fikčního prostoru, který Laudes-Marie a Filoména společně obývají. Po večeři namísto dezertu probíhá četba vybraných knih, obě ženy si ji doslova vychutnávaly, a tak se prostřednictvím knihy jako konkrétního předmětu, sdílených příběhů i melodie předčítaného textu stírá společenský i věkový rozdíl mezi čtenářkou a posluchačkou: „[B]yly jsme jako dvě spiklenkyně z jiného světa spojené literárními vrcholy i propadlinami za světla lampy. Byly jsme přítelkyně spojené vrcholy a divy světa fantazie.“⁶¹ (2002a, s. 190). Z velkého množství předmětů hrajících významnou roli v životě postav v dílech Sylvie Germainové můžeme citovat ještě například matčiny vlasy, které si syn Jantarové noci přinesl do otcova domu, aby do nich mohl uléhat, a tak udržoval alespoň skrze své smysly nezničitelné pouto se zemřelou matkou. V románu *Dítě Medúza* stojí za pozornost zrcadlo visící v místnosti, kde ležel ochrnutý Ferdinand. Při pohledu z prahu dveří se v něm odrážel celý pokoj i s ležícím násilníkovým tělem. Odráž reality v zrcadle je určitým zpochybněním krutých událostí, vystupují tak ze své podstaty a přecházejí do světa imaginace a hry světla a stínu.

2 | 1 | 4 Zákoutí

V dalších kapitolách Bachelardovy *Poetiky prostoru* je pozoruhodné zamyšlení nad tvary hnízd, ulit a koutů, které značí různé životní etapy a proměny. Hnízdo evokuje místo důvěry ve svět: „Náš dům, uchopený ve své síle snovosti, je hnízdem ve světě. Budeme v něm žít s vrozenou důvěrou, pokud se ve svých snech skutečně podílíme na bezpečí prvního příbytku.“ (2009, s. 116). Ulity zaujmou vždy různorodostí tvarů, ale co zajímá fenomenology, filozofy či psychology především, je nejprve fáze jejich utváření v dávných dobách, stáčení na levou či pravou stranu, „tajemství pomalého a souvislého formování“ (*ibid.*, s. 119) a v další etapě je to pak způsob obývání těchto více méně uzavřených, avšak přístupných míst. Téma ulity pracuje také s dialektikou svobodné, spoutané nebo odpoutané

61 Původní text: « [N]ous étions deux complices anachroniques, toujours par monts et par vaux littéraires à la clarté d'une lampe. Nous étions deux amies, par monts et merveilles de l'imaginaire. »

bytosti. V těchto obrazech se prolínají archetypy víry, starobylých mýtů i lidových představ, člověk snící o lasturách či ulitách je odkázán k samotě, ale také ke klidu: „Bylo by třeba dlouhých psychologických zkoumání, abychom určili hodnotu mravního vzoru, který byl vždy nacházen v životě zvířat.“ (*ibid.*, s. 136). Přírodní scénérie slouží mnoha autorům jako zdroj rozsáhlé obrazotvornosti; na základě biologického pozorování života měkkýšů popouštějí uzdu své fantazii a nabízejí úvahy o životě ve spojení s přenosným domem, o cestování „s domem na zádech“, o pevnosti z lastur chránící živé tvory před vnějšími nepřáteli a podobně. Tyto obrazy jsou veskrze pozitivní, navíc se snadno přenášejí od textu ke čtenáři; Bachelard k tomu píše:

Chceme pouze ukázat, že jakmile se život zabydluje, chrání, zakrývá, schovává, obraznost sympatizuje s bytostí, jež obývá chráněný prostor. Obraznost prožívá ochranu ve všech nuancích bezpečí, od života v těch nejhmotnějších ulitách až po nejsubtilnější skrývání v prostém mimetismu povrchů. (*ibid.*, s. 141–142)

Dalším místem v Bachelardově topoanalýze je nějaký kout v domě, kde se člověk může schoulit, usebrat, oddat se pohodlně snění, přestože není tak dokonale chráněn jako v případě lasturovitěho obydlí. Důležitá je ona nehybnost, kterou kout poskytuje. Přeneseně se chýší či koutem pro mnohé snivce stávají slova, i v nich se může zacházet do sklepení etymologie významů nebo stoupat vzhůru k zobecnění nebo přenesení významu. Začne-li se během snění měnit velikost představovaných objektů, hovoří autor o miniaturách, v nichž nachází hluboké hodnoty, v malém je obsaženo něco velkého, kosmického. Díky mnoha básníkům můžeme vstupovat do celé řady světů plných barev, vůní a ticha. Odráží se v nich celá minulost lidstva, prostupuje přítomnost a dodává naději pro snění do budoucna. Zapojeny jsou v souvislosti s tímto imaginárním prostorem také všechny smysly, často hlavně sluch, někdy ale i čich. Violena z Claudelovy hry *Zvěstování Panny Marie* slyší, jak s ní věci žijí, básník Czesław Miłosz zase rozjímá starobylou vůni ticha (Bachelard, 2009, s. 182–183).

Marie Noëlová vyjadřuje v básni *Žabí zpěv* [Chant de crapaud] touhu uchránit si svou intimitu a skrýt se před celým světem na tmavé místo, kde by nebylo vidět její utrpení a kde by nebyl na závalu nedostatek krásy (Noël, 1975, s. 390–391). Raymond Escholier, jemuž je báseň věnována, protestuje proti názvu básně, podle něho se příliš vymyká vznešenosti ostatních básní. Zná autorku natolik dobře, že ví přesně, co verši vyjadřuje: osobitým způsobem totiž volá po samotě, která jí však ve skutečnosti působí nesmírnou bolest. (viz Escholier, 2010,

s. 427). Jiným „zákoutím“, kde se cítí lyrický subjekt z imaginace Marie Noëlové uzavřen, je jeho samota na ostrově v básni *Ostrov* [L'Île] na sklonku života, kdy očekává přechod ze světa pozemského do věčnosti a zároveň se ho nesmírně obává. Místo je bezpečné, kolébané mohutnými „pažemi“ propasti a směřující k nebi (Noël, 1975, s. 520), zachycené pocity jsou však nejisté: srdce je rozrušeno čekáním na rozhodující setkání, ale setrvává v tichu, průvodci samoty v této přírodní náruči.

Ani v těchto případech nenalzáme u Marie Noëlové šťastný prostor snění uvnitř nějakého zákoutí, atmosféra jejich básní je vždy mnohem uvolněnější v otevřeném prostoru, v přírodě. Vnímá citlivě pohyb vody, větru i sněhových vloček a pojí ho s nadějí, že uvedené živly proniknou do temného koutu zoufalství a odplaví vše, co tíží duši. Příroda tak přebírá roli matky nebo chůvy, které nejprve dítě kolébají samy, ale v dospělosti již jejich náruč poskytující bezpečí není k dispozici. Dříve působila výzva „spi“ či „spinkej“ skutečně upokojujícím dojmem, v některých pozdějších skladbách se ale setkáváme se situacemi, kdy se dítě upokojit nedá, je příliš rozrušené nebo se dlouho nevrací domů. Verše se stávají voláním úzkostného srdce po naději, svobodě a lásce, například když zoufalá chůva zpívá své plačící svěřenkyni ve skladbě nazvané jako mnoho jiných jednoduše *Píseň* [Chanson]: „Dej mi své třesoucí se srdce / a zármutek, co je v něm, / ponese me ho spolu / pod mým vlajícím kabátem.“⁶² (Noël, 1975, s. 364).

V poezii Suzanne Renaudové nalzáme více míst, s nimiž je spojeno pokojné snění. V básni *O skrytém místě sním* [Je rêve d'un enclos fermé] je ideálem místa pro spočinutí v lůně přírody rovněž bachelardovské zákoutí: básnička vykresluje malého živého tvora, rosničku, která se snadno schová v trsu trávy a květů (Renaud, 2008, s. 70). Na tomto místě je pro ni důležité ticho a jemný kolébavý pohyb, který je zajištěn vzdálenými pohyby kosy. Mezi nevydané básně zobrazující v metaforické rovině prostor obydleného zákoutí přímo v domě se také řadí skladba *Dům už v tichu utkvívá...* [Chanson de souris], v níž ve stínu kamen odpočívá kocour a myš se ve své bezpečné skrýši těší, až bude moci v noci vyběhnout a proskočit se (Renaud, 1995, s. 264). Všechny zmíněné živé bytosti mají hluboko zakořeněnou jistotu, že se do svého klidného místa mohou kdykoliv uchýlit, zároveň si jsou plně vědomy nebezpečí, která jim hrozí ze strany člověka, případně jiných přirozeně daných nepřátel. V básni *Balkon* [Au balcon] je takovým bachelardovským zákoutím balkón, na němž lyrický subjekt odpočívá

62 Původní verše: « Donne-moi ton cœur qui tremble / Avec son chagrin dedans ; / Nous le porterons ensemble / Sous mon grand manteau flottant. »

a jehož prostřednictvím zaujímá zároveň polohu uvnitř – balkon stále ještě patří k bytu, ale také je vně – protože z jeho výšky lze pozorovat dění v prostoru mimo dům, aniž by byl člověk součástí tohoto světa. Místo jakéhosi jednoduchého a přirozeného rozhraní umožňuje transgresivitu – přecházení – mezi oběma dimenzemi prostoru, o níž bude řeč v teorii geokritiky, ale nabízí i možnost zastavení se na onom prahu. Vzdalování se do temnoty a propadání pramene koresponduje v básni s loučením s minulostí na prahu dospělosti (Renaud, 2008, s. 85).

Později v petrkovském domě, kde se nenachází oblíbený balkon, musí básnířka hledat jiné kouty, které budou sloužit jako přístavy pokoje: skutečně přijaté zákoutí uvnitř petrkovského domu představoval pro Suzanne Renaudovou až *lipový*⁶³ pokojík za kuchyní, do něhož se mohla od roku 1953 uchýlovat, aby si odpočinula, mohla se nadýchat svěžesti ze zahrady a alespoň zčásti odložit své utrpení (viz Bukovinská, 1995, s. 311). Je mu věnována první báseň z poválečných let, kdy nemohla tvořit, protože byla téměř zlomena událostmi minulého období a nastupujícím komunistickým režimem, *Ten ubohý pokojík* [La chambre pauvre] (Renaud, 1999, s. 137). Tento pokoj se pro ni stal po dlouhé odlmce znovu pracovnou, kde obnovila psaní své vlastní poezie, Bohuslav Reynek se o něm zmiňuje také v dopise rodinné přítelkyni Zette po básnířčině smrti, 10. února 1964: „Nechyběla jí četba, káva, ani teplý koutek, kam se mohla uchýlit v zimě. Říkala dokonce, že už ani nemá chuť se vrátit na ulici Lesdiguières kvůli změnám, které by jistě poznamenaly její vzpomínky na dětství a mládí.“⁶⁴ (Reynek in Renaud, 1995, s. 290–291).

Postavy Christiane Singerové nacházejí bezpečná zákoutí většinou na venkově a kladou je do protikladu vůči anonymitě a rozlehlosti města. Prostřednictvím vyprávěčky románu *Rastenberga* autorka sděluje, že se sice narodila v Marseille, ale její vnitřní svět se neidentifikuje s plážemi nebo městským přímořským ruchem, nýbrž s lesy a věžemi severněji ležících území; hlavní postava tohoto románu se tedy stěhuje do Rakouska a libuje si v životě ve středověké usedlosti, prochází se po zahradě, odpočívá pod mohutnými lípami a sní o tom, co se tam za celá ta staletí přihodilo. Svě snění zaměřuje především

63 Okna pokoje vedla do zahrady, výhled zahrnoval i starou lípu, o níž básnířka již psala v několika svých básních.

64 Původní citát: « Elle ne manquait pas de lecture, ni de café, ni d'un coin chaud en hiver. Elle disait même qu'elle n'avait plus envie de retourner rue Lesdiguières à cause des changements qui auraient fait de la peine à ses souvenirs d'enfance et de jeunesse. [...] On prie pour elle, des prêtres amis disent des messes. On tâche de l'aider, elle nous aidera à son tour. »

na osud žen, které tento hrad v minulosti obývaly, a vytváří dokonce projekty jejich možných osudů. Do samoty venkova podobného okolí Rastenbergu se po manželově smrti uchýlila také hlavní hrdinka *Příběhu duše*, která s oblibou snídá pod břechtanovým přístřeškem na terase svého domu v brzkých ranních hodinách, kdy si může nerušeně uspořádat plány činnosti na celý den a kde také objevuje hrůzu polopравd, v nichž mnoho let žila.

Pro Jantarovou noc ve stejnojmenném románu Sylvie Germainové se takovým zákoutím, kam se v dětství uchýloval, aby byl sám, stala dřevěná lesní toaleta se srdcovitým otvorem, kterým se chlapec díval na nebe mnoha podob a odstínů a promýšlel, jak se nejlépe všem pomstí; tam se také zřekl Boha i svých rodičů. Tento uzavřený prostor se mu stává útočištěm i školou: „V téhle škole, kde mu byl učitelem jen vítr foukající ze všech stran a hvízdající na zinkové střeše, a tabulí jen prkna počmáraná rozvernými opilci, se Charles-Victor naučil slově.“ (Germainová, 2005a, s. 40). Na toaletě přemítá i Prokop Poupa z románu *Nesmírnosti*. Nejprve tam spíše z legrace umístil sošku původně antického domácího bůzka Lára, kterou si s přáteli předávali, aby je střežil, později si tam čte Bridelovy básně. Tato četba má nečekaný účinek, když v protagonistovi románu probouzí nové otázky a začíná měnit jeho vnímání světa. V *Jantarové noci* byl prostor pro přirozenou lidskou potřebu místem zavržení Boha, v *Nesmírnostech* je naopak jeho objevením, v obou případech má však sloužit k vyšší míře intimity pro ponoření se do vlastního hlubšího nitra postav. V *Nesmírnostech* se navíc jedná o prostor, kam nedosáhne odposlouchávací zařízení komunistického režimu. V jiné situaci je Laudes-Marie z románu *Píseň okoralých srdcí*, která po mnoha peripetiích v nejrůznějších domech a domácnostech vychází na ulici a stává se pouliční zpěvačkou, aby mohla vzpomínat na všechny své zemřelé a definuje sebe sama jako jejich hrob: „Byla jsem ale více než obyčejný hrob, spíše rodinná hrobka. [...] V této hrobce jsem pochovala všechny, muže i ženy, kteří mi jakýmkoliv způsobem přišli do cesty a podali mi pomocnou ruku, byť někdy jen kousek prstu.“⁶⁵ (2002a, s. 228–229).

65 Původní text: « J'étais d'ailleurs plus qu'un tombeau – caveau de famille. [...] Dans ce caveau, j'ai accueilli tous ceux et celles qui avaient croisé mon chemin de bâtarde et qui m'avaient tendu la main, fût-ce du bout des doigts. »

2 | 2 Příroda

Pro vnímání otevřeného prostoru, o němž má člověk pocit, že sahá až do nekonečna, Gaston Bachelard používá termín *immensité* – nezměrnost. „Nezměrnost je v nás. Je spojena s určitou expanzí bytí, kterou drží na uzdě život a brzdí obezřetnost, která ale v samotě ožívá. Jakmile jsme nehybní, jsme jinde; sníme v nezměrném světě.“ (2009, s. 187). Stejnou kategorií snění, ale i transcendence se zabývá Sylvie Germainová ve svém románu z pražského prostředí konce devadesátých let, který nazvala bachelardovsky *Immensités*, a to v plurálu (zde překládáme jako „nesmírnosti“). V jeho závěru píše:

Nesmírnost je v naší konečnosti uzavřena tak pevně, její vlny jsou v ní tak prudké a její odezvy tak neodbytné, že jí musíme v sobě, stůj co stůj, udělat trochu místa, věnovat jí nějakou pozornost. [...] jednou přijde den, kdy tato nesmírnost v nás přetne kotevní lana a vezme nás s sebou. Nezáleží na cíli cesty, Bůh nebo nicota; stačí, že lana budou přetata.⁶⁶ (Germain, 1993, s. 255)

Tato nesmírnost či nezměrnost má mnoho konkrétních realizací stejně jako adjektivum *vaste* v Baudelairově poezii, jak se o nich rozepisuje Bachelard ve své studii.

V okamžiku, kdy francouzský fenomenolog a psychoanalytik přechází ve své studii k dělení prostoru na vnější a vnitřní, vyvstává podle něho v této dialektice mnoho otázek a filozofických reflexí. Mezi těmito kategoriemi neexistuje ve skutečnosti protiklad v pravém slova smyslu, jejich charakteristiky jsou asymetrické, nelze totiž dát do kontrastu adjektiva „konkrétní“ a „širý“. „A tak je tomu vždy: vnitřek a vnějšek nepřijímají stejným způsobem přívlastky, které jsou mírou našeho přilnutí k věcem. Nemůžeme prožívat stejným způsobem přívlastky připojené k vnitřku a k vnějšku. Všechno, a dokonce i velikost, je lidskou hodnotou.“ (2009, s. 215). Na základě mnoha negativních nebo ustrašených reakcí ze strany filozofů a psychologů vyzývá Bachelard k opaku, k tomu, aby člověk začal prostor jako takový obdivovat: „Začněme obdivem.“ (*ibid.*, s. 218). Nemáme se mu jen divit a uzavírat se před ním do projevů agorafobie nebo naopak před ním unikat v důsledku klaustrofobie. Pojem nezměrnosti se vztahuje

66 Původní text: « L'immensité est si vivacement encluse en notre finitude, ses houles y sont si fortes, et si lancinants les chants montés de ses confins, qu'il nous faut bien, vaillle que vaille, lui faire en nous un peu de Place, lui accorder quelque attention. [...] Quoi qu'il en soit viendra un jour où cette immensité brisera en nous ses amarres et nous emportera. Peu importe destination, Dieu ou néant ; c'en est assez que les amarres soient vouées à se rompre. » (Přel. MČ)

k prostoru obecně, nelze ji redukovat na vnitřek nebo vnějšek, stejně jako nelze redukovat básnickou řeč, jež je pro poznání nových obrazů nutná: „Svět slov řídí v tomto směru všechny jevy bytí, [...] Řeč v sobě nese dialektiku otevřeného a uzavřeného. Ve smyslu se uzavírá, básnickým výrazem se otevírá.“ (*ibid.*, s. 220).

V tvorbě všech autorek korpusu této studie rozpoznáváme estetický cit, jejich vnímavost pro krásu stvoření a obdiv ke stvořenému, tedy různorodé pojetí oné nezměrnosti prostoru, o kterém byla řeč výše. Většinou se jim podařilo uvolnit ony kotvy a při kontemplaci nádhery a vznešenosti stvoření se oddat snění. Časté přírodní motivy oslavují krajinu, a to buď přímo, především v poezii Marie Noëlové nebo Suzanne Renaudové, nebo například prostřednictvím meditace nad uměleckým dílem, jak jsme toho svědky u Sylvie Germainové, případně formou vzpomínek na místa spojená s konkrétními prožitky v díle Christiane Singerové. Podtrhněme také jejich schopnost nadchnout se i pro tu nejnepatrnější krásu, díky níž má příroda moc spisovatelky inspirovat, vracet jim radost ze života nebo alespoň vnést pokoj do úzkosti, se kterou se do ní ponořují. Schopnost divit se a navazovat intimitu s věcmi stvořenými, jak o ní hovoří Jan Čep ve své studii *Umění a milost* (v kapitole „Básník a jeho inspirační zdroje“), dodává textům lehkost a někdy i hravost navzdory osobnímu smutku či bolesti (2001, s. 16–26); podobají se místy způsobu chval svatého Františka z Assisi, který sám se stal zdrojem inspirace pro mnohé autory jak v první, tak ve druhé polovině 20. století.⁶⁷ V přírodě tak objevují doslova posvátná zjevení: „...těm, kdo mají náboženskou zkušenost, se může celá Příroda odhalit jako kosmická posvátnost.“ (Eliade, 1994, s. 11).

Vztah k přírodě a kráse kolem ní se u Marie Noëlové formoval již od dětství. Učila se rozvíjet smysl pro detail i lásku ke všemu slabému a křehkému, bachelardovským jazykem lze říci, že pochopila podstatu kategorie miniaturny, která dokáže pojmut velikost (viz s. 215). Poezie Marie Noëlové je tedy díky tomuto rozvinutému smyslu zasazena především do otevřeného prostoru a nejvíce obrazů je přírodních. Autorka vnímá až do nejmenších nuancí proměny související se střídáním ročních období, se změnami počasí nebo s hrou barev. Jednotlivá období pro ni symbolizují životní etapy, ale přitom je zřejmé, že v mládí se věnuje více jarním motivům, než jak je tomu u ní v pokročilém věku, kdy i sbírky nesou v názvu znaky chmurného podzimu nebo smutku z blížící se zimy. Je-li

67 Ve francouzské literatuře jmenujme například díla Juliána Greena nebo Christiana Bobina. Dílům obou autorů jsou věnovány další studie, upozorníme především na článek Marie Voždové (2005) analyzující literární portrét svatého Františka v románu *Le Très-Bas* Christiana Bobina.

oddíl *Denní modlitby* z první sbírky Marie Noëlové několika zastaveními v jednom dni, jsou *Písně* ze stejné sbírky časově zasazeny do čtyř ročních období jednoho roku, přesněji od Velikonoc do Vánoc. Sepjetí poezie s přírodou a s liturgickým dělením roku je vždy patrné již z prvních veršů básní, přesto zde zbývá ještě dost prostoru pro osobní sdělení. I většina básní první části sbírky *Podzimní zpěvy a žalmy* se odehrává v přírodě, nejčastěji ve volném prostoru rozlehlých partií burgundské krajiny. Roční období je zakotveno v názvu sbírky: od jarních svěžích barev, sladkých obrázků a radostného volání prvních autorčiných básní se přes *Letní zpěv* [Chant d'été] ze sbírky *Zpěvy o vykoupení* přesouváme do pochmurné podzimní krajiny (1975, s. 165–167). Co se týče denní doby, převládá podvečer, večer nebo přímo noc. Jde znovu skutečně i rytmicky o písně, většinu z nich Marie Noëlová sama zhudebnila a několikrát vyšly i ve formě nahrávek. Akordy zde převládají v molových tóninách a jsou doplněny často srdcervoucími důrazy (viz názor paní Germaine Bernierové citovaný in Escholier, 2010, s. 425). Básnířka se dále obrací nejčastěji na jednotlivé rostliny nebo části přírody, přímo k Bohu volá jen v některých básních, například ve skladbě *Pohřební průvod* [Convoi] (1975, s. 381–383). Řád věcí je nicméně zachován a úcta ke stvoření je tu stále patrná, občas probleskne i světlejší barva či jasnější tón, vždyt svůj vytrvalý zápas o naději nevzdává ani v nejtěžších obdobích svého života.

Také v poezii Suzanne Renaudové nalezneme hojnost přírodních obrazů i onen požadovaný obdiv k nezměrnosti s důrazem na krásu spatřovanou v přírodě, kterou básnířka chápe především jako Boží dílo. Všimá si jejich proměn během střídání ročních období a přiřazuje k nim pocity člověka, který je rovněž součástí Božího plánu a také se během života proměňuje. Tyto proměny jsou patrné již z názvů básní, které vyjadřují chronologicky proměny celého roku: *Zimo, králi z temné dáli* [Hiver] (1995, s. 240–243), *Konec zimy* [Février] (2008, s. 10–11), *Jarní dešť* [Pluie printanière] (*ibid.*, s. 12–13), *Vítr v dubnu* [Vent d'avril] (1995, s. 131–134), *Léta je plná krajina* [C'est l'été partout à la fois] (*ibid.*, s. 139–140), *Srpnová luna* [Lune d'août] (2008, s. 82–83), *Šum podzimu* [Bruits d'automne] (*ibid.*, s. 98–99), *Zimní soumrak* [Crépuscule d'hiver] (*ibid.*, s. 64–65), *Zimní zahrada* [Devant le jardin hivernal] (1995, s. 246–247) a tak dále.

Protože byl pro Suzanne Renaudovou český venkov, kde měla jen málo možností rozvíjet svůj zájem o literaturu, hudbu a umění a sdílet ho s přáteli, šokujícím prostředím spolu s příliš chladným a nevlídným podnebím české Vysočiny, uchýlovala se do přírody, aby v ní mohla nalézat stopy Božího stvoření, ale také místa podobná idealizované krajině jejího dětství a mládí. V pozdější překladatelské tvorbě oceňovala, že lidové verše dokáží snadno vyjádřit radost,

smutek, lásku, křesťanskou víru i barevnost přírody. Přirovnává je k barevné louce, kde každý květ je jiný, ale dohromady tvoří krásný celek, a v úvodu k připravované sbírce překladů české lidové poezie píše:

Každá [báseň] je jiná jako květy v polích. Uzardělé jako vesnické kmotry, jiné, které se zatváří uštěpačně na ty, kdo jdou okolo, lomivé, neodvážíme se ani lehce se dotknout lodyhy s křehkostí pavoučích nohou, prostince pyšné pod svojí okázalou barokní parukou, ty tragické posléze, kanoucí jako krůpěje krve. Většina však je něžná a v srdci nese malý křížek, neboť vycházejí z lidu, který mnoho trpěl.

Tak jsem je milovala a natrhala. Ač jim chybí nápěv, který je vždy sleduje jako stín, jako vítr nebo bzukot včel, přece snad neztratily rytmus a barvu v dechu jiné řeči. (Renaud, 2002, s. 10)

Rozmarýn, skromná voňavá rostlina tradičně doprovázející české svatby, symbolizuje i pro Suzanne Renaudovou milostný vztah mezi mužem a ženou často zachycený v překládaných básních; otevírá však i další tematické možnosti, jako jsou pestrost a barevnost lidových motivů nebo vůně přírody ve spojení s proměnami člověka a podobně.

Do druhého svazku básnířčiných sebraných spisů byly zařazeny ještě další básně z 30. let s přírodními motivy. Tyto básně obývají motivy rostlin a ptáků, které tam autorka vkládá s něhou a pokornou úctou k jejich kráse, pohybu, svobodě, případně vůni. V básni *Ó, má smutná dubnová zahrádka* [Ô mon triste jardin d'avril] je pronikavá vůně darovaného hyacintu naplňující prostor uvnitř domu protíváhou stále trvající zimy venku, je však rovněž znamením naděje, že zima nepotrvá věčně a brzy přijde toužebně očekávané jaro (1999, s. 64). Poetická próza *Nad trsem divoce rostoucích květin* [Devant cette touffe de fleurs sauvages] zaujme jako oslava pestré louky a dokonalosti i nepatrného a na první pohled bezvýznamného stvoření (*ibid.*, s. 74–75), miniatura je i zde viděna v celé své šířosti (Bachelard, 2009, s. 215). Divoké květiny probouzejí v autorce mnoho asociací, je u vytržení z dokonalosti harmonie barev a zvuků: „Je to symfonie, nebo spíše přesná a tajemná fuga, jejíž náměty spolu rozmlouvají, a tak pozvedají srdce a zároveň plně uspokojují rozum.“⁶⁸ (Renaud, 1999, s. 74). Každý květ, velký i nepatrný, má zde své místo, jeden bez druhého by tak sladěný celek nedokázal vytvořit; jakékoliv porušení harmonie pak způsobuje přerušování nebeské hudby

68 Původní text: « C'est la symphonie ou plutôt c'est la fugue exacte et mystérieuse dont les thèmes qui se répètent dilatent le cœur tout en comblant l'intelligence. »

a wpisuje do obrazu němou výčitku. Stejnou vznešenost a Boží slávu vstupující do zahrady zachycuje jiným způsobem text *S květem lilie* [Avec la fleur du lis]. Nalezneme zde hvozdíky, zvonky, růže a jen tušíme barvínky, které si Suzanne Renaudová velmi oblíbila ve své zahradě (*ibid.*, s. 77). Z ptactva zde poletuje kukačka, skřivan, holub hřivnáč, vlaštovka i kos a každému z nich je věnována jedna sloka skladby *Ptáci* [Oiseaux]. Ptačí zpěv pozvedá duši k Bohu, dává zakusit pocit štěstí v nečekané chvíli, potěší člověka zvláště v tíživém období života (*ibid.*, s. 72–73). Část *Kukačka* [Le coucou] poslala Suzanne Renaudová svému synovi Jiřímu na vojnu pro povzbuzení, připomněla mu tak jejich milovanou zahradu i dění v ní: „Kukaččin zpěv se rodí jako barvínka / z trochy namodralé mlhy a hlubokého ticha... / Jaké štěstí je jej slyšet [...]“⁶⁹ (*ibid.*, s. 73).

Zcela francouzsky laděný je text Suzanne Renaudové *Můj kraj* [Mon pays], v němž se autorka v myšlenkách potuluje po údolích a horách kraje svého dětství, Dauphiné. Ani tyto obrazy však nejsou odtrženy od smutku a těžkých chvil prožitých „doma“: „To všechno je můj kraj, s pernou svěžestí máty a smutnou líbezností planého hvozdíku, můj kraj, kde vůně ořechového listí, utišující, hořká a chladná v mlze říjnové, jest vůní života v soumraku mládí.“ (1995, s. 208). V tvorbě jejího prvního básnického období tak nalezneme více vzpomínek na kraj jejího mládí, v nichž připomíná krajinu na nedalekém venkově s domkem a bílým kostelíkem *Zavřený dům* [La maison déjà close] nebo *Malý kostelík* [L'église était petite] (1999, s. 30 a 29). Podobný pocit vyjadřuje básnicky ve vzpomínkách na dům poblíž Grenoble *Dům dětství* [Maison d'enfance en Dauphiné], kde prožívala příjemné letní dny s rodiči: „Jenom křik ptáka, zpěv metlic, které šumí, / rozvlí vodu ticha a hned se zase ztlumí / jak anděl štěstí proletěl by tu.“ (2008, s. 6–7). Analogický námět má rovněž pozdní text (z roku 1959) *Myšlenka utržená již dávno* [Une pensée cueillie au loin], v němž básnířka, unavená svým exilem a nepřekonatelnou vzdáleností od své vlasti, vzpomíná na kraj, v němž zakusila „pár dní srdečného intelektuálního přátelství podtrženého dojemem mohutných lesů a světla typického pro tuto krajinu“⁷⁰ (1999, s. 180).

Obě básničky, Marii Noëlovou i Suzanne Renaudovou, pohled na přírodu uklidňuje a stále znovu obnovuje jejich naději. Přirozený rytmus přírodních dějů, pravidelné zvonění kostelních zvonů jako pozvání k modlitbě, potřebné denní

69 Původní verše: « C'est le chant du coucou né comme la pervenche / D'un peu de brume bleue et du profond silence... / ... Ó bonheur de l'entendre. »

70 Původní text: « ... quelques jours de cordiale amitié intellectuelle exaltée par les puissantes forêts et la grave lumière de ce pays. »

práce a večerní spočinutí během větrných dnů provoněných mátou a tymiánem se střídá s verši plnými deště či mrazu a krutosti zimy. Suzanne Renaudová píše s hlubokou úctou a tichým obdivem ke stvoření, přírodní rostlinné scenérie plné stromů a květin doplňují vzpomínky na hudební skladby povznášející duši a promlouvající k srdci. Světlo do převládajících temnot a stínů může pronikat například také skrze živé květy. *Kopretiny* [Marguerites du soir] svítí i večer, jako by měly uprostřed lampy, a jsou známkou blýskání se na lepší budoucnost: „V našich dnech plných stínů [jste] hvězdami budoucnosti.“⁷¹ (1999, s. 48). Do smírného tónu veršů z české Vysočiny ve třicátých letech proniká dále *Znavený pohled* [Les yeux las du passé]: „Před nimi duši nezavřeš, nezavřeš dům; / oči v barvě deště, oči, v nichž se stmívá, / vracejí se z času jako z mrtvých lun; / výčitka, soucit, naděje se z nich dívá.“ (2008, s. 79). Nebo se v něm mihne vzpomínka na francouzské kraje navštívené v dětství, například v básni *Šedá a chudá vesnice* [C'est un village gris], evokující zároveň myšlenky na tamní zemřelé (1999, s. 61–62). Vzpomínkový oddíl sbírky *Dvěře v přítmi* Suzanne Renaudové uzavírá báseň *Motýl* [Papillon] zachycující svobodné poletování snů. Jsou nasměrovány od minulosti k novému životu v neznámé vlasti. Ona dvě křídla se stávají propojením území, na nichž autorka prožívá svůj život, Francie a Československa jako „zrcadlo prostoru a času“ (1995, s. 214). Křídla nebo konkrétněji ptactvo (holubice, vlaštovky a další) nebo alespoň poletující včely symbolizující osvobození od sevřenosti sklíčeností a smutku jsou častým motivem básní z druhého svazku souborného díla básnířky.

Sylvie Germainová považuje schopnost „nechat se proniknout tajemstvím krásy přírody, světa, nebo lidských stvoření, tajemstvím zranitelnosti lidské tváře“⁷² (Noye, 2004, online) za umění, ale také za způsob modlitby, transcendence lidského ducha, díky níž člověk začne vnímat estetické hodnoty prostorou, který ho obklopuje a jehož může být součástí. Z takové možnosti zastavit se před tajemstvím lidské existence, z dětského údivu a pokorného pohledu se pak dále rodí umění, kdy se tento pokorný údiv přenáší do slov, tónů či obrazů. Tyto obrazy mohou být pokojné, ale někdy se na nich rozpoutá i bouře; příroda ostatně hraje v autorčiných románech důležitou roli, jednotlivé živly mají vliv na průběh vyprávění, dokreslují je, podbarvují a stávají se téměř živými svědky jednotlivých událostí. V románech *Jantarová noc* i *Dny hněvu* probíhají příběhy postav takřka

71 Původní verš: « Parmi nos jours pleins d'ombres, étoiles du futur. »

72 Původní text: « se laisser alors pénétrer par le mystère de la beauté de la nature, de l'univers, ou des créations humaines, par celui de la vulnérabilité du visage humain ».

paralelně i v rovině přírodních jevů, vnitřní boj hrdinů je umocňován bojem stromů, bouřemi, pohyby moře v prvním jmenovaném díle a běsněním ohně nebo vody ve druhém. Tyto personifikované živé organismy doprovázejí lidi v jejich osudech jako například ve scéně přesazení stromu ke hrobu zemřelého chlapce v *Jantarové noci*:

Spatřili to, když vycházeli v průvodu ze hřbitova: jeden podsaditý strom s mocným větrovým, temně zelenými listy a našedlým trojitým kmenem sestupoval z kopce. Jako kdyby kráčel obr. Přešel pole, louky a namířil si to po silnici rovnou ke hřbitovu. Vpochodoval do veliké pusté ohrady, došel k čerstvému hrobu. Tam se zastavil a v lehké půdě spěšně navrstveného růvku znovu zapustil kořeny. (Germainová, 2005, 26–27)

Roční období v románech Sylvie Germainové plní důležitou roli, korespondují s atmosférou události, kterou doprovázejí: Karinčin snoubenec v *Jantarové noci* zemře v zimě pod ledem, aby si mohl uchovat podobu tváře, Charles-Victor odchází do lesa s úmyslem oběsit se v chladném větrném počasí pravděpodobně podzimního podvečera, události spojené s mariánskými poutěmi do lesů ve *Dnech hněvu* se odehrávají v létě, poněvadž se většinou vztahují k svátku Nanebevzetí Panny Marie (15. srpna). Autorka však neklade zvláštní důraz na jejich členění, to se předpokládá, čas plyne a zastaví se vždy jen ve chvíli, kdy se děje něco mimořádného, místy není ani jasné, které období má právě na mysli. Popis přírody se stává estetickou záležitostí, autorka v něm nezapře své výtvarné vlohy, například v imaginárním vodním putování dvou milenců je s dojemnou pečlivostí zvolena barva i toho nejmenšího detailu:

Snila o Jasonově těle, jak zvolna sestupuje z hor až k moři. Přes bystřiny, jezera, říčky a řeky, klikatou cestou po všech vodách. Od těch ztuhlých, zledovatělých, k vodám pohyblivějším, hlubším, barevným. Vedla Jasona až do hlubin toho nejfantastičtějšího z moří, až tam, kde se v zelených a modravých propastech míhají hejna zářivých ryb, kde tančí mořští koníci s droboučkými, do obloučku stočenými krajkovitými ocásky, kde plavou medúzy jako skleněné zvony zdobené dlouhými průsvitnými vlákny. Do propastí posetých mořskými hvězdicemi v barvě písku a slunce, mezi trsy rezavých a žlutých řas, spirálovité lastury, mozaiky korálů. Do nafialovělých propastí porostlých rozlehlými kamennými lesy s větvemi plnými zlatých výhonků a temně červených, růžových a oranžových květů sasanek. (Germainová, 1995, s. 319–320)

V krajině z románu *Dny hněvu* se projevuje síla ohně i vody, ale v závěru je najednou pusto jako po veliké bitvě nebo po běsnícím přírodním neštěstí. Pomalu se s postupujícím časem vlivem deště a tajícího sněhu smývají všechny stopy. „Mohlo se začít nanovo. Nebyl tu však už nikdo, kdo by vstoupil do příběhu a roztančil vzpomínky.“ (*ibid.*, s. 159). Do pokojné prázdnoty se začínají vracet ptáci a život se jen pomalu znovu probouzí do světla usmířeného dne. V románu *Dítě Medúza* je výhled na okolní svět zastřen, jako by zatemněn, po symbolickém zatmění Slunce Měsícem, které se na začátku románu objevuje jako ozvěna autorčiny zkušenosti z dětství; v tu chvíli jako by se protнула minuta s věčností, úžas se zděšením (Germain, 1991, s. 16). Brzy po zatmění se na obloze objeví duha, která byla ve Starém zákoně vždy symbolem smlouvy s Hospodínem a příslibem nového pozehnání. Děti v tomto díle žijí uprostřed přírody v blízkosti kostela, jenž svým zvonem připomíná Boží vznešenost a řád. Kontrast tmy a světla, smrti a nové naděje tvoří pozadí pro krutý příběh, začínající ovšem v poměrně harmonickém prostředí, i když rodinné vztahy jsou poněkud chladné.

Také v dalších románech je důležitá spojitost přírodních procesů s příběhy postav. Hrdinka románu *Píseň okoralých srdcí* miluje stromy a skrze jejich život nachází pro sebe odvahu i uklidnění; významnou roli u ní hrají i hory (Pyreneje), k nimž se vždy ráda vrací, a potok, na jehož břehu se učila poznávat své tělo, zvláště v období dospívání. K usmíření se samotou, která ji provázela od narození, dochází u Laudes-Marie až v poslední fázi života, kdy žije na venkově, chová kozu a slepice, podřizuje se rytmu dne a noci, světla a tmy. Samotu si nakonec oblíbila, dokonce po ní toužila: „Můj pohled na ni se změnil, žila jsem v pokoji s ní, a tedy i se sebou samotnou.“⁷³ (Germain, 2002a, s. 263). Motiv stromu nalézáme také v románu *Bez povšimnutí*: Sabinina dcerka Marie zraněná při autonehodě se chce stát stromem; tato touha vychází ze špatných zkušeností s lidmi, chtěla by se ve své nové podobě pohybovat pomalu a mít více času hlouběji vnímat vše, co se kolem děje. Dospělí zaměření spíše na výkon a výsledky však na takovou činnost-nečinnost pohlíží s posměchem a považují ji za dětinskou.

Christiane Singerová posouvá zobrazení přírody do jiné roviny, vnímá přírodní procesy většinou podle způsobu, jak je člověk prožívá. Umí se radovat z vůně rozkvetlých staletých líp (viz *Rastenberga*), ale je schopna napsat také: „Obdivuji krutost přírody.“⁷⁴ (Singer, 1988, s. 76). Kruté jí připadá vnitřní rozpoložení, kdy má žena pocit, že již neunese tíhu utrpení, ale vždy přijde nějaký

73 Původní věta: « Mon regard sur elle a changé, je vis en paix avec elle, c'est-à-dire avec moi-même. »

74 Původní text: « J'admire la cruauté de la nature. »

nový impuls, který jí pomůže tento stav překonat, nicméně ji zcela neubrání před další vlnou neštěstí. Tato schopnost živých organismů přežít i v nepříznivých podmínkách poutá autorčinu pozornost především v její esejistické tvorbě. Krutost chování a později i narušování řádu přírody a harmonického fungování společnosti se staly tématem zejména jejich prvních románů, například *Vídeňské smrti* a *Dívčí války*. V *Dívčí válce* se často projevuje nesoulad mezi děním v přírodě a válečným naladěním Vlastiny družiny motivovaným nenávisť k mužům. Vrcholná scéna vášnivého objetí a následné společné smrti Ctirada a Šárky, kterou si vzájemně způsobili uprostřed hlubokého rybníka, jen předznamenává osud ostatních dívek v závěrečné bitvě uprostřed českých lesů. Vzpírání se běhu přirozených procesů v životě provází autorčiny úvahy až do konce její tvorby; v esejích souboru *Kam běžíš? Nevíš, že nebe máš v sobě?* se pozastavuje například nad otázkou stárnutí a nad všemi snahami člověka v současné době stárnutí zpomalit nebo mu přímo zabránit. Přirovnává toto úsilí k ovoci, které by se bránilo dozrávání, a nebylo by tak nikdy k jídlu, čímž by nesplnilo funkci, kterou v přírodě mělo mít.

Odmítat dozrávání, odmítat stárnutí je stejné jako odmítat polidšťování. Živá bytost se stává člověkem postupným odkládáním masek a zjemňováním. Odmítat dozrávání je ve skutečnosti jako odmítnout stát se skutečným člověkem. Měníme se tak v kamenné usazeniny, v kameny, které zanášejí naše ledviny a které brání životu proudit, ve vyhlazené sochy posazené na práh stáří.⁷⁵ (Singer, 2001, s. 134)

2 | 2 | 1 Jarní příroda

Příroda hraje v dílech jednotlivých autorek roli mnohdy také v závislosti na příslušném ročním období, s nímž je každý text svázán. U básnírek první poloviny století je toto členění často tematizováno a v detailech rozvíjeno, v próze konce století je sice děj často s některým ročním obdobím spojen, ale důraz na pravidelné střídání jednotlivých etap není tak silný. V prvních básních Marie Noëlové nalézáme motivy jara ve spojení s touhou po lásce naplňující dívčí snění: v básni *Velikonoční zpěv* [Chant de Pâques] ženský lyrický subjekt několikrát

75 Původní text: « Refuser mûrir, refuser de vieillir, c'est refuser de s'humaniser. L'humanisation passe par le relâchement du masque, par son amollissement. Refuser de mûrir, c'est en somme refuser de devenir humain. Nous nous transformons alors en ces concrétions pierreuses, en ces calculs qui bloquent nos reins, qui bloquent le passage au flux de l'être, en ces statues liftées au seuil de la vieillesse. »

oslovuje Ježíše, líčí mu, jak je jarní příroda svůdná a končí otázkou, co udělá pro její ochranu. Roviny, v nichž lze obsah básně vnímat, mohou být různé: přítomna je jak rovina lidské touhy přirozeně posílená proměnami jarní přírody a jejího otevírání se pro nový život, tak duchovní rovina paralelně vytvořená po vzoru biblických vztahů (zde například setkání Marie Magdalény s Ježíšem v zahradě po jeho vzkříšení, Jn 20, 11–18). Konkrétní prostor zahrady je reflektován oslovením „zahradníku“, spirituální rozměr tohoto setkání evokuje zvolání „Mistře“, jež je posíleno přítomností andělů:

Co je jaro, ó, Ježíši, můj sladký Mistře?
Možná anděl vzbouřil,
který jediným pohledem změnil zemi i vodu,
aby mě svedl a stala se ze mě rebelka.
Přitom bych měla pro tebe být klidnou kapličkou!
[...]
Co uděláš, zahradníku rozkvetlých Velikonoc,
abys mě od tohoto jara uchránil?⁷⁶ (1975, s. 24–25)

Závěr první části sbírky *Písně a denní modlitby* se nese znovu ve znamení jara a básnička do veršů oslavujících přírodu vkládá modlitbu s vyjádřením vděčnosti Bohu za vše, co přináší život, a za všechny vyslyšené modlitby. Jako ideál je zde postaven soulad člověka s přírodou a jejím Stvořitelem, není tedy nic překvapivého, když ptactvo, vítr, nebe, mlha nebo země hovořící s dívkou, lyrickým subjektem básně *Společníci* [Compagnons], rozpoznávají její touhu po lásce a doprovázejí ji na cestách za mladým mužem i při pozdějším bloudění.

Dívala jsem se ze dveří, jak roste Jaro...
něžné slunce jsem měla u nohou, v rukách i v očích,
když jsem se dívala do dáli, na cesty
stoupající k nebi se všemi svými poli.

76 Původní verše: « Qu'est-ce que le Printemps, ô Jésus, mon doux Maître ? / L'Ange des révoltes peut-être / Qui change d'un regard et la terre et les eaux / Pour me séduire et m'agite neuve et rebelle. / - Moi qui devrais vous être une calme chapelle - [...] // Que feras-tu, jardinier de Pâques fleuries, / Pour me défendre du Printemps ? »

A v srdci jsem měla vánek a ptactvo.
Všichni mi říkali: „Je čas, dušičko, poslouvej,
poslouvej, vítr přináší zvuk kroků,
to tvůj snoubenec přichází z nových lesů.“⁷⁷ (1975, s. 105)

Také v dalších sbírkách Marie Noëlové se probouzející se jarní příroda vyskytuje poměrně často, vždy ve spojení s mládím, touhou po lásce, radostí z nového nadechnutí. Například v básni *Dobré slunce* [Le bon soleil] se autorka vrací k motivu úsměvu, který vytváří příjemnou atmosféru v prostředí, v němž se usmívající se člověk pohybuje. V této skladbě se usmívají dělníci, kteří po teskném rozloučení s bělostným hlohem a se zpívajícím skřivanem odhalují na svém pracovišti proměnu způsobenou paprsky jarního slunce, díky nimž dostávají novou chuť pracovat a všímat si jeden druhého: „Frrr, najednou je všude! Na stěně, / za dveřmi, tam čeká, směje se... [...] Frrr, vstoupilo do očí těchto mužů... / Frrr, sestoupilo i do jejich srdce.“⁷⁸ (*ibid.*, s. 198). Jarní kolorit provází také báseň *Navštívení* [Visitation] připomínající andělské zvěstování Panně Marii o narození Spasitele a její návštěvu u příbuzné Alžběty, která čeká narození syna, Jana Křtitele. Když se Maria s Alžbětou setkaly na prahu „rozkvetlých dveří“⁷⁹ (*ibid.*, s. 310), naplnily radostným zpěvem Magnificat jak dům, tak prostor kolem domu. Přípravné práce obou žen pak probíhaly uvnitř domu, z něhož bylo vidět ven skrze „rozkvetlé okno“⁸⁰ (*ibid.*, 312).

V básních Suzanne Renaudové je jaro místy tíživé, protože souvisí s válečnými událostmi prožívanými v zemi jejího dobrovolného exilu. Ve sbírce *Chvála oběti* jsou básně z konce zimy a začátku jara plné deště a zkřehlosti (*Prší* [Il pleut sur le frêne et le charme]), proniká do nich strach, starosti i „neskonale zadumání“ (1995, s. 126). Výjimku tvoří báseň *Pomlázka* [Lundi de Pâques], která propojuje lidový zvyk šlehání dívek v Pondělí velikonoční s potřebou člověka se poveselit. Využívá tohoto tradičního setkávání lidí k uvolnění dobové atmosféry plné obav a napětí. K radosti lidí se připojuje i radost ptactva a přírody vůbec: „Prška jim vlasy učesala / hřebenem slunce, jež sálá; / směje se chasa, / a jásá.“ (1995, s. 128). O poznání slabší tón radosti a uvolněnosti se objevuje v básni *Na*

77 Původní verše: « J'ai regardé pousser le Printemps de ma porte... / J'avais le soleil tendre à mes pieds, sur me mains, / Et dans les yeux au loin l'Espace et les chemins / Montant au ciel avec tous les champs pour escorte. // Et dans le cœur j'avais la brise et les oiseaux. / Tous m'ont dit : „Il est temps, ma petite âme, écoute. / Écoute dans le vent, dans le sol de la route, / Les pas du fiancé qui vient des bois nouveaux.“ »

78 Původní verše: « Fritt ! le voilà, partout! Sur la muraille, / Derrière la porte, il attend, il rit... [...] Fritt ! il est entré dans les yeux des hommes... / Fritt ! le voilà descendu dans leur cœur. »

79 Původní verš: « porte fleurie ».

80 Původní verš: « fenêtre fleurie ».

haluzky ve štěpnici [Aux rameaux frêles du verger], kde čas plnosti a také všechny dary a proměny jarní přírody připomíná intenzita vůně, například medu, který evokuje něco sladkého, ačkoliv pracně včelami vyrobeného: „Ta chvíle jest jen med a žár, / na božím křídle boží dar.“ (1995, s. 134). Protiváhu veselí tvoří báseň *Vítr v dubnu* [Vent d'avril], kde zaznívají tóny smutku a strachu z nejistoty, avšak autorka v těchto básních vyjadřuje přesvědčení, že se nelze nechat fascinovat ani radostí, ani hrůzami dobových událostí (1995, s. 131).

S jarem spojenou velikonoční tematiku poezie Suzanne Renaudové uzavírá próza *České Velikonoce* [Pâques de Bohême]. I zde se objevuje několik kontrastů: jen pomalu nastupující jaro ještě plné chladu je kompenzováno čistotou vnitřních prostor domu a jeho výzdobou, bílým ubrusem, barevnými vajíčky a dobře upečeným mazancem. Velikonoční atmosféru dotváří chladný kostel s příliš dlouhým kázáním, v němž není mnoho naděje, protože svět na konci války nenabízí mnoho útěchy do budoucna, a navíc je tento sakrální prostor naplněn nepříliš kvalitním zpěvem. Podle svědectví synů Suzanne Renaudové básnířka trpěla při lidovém zpěvu v jejich kostele, protože milovala gregoriánský chorál a vážnou hudbu, ale česká lidová tvorba ji jako součást liturgie neoslovovala. Přesto se však velikonoční poselství o novém životě prodírá na svět skrze jarní zpěv ptactva a nedá se zadržet ani obavami o budoucnost, ani negativními vjemy vnějších projevů zbožnosti: „Máme náhle srdce plné úzkosti, protože ve světě už nikde není pokoj. Ale do krátké chvíle ticha zašveholili ptáci tak zčerstva, tak radostně i smutně, že se nám chce smát se i plakat. No, ano! Přece jen jsou Velikonoce...“⁸¹ (1999, s. 71).

Mnoho scén z románů Sylvie Germainové se odehrává v neurčitém čase, a proto není jasné, které z nich se konkrétně vztahují k jaru. Letních obrazů se v jejím díle nachází mnoho, ale jaro jako takové je spíše ojedinělé, není zvlášť tematizováno. U její současnice Christiane Singerové se však vyskytuje vícekrát. Pro Livii ze *Sedmi královských nocí* je jaro spojeno se vzpomínkami na loučení s umírajícím synem. Vydali se tehdy spolu na cesty, aby jim čas před vlastním odloučením lépe utíkal, navštěvovali přátele ve Švýcarsku, v Holandsku a v Itálii, objevovali krásy přírody a vychutnávali si každý den, který ještě společně mohli prožít. Poslední měsíc tráví sami na ostrově, jehož jméno uchovávají jako tajemství, aby mohla vyniknout krása prostoru, jenž společně obývali: „Mimózy vydávaly

81 Původní text: « On a soudain le cœur saisi d'angoisse parce qu'il n'y a plus de paix au monde. Mais dans une brève accalmie un cri d'oiseau se fait entendre, si frais, si joyeux, si triste qu'on voudrait rire et pleurer. Allons ! C'est Pâques, tout de même... »

opojnou vůni. Její hojnost nás nejprve opojila. Zapomenuté hýření červených, žlutých a modrých barev na pronikavě bílých zdech. Příroda plesala.“⁸² (Singer, 2002, s. 129). Radovali se dále ze stáda ovcí, z vycházek mezi různobarevnými květy i z kontemplace vln na moři. Byl to sice únik před tíživou realitou: „Před kým to vlastně prcháme?“⁸³ (*ibid.*, s. 128), ale ten je nakonec zasazen do duchovního cyklu korespondujícího s proměnami přírody, tedy do postní doby a Velikonoc: i zde syn umírá, zatímco matka zůstává stát se srdcem proboděným bolestí u jeho lůžka. V *Rastenbergu* se pak jarem nazývá konec románu. Jeho vypravěčka si vychutnává okamžik, kdy s přítelkyní vynáší na nádvoří květináče s venkovními rostlinami. Stravuje ji přitom touha po jaru, protože nemá jistotu, že ho bude moci ještě následující rok prožívat.

2 | 2 | 2 Letní příroda

Léto se v tvorbě Marie Noëlové nevyskytuje příliš často, zvláště ve srovnání s jarem a podzimní přírodou, můžeme je však vnímat prostřednictvím zralých plodů a dlouho očekávaného brzkého naplnění lásky například v básni *Píseň* [Chanson] z básnířčiny první sbírky. Znaky léta zde jsou otevřené květy, růže, kvetoucí levandule, ovocný sad plný zralého ovoce, rybíz, zlatavá jablka, broskve, jahody. Otevřenost prostoru, kde se dívka musí vypořádat s nenaplněnou láskou a nevíšavostí svého milého uprostřed léta, je vyjádřena v závěrečné sloce pomocí obrazu vanoucího větru:

Nebeský větre, rozfoukej do všech stran mé srdce!
Už ho nepotřebuji. Ó, důvěrný vánku,
zahod' ho, vysuš ve mně ten pramen, ať uvadne i můj květ.
Ó větre, odnes potom do moře můj prach.⁸⁴ (1975, s. 44–45)

Naproti tomu již dříve zmíněný *Letní zpěv* [Chant d'été] ze *Zpěvů o vykoupení*, který by podle názvu k létu automaticky patřil, není věnován pouze nejteplejší roční sezóně, ale zmiňuje se o několika typických prvcích všech ročních období (1975, s. 165–167). Léto zde slouží jako doba stvořená pro úrodu, z níž lze vyrobit ječné chleby, které autorka dále využívá ke svému metaforickému zobrazení každodenního vztahu člověka s Bohem inspirovanému biblickým příběhem o rozmnožení chlebů.

82 Původní text: « Les mimosas embaumaient à l'excès. Cette profusion d'abord nous saoula. Une débauche oubliée de rouges, de jaunes et de bleus sur le blanc violent des murs chaulés. La nature exultait. »

83 Původní text: « Devant qui fuyons-nous au juste ? »

84 Původní verše: « Vent du ciel ! vent du ciel éparpille mon cœur ! / Je n'en ai plus besoin. O brise familière. / Perds-le ! Dessèche en moi ma source, éteins ma fleur, / O vent, et dans la mer va jeter ma poussière ! »

V poezii Suzanne Renaudové tvoří léto neoddělitelnou část koloběhu přírodního dění, rovněž básně *Louka, lemovaná hájí*⁸⁵ [Cette prairie au bord du bois] ze sbírky *Básně* se vrací k létu, času plnosti a dozrávání obilí. Ticho kolem pole je posvátné, klasy se chvějí jako úpěnlivá modlitba; čekali bychom vděčnost za plody přírody, ale setkáváme se s výrazy smutku o konci jara:

[...]
když háje poslední kukačka
nad blízkou smrti jara lká,
lká jako v toužení hlasu
dávných časů. (1995, s. 88)

Když se znovu začteme do poslední sloky, nalezneme přece jenom povzbuzení díky možnosti doplnit síly z čerstvého chleba a mléka; evidentně se nejedná jen o tělesné síly, ale také o rovinu ducha: „nechať sen náš zdlouha síly střebá“ (*ibid.*).

V alegorické sbírce *Chvála oběti* představují letní oddíl dvě básně zachycující pokojný večer a dozrávající obilí v parném létě; krajinou zní harmonikové melodie i přes tíhu právě probíhajících válečných událostí: *Ten dlouhý večer pokojný* [Ce long soir calme et blanc] a *Léta je plná krajina* [C'est l'été partout] (1995, s. 137–140). Kontrast k válečným obavám, které neutlumí ani nezadržitelná letní plodnost, tvoří básně *Pod klenbou listoví...* [Village en Dauphiné]⁸⁶ (*ibid.*, s. 171), kde je popisovaným krajem oblast kolem Grenoblu, který zůstane navždy v autorčiných vzpomínkách jako krajina plná světla a třpytu. Letní období inspiruje rovněž básně *Mlátička* [La batteuse], *Motýl* [Papillon] a *Heřmáněk* [Camomille] ze sbírky *Dveře v přítmí*: stroj zpracovávající úrodu opanoval svým zvukem sklizené pole, a stal se tak součástí přírodní scenérie podobně jako bzučící vosy: „To vrčení, v němž se ozývají léto, včela, vůně teplého chleba v ztemnělé síni, prochvělé paprskem slunce, ne někdy náhle neskonale smutné a tesklivé, jako nesmírný a zasmušilý rytmus moří, jako příliv a odliv naděje, jako neúnavná přeslice sudíček.“ (*ibid.*, s. 212). Vzdálený hukot bouřky ve smutném ztemnělém večeru ve spojení s letními barvami oblohy a nejasného výhledu do přírody rozehrává vzpomínky na rodný kraj, motýlí křídla jsou jako „zrcadlo prostoru a času“ (*ibid.*, s. 214), do něhož lyrický subjekt hledí s ostychem a vědomím, že tato něžná vzpomínka již zůstane nevratnou minulostí. V třetí

85 Název básně je odvozen od prvního verše, který dále pokračuje, proto obsahuje čárku. Básnický překlad obsahuje některé starobylé výrazy (viz později citát).

86 Český překlad názvu básně se liší od originálu.

básnické skladbě letní inspirace kulminuje, když zachycená vzpomínka působí na více smyslů současně: čich (výraz *vůně*), chuť (*nahořklá*), sluch (*bourlivou*) i zrak (*když je pod mrakem*) (*ibid.*, s. 216).

S létem je tomu u prozaiček z konce dvacátého století naopak, než jak je tomu s jarním obdobím. Mnohé situace v dílech Sylvie Germainové se odehrávají buď vysloveně, nebo velmi pravděpodobně v létě, zatímco v díle Christiane Singerové je toto období okrajové, téměř se nevyskytuje. Laudes-Marie Sněžná z románu *Píseň okoralých srdcí* se narodila v srpnu. Magnus se v parném létě vydal hledat stopy svého adoptivního otce, kterého sice nenašel, ale vlivem bezvědomí a možnosti soustředit se na dávné vzpomínky nabyt jistoty, že jeho původní rodina pocházela odjinud než z Německa. V závěru románu pak zakouší, na svátek Nanebevzetí Panny Marie, připadající na den 15. srpna, novou naději pro svůj další život, v níž už ani po všech peripetiích svého života nedoufal, a to díky bratru Jeanovi alias Blaisi Mauperthusovi, jednomu z vnuků narozených právě na tento mariánský svátek v rodině zbožné Edmée Verselayové v románu *Dny hněvu*. Román *Tobiáš z blat* se odehrává v neurčitém čase, ale většina přírodních obrazů se vztahuje rovněž k letnímu období, stejně jako závěr románu *Bez povšimnutí*, který se odehrává za slunečného počasí s dominantou Pierrových očí odrážejících slunce, déšť a svěží vítr.

2 | 2 | 3 Podzimní příroda

Podzim je v poezii Marie Noëlové tradičně spojen se stárnutím a přípravou kodchodu na věčnost. Toto roční období proniká do názvu jedné pozdní autorčiny sbírky, kde nijak nepřekvapuje, protože je logickým vyústěním předchozí tvorby orientované především na jarní přírodu nebo návraty k jaru, avšak vždy s vědomím blížícího se podzimu. Překvapující je název básnířčiny poslední sbírky, *Zpěvy na sklonku podzimu*, protože potvrzuje, že se jaksí pomyslně bránila ztotožnění konce svého života se zimním obdobím, které snášela jen obtížně. První básně sbírky *Podzimní zpěvy a žalmy* se ještě vztahují k létu, přesněji k jeho vrcholu a odeznívání, např. *Zimolez* [Chèvre-feuille]. Básnířka používá svůj oblíbený obraz letního rozkvětu jako vrcholu lásky: „Krásný Zimolez / vykvetl na svatého Jana, / v době, kdy láska sklízí / všechny květy z polí.“⁸⁷ (1975, s. 361), ale postupně přechází k tragickým veršům připomínajícím smrt dítěte a melancholii

87 Původní verše: « La belle Chèvre-feuille / Fleurit à la Saint-Jean, / Au temps où l'amour cueille / Toutes les fleurs des champs. »

ve vztazích, tedy i posun v zobrazovaném přírodním prostoru, kde nyní panuje spíše chlad a přítí. Rovina podzimu je pro Marii Noëlovou konkrétním obdobím se všemi vzpomínkami na dětství v Auxerre, například na sklizeň vinných hroznů (srov. soubor povídek *Auxerreská vinice* [Le Cru d'Auxerre], 1967, příp. Cavallini, 1986), ale rovněž i duchovním obrazem sklonku života. Největší bolestí je pro ni nepoznaná láska; přírodním motivem, kterým přibližuje její pomíjivost, se stává vítr a plynoucí voda v řece v básních *Zpěv ve větru* [Chant dans le vent] a *Zpěv na břehu řeky* [Chant au bord de la rivière] (1975, s. 396–402). Metaforické obrazy jsou zde plné pohybu, rozkládají se v rozlehlé krajině a potvrzují soucítění přírody s melancholií zklamané dívky:

[Vítr] vane mezi vystrašenými kopci,
přes zmítající se obilí, žitná pole ... Utíká pryč ...
Marně pokleká kostelík
na strništi a modlí se za něj.

Vane pryč za louky, rybník, vřesoviště, noří se
do velké melancholie dlouhého večera,
kdy nikdo nevešel za černé lesy,
v nichž se ztrácí hluchá ozvěna.⁸⁸ (*ibid.*, s. 396)

Báseň v próze Suzanne Renaudové, která nese obdobný název jako poslední sbírka Marie Noëlové, *Na sklonku podzimu* [Arrière-saison], se rovněž vztahuje k tíživé životní etapě, protože vzniká ve válečných letech. Básnířka zde prosí Boha o slitování nad osudem mnoha osob hladovějících nejen fyzicky, ale především duševně skrze hlubokou úzkost z nejistoty válečných let. Příroda je chladná, nevlídná, pro sklizeň posledních brambor je třeba pokleknout na zem a vynaložit úsilí; její zbarvení je sametově hnědé a obloha není za celý rok nikdy tak *pohyblivá* jako právě v tomto období. Stromy se zamyšleně vzpínají k nebi s prosbou zoufalých obyvatel blízké vesnice: „Pane, ochraň nás od hladu obcházejícího kolem jako zubožená kočka se svítícíma očima! Ať se letos v zimě ještě nepřiblíží k našemu prahu! Ať mají i v tom nejchudším obydlí hrnec, odkud se line trochu

88 Původní verše: « Il fuit parmi les collines effrayées. / Par les blés tourmentés, les seigles... Il fuit... / En vain la petite église agenouillée / Sur les chaumes se voue à prier pour lui. // Il fuit les prés, l'étang, la lande, il s'Enfonce / Dans la grande mélancolie au long soir / Où nul n'est entré derrière les bois noirs, / Où se perd l'écho sans donner de réponse. »

přízemní vůně připomínající mlžný opar polí a hrob naděje.“⁸⁹ (1999, s. 166). Již ve skladbách souboru *Básně* se objevuje celá šíře různých zobrazení podzimu, například v básni *Jak šepotaví andělé* [Comme un vol d'anges incertains] (1999, s. 87). Motivy mlhy, suchého listí, smutné krásy a topolů vzdáleně připomínajících slzy vyjadřují náladu podzimní krajiny, která prohlubuje v lidech smutek, protože se blíží dušičkové dny, je zima a příroda sama jako by oplakávala své mrtvé.

Všechny podzimní motivy poezie Suzanne Renaudové z konce třicátých let jsou také spojeny s datem jejího narození 30. září a s další událostí připadající na stejný den, podpisem mnichovské dohody v roce 1938. Jednotlivé básně sbírky *Chvála oběti* jsou silně provázány s přírodou a básnířka je časově zařazuje do prostoru země svého exilu od podzimu 1938 do podzimu 1939, pouze závěrečná báseň souboru se vrací k jaru téhož roku. Politická situace básnířce nedovolovala psát přímo o událostech tohoto období, vhodnější bylo vyjadřovat se alegoricky prostřednictvím přírodních obrazů, které na první pohled s děním ve společnosti nesouvisí, avšak je z nich patrné, že autorka promlouvá ke svému adoptivnímu národu a připomíná mu jeho statečnost v minulosti, kdy se nenechal zcela pokořit a vždy se mohl s důvěrou obracet na své svaté patrony. Hned v první básni této sbírky, *Září 1938* [Septembre 1938], oslovuje český národ mateřsky „ovečko setmělá“ (1995, s. 106) a vyjadřuje své hluboké soucítění s ním ve chvíli zrady ze strany Francie a Anglie: „Nech mne, ať dlaně ti položím do čela, / V spánek tě zkolébám, ovečko setmělá, / Ve větru podzimním samotná docela!“ (*ibid.*). Když píše o zklamaných nadějích, vzpomíná na vlastní zemi a snaží se její postoj pochopit: „Vzpomínám na tu zem, kníž lnulas v naději, / milou a šlechetnou – ó mluvme tišeji!“ (*ibid.*, s. 104). Následující motiv podzimního větru již jen potvrzuje zářijové setkání zástupců evropských velmocí v Mnichově. Následující podzimně laděná skladba *To jako len je země sivá...* [C'est le pays couleur de lin] se spojuje s Ježíšovou křížovou cestou nejen skrze obraz Veroniky a její roušky, „jež osuší tvář ticha“ (1995, s. 108), ale také připomenutím odevzdávající se lásky „bez odplaty“ (*ibid.*). Podobně básně *Listopad* [Novembre] a *První sněh* [Première neige] obsahují mnoho pašijových motivů (*ibid.*, s. 110–114). V první z nich čteme o úzkosti, smrti, stínu vran vrhaném na kříže, v doprovodu motivů ze žalmů, chrámů, apokalypsy, „krvavá lamp čela věncena, / zdi, za níž Kristus

89 Původní text: « Seigneur, préservez-nous de la faim aux yeux phosphorescents de chatte en détresse ! Qu'elle ne vienne pas, cet hiver, flairer notre seuil ! Qu'il y ait dans la plus pauvre demeure la marmite d'où s'élève la bonne odeur un peu terreuse évoquant les champs brumeux et la tombe nourricière d'espérance ! »

mhrou se třás“ (*ibid.*, s. 110). Druhá báseň obsahuje překvapivě grál, andělská křídla, dlouhé kříže a průvod na svatou horu. Nápadná je zde i hudebnost veršů, ať už mají pravidelnou či volnou strukturu. V básni *Podzimní zvuky* z druhého svazku sebraných spisů se nad pláněmi rozprostírá černý prapor, jedná se s velkou pravděpodobností rovněž o válečné roky. Básnířka si klade otázku, jak se v nekonečnu srdce člověka stojícího v otevřeném prostoru smutné krajiny probouzí nevysslovitelná ozvěna ticha (1999, s. 89).

Podzimní a zimní období tvoří v mnoha případech časný rámec děje v románech s českou tematikou od Sylvie Germainové a svým způsobem představují jemný kontrast k románům, jejichž děj se odehrává v prosluněné Francii. Autorka si ze svého několikaletého pobytu v Praze odnesla podobné dojmy, jaké zachytila ve své poezii i Suzanne Renaudová: tato země je charakteristická dlouhou zimou. Listopadové události roku 1989, ale i podzimy jiných let, ne vždy blíže určených, jen umocňují zachmuřenost většiny postav, zklamaných vývojem společnosti i prohraní v osobním životě. Na podzim se však odehrává i závěrečná proměna Prokopa Poupy, který při cestě tramvají noční Prahou sleduje notoricky známá zákoutí lemující jeho pravidelnou trasu, ale prožívá náhle skok do nezměrnosti bytí, vrací se k němu důstojnost jeho lidství.

Christiane Singerová některé pasáže svých děl zasazuje do konkrétních podzimních dnů: s 23. listopadem je v *Rastenbergu* spojena zkušenost s uvědoměním si smrtelnosti člověka, která Livii nenahnala strach, ale naopak ji vedla k úžasu nad každou chvílí dne, který mohla prožívat: „Plnost tohoto okamžiku [je nesnesitelná].“⁹⁰ (1996, s. 49). Tím okamžikem je končící chladný den na rozhraní podzimu a zimy, kdy venku vane silný vítr a místnost zahřívá oheň v kamnech. Nic zvláštního se neděje, ale Livia si náhle uvědomuje i v této kontemplaci živlů (ohně a země) plynutí času, vzácnost okamžiku, dar dne, který se chýlí ke konci. Podobá se Roquentinovi ze Sartrovy *Nevolnosti* [La Nausée] (1938), ale její pocity jsou vznešené, nikoliv úzkostné nebo odpudivé jako u existencialistického hrdiny. Od ranního probuzení s novým vědomím konečnosti života pro ni vše dostává nový smysl. Nejprve žena sestupuje do marasmu vlastní nedostatečnosti, ale vychází odtud se vzpomínkou na setkání s retardovanou ženou, skrze jejíž pozdrav mohla zakusit prostor *zevnitř* v intenzitě tohoto gesta; podobný protiklad prostoru obývaného *zevnitř* a existence probíhající jako film nahlížený zvenku pocítil rovněž Pierre Zébreuze v románu Sylvie Germainové

90 Původní text: « La plénitude de cet instant est insoutenable. »

Bez povšimnutí. Livia říká o paradoxu, který prožila, že díky pochopení smrtelnosti začíná její tělo žít:

Dnes se mi stává stále častěji, že se odvažuji, ano odvažuji setkat se se slavnostním rázem každé chvíle. Cítím, že tato odvaha může vést až k šílenství. Neboť takto uvolněná neúměrně velká energie oslabuje naše všední tělo, hrubé, obtlouštělé a porostlé mozoly. [...] Je snad nádherná okamžik rozvinutého do celé šířky chutí, vůní, odstínů, pocitů, obrysů a struktur v samé podstatě nesnesitelná pro duši, která není připravena ji přijmout?⁹¹ (1996, s. 49–50)

S podzimem a úvahami o smrti je však v kalendáři svázán už první listopadový den, svátek Všech svatých předcházející takzvaným „Dušičkám“. Obvykle se navštěvují hřbitovy, ale protagonistka *Příběhu duše* tento zvyk porušuje, poněvadž s podobnou zkušeností jako Livia z *Rastenbergu* získává pocit, že mrtvý manžel je jediná živá bytost na seznamu těch, se kterými se oddávala pomíjivě radosti ze života. Teprve ve svém zralém věku umocněném podzimní náladou se učí, co může znamenat skutečná láska.

2 | 2 | 4 Zimní příroda

Motivy zimy se v poezii Marie Noëlové příliš nevyskytují, je to pro ni období obávané, spojené s nepříjemnými pocity, i její posmrtně vydaná sbírka se zastavuje na rozhraní podzimu a zimy. Se zimním obdobím jsou tradičně spojeny Vánoce, ale hovoří-li se o nich, pak ne zcela ve spojení se zimní přírodou. V básni *Vánoční zpěv* [Chant de Noël] sice jemně sněží, ale to místo, kde se narodil Ježíš, svítí, hřeje a proměňuje celý kraj, na němž se scházejí všichni, kdo se jdou malému králi poklonit (1975, s. 96–104). V tuto chvíli již není podstatné, že počasí může být nevládné, zima dostala nový smysl. Hlas zvonů dokonce připomíná bzучení čmeláků, vánoční událost je tak významná, že má moc proměnit dokonce i nepříjemnou zimu v jarní kolorit. V básni *Sen a zpěv o sněhu* [Songe et Chant de la Neige] z pozdější tvorby je sníh již chladnější než ve starší skladbě, nicméně to není hlavní sdělení zpěvu. Zklamaná dívka se proměňuje a stává se sněhem, aby se mohla přiblížit k domu svého milého a obejmout ho, stát se prostorem

91 Původní text: « Aujourd'hui il m'arrive de plus en plus souvent d'oser, oui d'oser affronter la solennité de l'instant. Une audace qui peut bien mener à la folie, je le sens. Car cette énergie trop intense qu'on se dégage alors fait défaillir notre corps quotidien, ce corps rustre, épais, couvert de callosités. [...] La splendeur de l'instant déployé dans ses saveurs, ses odeurs, ses nuances, ses sensations, ses contours, ses textures est-elle par essence insoutenable à une âme non préparée à la recevoir ? »

kolem něho (1975, s. 392–395). Zůstává chvíli ležet na prahu domu, rozprostírá se vně rodinného štěstí této nové rodiny, ale po čase mizí v nezměrnosti vnějšího prostoru. Teprve o Vánocích se může znovu přiblížit, tehdy má zima nový smysl, sních již nechladí, naopak dům a srdce jeho obyvatel zahřívají andělé.

U Suzanne Renaudové je zimní krajina často zobrazovaným prostorem, přestože toto období ji ve skutečnosti deprimovalo, jelikož symbolizovalo skutečné odloučení od rodné země, když musela od roku 1936 začít trávit první tuhé a dlouhé zimy v Petrkově. Báseň *Vrány* [Corbeaux] se vztahuje k tomuto náročnému období zimy v jejím novém bydlišti:

Vrány, oplétáte poletů svých věnci
zimy skráň, jak pobřeží, kde straší,
kde se ve výšinách houpou snové naši,
oběšenci!

Když dle cest a v dálkách polí,
v bludištích, jež duši bolí,
černí praporů v západy zlaté
zamáváte. (1995, s. 96)

Podobně se v dalších básních objevuje tuhá vysočinská zima, například v básni *Zima* [Hiver] (s. 240–244) ze sbírky *Dveře v přítmí*, nebo v básních se zimní tematikou z druhého dílu souborného díla, *Sních spí na terase* [La neige dort sur la terrasse] (1999, s. 111–112) a dvou básních v próze *Zima* [Hiver] (s. 113) a *Konec zimy* [Fin d’hiver], v níž vánice tvoří v poli na obzoru šachové figury, které spolu vytrvale bojují, dokud vítr neutichne (s. 114). Pak vítr opět „zazpívá svou pronikavou píseň slepého zasmušilého brusiče, který vám v nestřeženém okamžiku záludně vrazí mrazivý nůž do zad.“ (*ibid.*)⁹² Rovněž v závěru sbírky *Dveře v přítmí* vyjadřují motivy tmy a zimy v různých básních odloučení od rodné země a mlčení přátel, s nimiž není možné za války komunikovat kvůli strachu, cenzuře a nespolehlivosti pošty, např. v básni *15. březen 1939* [15 mars 1939]: „Co pochováme pod sněhem?“ (1995, s. 172).

K zimě tedy neodmyslitelně patří slavení Vánoc, což tematicky přibližuje poezii Marie Noëlové a Suzanne Renaudové, vyjadřující jejich věrnost

92 Původní verše: « Le vent siffle sa chanson aigre et morne d’aiguiser aveugle : il vous glisse parfois, sournoisement, un couteau froid dans le dos. »

liturgickému sledu svátků. Skladby Suzanne Renaudové věnované Vánocům, ale i Velikonocům, jsou prodchnuty křesťanskou nadějí. Teprve později z její korespondence vyplývá, jak důležité pro ni toto prožívání je, neboť zajišťuje pravidelné střídání času půstu s časem veselí a oslav, období usebranosti až skleslosti s obdobím radostného pozvednutí očí i srdce díky povzbudivým slovům vánoční nebo velikonoční liturgie. Vánoce prožívané v Petrkově byly provázeny klidem a rodinným štěstím (viz Bukovinská, 1995, s. 307), staly se pro básnířku jakýmsi mostem, který jí dovoľoval snáze překlenout nevlídnou českou zimu. Díky křesťanské podstatě slavení Vánoc a univerzálním biblickým textům půlnoční liturgie zakouší Suzanne Renaudová opakovaně během svého nuceného pobytu na českém venkově hlubokou sounáležitost se svým rodným krajem. V myšlenkách se přenáší do prostoru domova svých přátel ve Francii, kteří slaví stejné svátky. Přes všechny osobní pocity a smutné vzpomínání na domov je v básni *Koleda* ze sbírky *Chvála oběti* podtržena vznešenost řádu stvoření, které je tiše a citlivě nazíráno v jeho jednotlivých složkách (rostliny, krajina i živočichové) a v kontextu jejich proměn během různých ročních období. Zimní metafory působí nenásilně: „Strom, jenž se zasněženě kolébá, / ježž třásně ticha zahalily“ nebo dále „Hvozd je to, přenesený anděly, / jenž usmívá se, v skle se vida“ (1995, s. 114) a dokreslují vánoční atmosféru navzdory všemu, co se děje *za oknem* v zimě na prahu druhé světové války.

Báseň nazvaná *Vánoce* [Noël] z roku 1939 začíná obrazem zmrzlé krajiny a dlouhé cesty do kostela, kam bylo třeba doputovat pěšky (v Petrkově nebyl kostel, Reynkovi docházeli do vedlejší vesnice Svatý Kříž). Zároveň se tu objevuje několik reminiscencí na biblické texty: zmínka o břemenech a jejich odložení u Božího syna a spočinutí v jeho pokoji odkazuje na evangelium svatého Matouše, kde Ježíš vyzývá: „Pojďte ke mně všichni, kdo se namáháte a jste obtíženi břemeny, a já vám dám odpočinout.“ (Mt 11,28). Tajemství narození Božího syna na konci druhé sloky básnířka připomíná starozákonním obrazem hořícího keře: „dnes Keřem Mojžíšovým hoří domovy“ (1995, s. 176). Díky vidině hřejícího ohně již pro ně nebylo tak kruté jejich přibližování ke chrámu promrzlou krajinou. Autorka vyobrazuje putování k jeslím dynamicky, zasazuje je do české krajiny (běh zajíčkův, dub vysoký a starobylý, nedohledná pláň), Vánoce oslovuje, modlí se k nim a vidí v nich Boží přítomnost:

[...]

v soumraku přijmi nás, své zabloudilé děti!

Nad vlnu útulnější buď nám sláma tvoje,
ať srdce obměkčí nám pohled oslíka,
dech vola ať všech trýzní kobky zodmyká,
ať povolí už mráz, v němž slz nám tuhnou zdroje!

Nic nečekáme již v této nedohledné pláni,
než větru políček, prut, z něhož trny ženou,
již kyne nám v neskonalém odříkání
leč chvílka poshovění s čelem na kolenou,
nic nechceme, jen pramen slz bez nenávisti,
vánoce, černé oko plné hvězd a listí! (1995, s. 178)

Christiane Singerová zobrazuje zimní přírodu například v *Příběhu duše*. Liliane, zoufalá z několikaměsíčního sebezpoznávání a unavená z vlastní ubohosti, se rozhoduje vyjít do noční zimní krajiny a díky tomuto putování si uspořádat myšlenky. „Ta, co se vydala na cestu, nebude stejná jako ta, co se vrátí.“⁹³ (Singer, 1988, s. 118). V tomto zimním bloudění a prokřehlosti vzpomíná na matku, která ji v podobné prokřehlosti a ztracena na cestách rodila na konci války v Německu. Připomíná si i vyprávění maďarských příběhů své tety, v nichž mladý muž umrzl v lese cestou od své milé. Ocítá se náhle na mýtině, kde je sice zaslepena světlem měsíce odrážejícím se ve třpytu sněhové plochy, ale okouzlena bachelardovskou „nezměrností této krajiny“⁹⁴ (*ibid.*, s. 123) ztrácí půdu pod nohama a po marné snaze vyprostit se ze sněhu upadá do bezvědomí. Venkovan Louis je při návratu domů donucen zvolit si jinou cestu než obvykle, a to Liliane zachrání před umrznutím. Je vděčná za dar znovuzrození i za krásu krajiny, které se mohla v oné zimní noci dotýkat.

Zima je u Sylvie Germainové příznačná především pro dva romány odehrávající se v Praze, případně na československém území a v eseji *Svět bez vás* [Le Monde sans vous] rovněž na cestě transsibiřskou magistrálou (N'Sondé, 2010). V románu *Nesmírnosti* [Immensités] smutek obklopuje zasněžené údolí Divoká Šárka a v něm ležící mrtvé tělo Prokopovy zesnulé sestry, která vyšla

93 Původní text: « Celle qui s'est mise en marche n'est pas celle qui reviendra. »

94 Původní výraz: « l'immensité de ce paysage ».

z domu jen lehce oblečená, s hrncem polévky v rukou, v pomatenosti rozumu po zradě manžela Marka. Podobný motiv bloudění zklamané ženy použila autorka později také v *Inkoustu z chobotnice* [L'ancre du poulpe], v němž však žena prochází slunečnou Francií a v závěru nachází pro sebe řešení. Výše zmíněná Romana nicméně tuto šanci nedostala:

Nepřemýšlela, protože ji náhlý smutek připravil o rozum. Popadla svou mísu s vroucí polévkou a vyšla ven, aniž by stáhla oheň na plynovém sporáku nebo zhasla světla. [...] Měla na sobě jen šedotyrkysově pruhované šaty a na bosých nohou černé baleríny. Venku se do ní dala zima. Mrzlo. [...] Ocitla se na kraji Divoké Šárky. Zašla do lesa. Uklouzla, když se škrábala do kopce, a upadla. Ztratila při tom jednu balerínu a polovina polévky se vylila na sníh spolu s poklicí. Ještě vstala a pokračovala svírajíc dál svou polévkovou mísu. Když upadla podruhé, už se nezvedla. Našli ji až za dva dny.⁹⁵ (1993, s. 185–186)

Ludvíkův příběh v románu *Třpyt soli* se odehrává celý v zimě. Není situován pouze do Prahy, hlavní postava cestuje vlakem do jihočeského města na návštěvu za svým bývalým profesorem a poté také na jeho pohřeb; mezi tím odjíždí i na Slovensko do Tater, aby si v horské přírodě odpočinul a vrátila se mu soustředěnost na práci. Myšlenky se mu však honí hlavou neuspořádaně. „Ludvík kráčel po zamrzlých stezkách, okolní prostor se ve své bělosti rozprostíral do nedohledna, mrazivý vítr fučel, až se tajil dech a vrhal ho ještě hlouběji do nehybných myšlenek.“⁹⁶ (1996, s. 92). Z textu číší chlad, který ostatně Ludvík zažívá také ve vztazích se ženami.

2 | 3 Zahrady

Specifickým přírodním prostorem jsou v literatuře často zahrady. Jedná se o otevřený prostor, zároveň je však jejich umístění spojeno s uzavřeností soukromého území, bývají ohraničeny plotem nebo zídkou, mají definované

95 Původní text: « Elle n'avait pas réfléchi ; le chagrin qui l'assaillait lui occultait la raison. Elle avait attrapé sa soupière fumante et, sans même éteindre la flamme du gaz ni la lumière de la pièce, elle était partie. [...] Elle n'était vêtue que d'une robe à rayures grises et bleu turquoise, jambes nues, chaussée de ballerines noires. Dehors le froid s'avait saisie. Il gelait. [...] Elle s'était retrouvée aux abords de Divoká Šárka. Elle s'était enfoncée dans les bois. Elle avait glissé en escaladant un talus et en tombant elle avait perdu une de ses ballerines, la moitié de la soupe s'était renversée sur la neige, ainsi que le couvercle. Elle s'était relevée et avait continué, toujours agrippée à sa soupière. Une seconde fois elle avait chuté, et ne s'était pas relevée. On l'avait retrouvé deux jours plus tard. »

96 Původní text: « Ludvik marchait le long de sentiers verglacés, et l'espace alentour déployait sa blancheur à perte de vue, le vent sifflait son froid à perte de souffle, l'esseulant encore plus dans ses pensées passives. »

hranice. Zahrada byla již v biblické *Písni písni* symbolem plnosti života, předmětem touhy nebo místem milostného setkání. Sama snoubenka je nazývána zahradou: „Zahrada uzavřená jsi, sestro má, nevěsto, uzavřený val, zapečetěný pramen.“ (Pís 4,12). Podobně vnímá zahrady svého dětství také Marie Noëlová. V kapitole *Procházky po kraji* [Promenades et domaines] ze souboru vzpomínkových próz představuje zahrádky své babičky, jejichž obraz se v ní uchoval jako onen zapečetěný pramen plný vůně a bohatství plodů a pestrých barev květin zdobících posléze oltáře auxerreské katedrály (Noël, 1977, s. 69–74).

V poezii Suzanne Renaudové je zahrada často zobrazovaným prostorem a je i nejčastějším motivem básní z třicátých let, kdy se již básnířka musela již úplně smířit s životem v Čechách. Zarostlá petrkovská zahrada sice nebyla upravená a krásná, ale poskytovala bezpečí a estetické povznesení svou uzavřeností, kde vzniká prostor pro snění, vnímání ticha a krásy spíše nadpřirozené. Podle svědectví synů Suzanne Renaudové, jí „zahrada umožnila přežít“ (Palán..., 2004, s. 147). Také les a nedaleký rybník s loďkou pro ni byly příslibem nového rodinného štěstí, viz báseň *Lodka* [Barque] (1999, s. 57). Snění se mohla vzácně oddat právě v zahradě v různých ročních obdobích, nejvzácnější pro ni ale byly dny, kdy kvetl barvínek, který jí „připomínal vodní plochu: lístky se lesknou, slunce si s nimi hraje, jako by se chvěla hladina. [...] barvínek tak trochu zastupuje rybník.“ (Palán..., 2004, s. 280). Později píše básnířka své neteři Suzanne Dutheilové (asi v roce 1948), jak je pro ni důležité dívat se na proměny přírody, konkrétně v zahradě u jejich domu; tento pohled jí vrací potřebný klid a připomíná Stvořitele: „Zahrada vám otvírá svůj skromný ráj a dokonce i v tak hrozných dobách, v níž nyní žijeme, vás může první fialka naplnit radostí, pokojem a přinést vám Boží úsměv.“⁹⁷ (Renaud, 1999, s. 217).

V básni *Konec zimy* [Février] se pak nesměla prvosienka stávat „křehkou nadějí“ (2008, s. 11); ve skladbě *Děšť hebců šumí* [Il pleut] se děšť proměňuje v tisíce hvězd posetých po obloze pokaždé jinak a novým způsobem a lastura v zahradě připomíná nekonečné moře (*ibid.*, s. 73). Zahrada je významným motivem rovněž v básni *Vy, dávno mé...* [O vous qui fûtes mon histoire] ze sbírky *Dvěře v přítmi*, kde se nejedná přímo o tu konkrétní petrkovskou zahradu, ale básnířka ji metaforizuje na místo usmíření:

97 Původní text: « Un jardin vous ouvre son humble paradis et même dans une époque terrible comme la nôtre la première violette peut vous remplir de joie, de paix, vous apporter le sourire de Dieu. »

Dnes duše má je zahrada
stará, kde smířením se šeří,
kde hmyz se v klidu zapřádá,
kde pláče na prořídlem keři

kopřiva, šedovlasá stařena,
o čelo růží opřená. (1995, s. 196)

K zahradě svého exilu se autorka obrací často, znamená pro ni dostupný prostor pro odpoutání se od vnitřního strádání, pro snění a nalézání pokoje a uzdravení. Jako milosrdný Samaritán z evangelia, který nanáší vonný olej na všechny rány (viz Lk 10, 25–37), zde funguje rozlehlý strom, stará lípa. Skladba *Lípy* [Tilleuls] je oslavou místa, kde lze usmíření nalézt (1995, s. 198–201), projevuje se v ní básnířčina mimořádně rozvinutá čichová paměť a citlivost pro vůně (viz Palán ..., 2004, s. 147) umožňující propojit například vzpomínky z doby šťastného dětství s křesťanskou meditací. V básni *Vod vlnění...* [Nocturne III] rovněž ukazuje, jaký význam pro ni blízkost tohoto místa má:

[...] zahrada pustá plodů již neměla,
med zahořkl – a přece je živá,
bzučet ji slyším, zapadlých dnů včela.
To větru náruč zářivá
v řídčící hvězdy přesívá. (1995, s. 244)

Prozaičky druhé poloviny dvacátého století s prostorem zahrady pracují již méně, zahrada se v jejich dílech vyskytuje spíše okrajově. Pro Livii z *Rastenbergu* je zahrada, nebo spíše park obklopující hrad, zdrojem snění v cizí zemi podobně jako pro lyrické subjekty Suzanne Renaudové. Stejně jako ony také Livia obdivuje lípy a bzučící včely v jejich korunách. „Příroda jako celek [je] vznešený kolotoč ročních období, který nic nepřeruší, ani zcela nezastaví, příjemná jistota, že nebude nikdy dlouho živá, ani dlouho mrtvá.“⁹⁸ (Singer, 1996, s. 20–21). Snění v knihách Christiane Singerové souvisí téměř vždy s prožíváním lásky. V zahradě se ústy protagonistky táže, kdo sváděl ženy obývající Rastenberg v minulosti a co bylo příčinou toho, že často vášni mileneckého vztahu podlehly. V souvislosti

98 Původní text: « Et l'entière nature, le sublime manège des saisons, que rien ne suspend ni n'enraye, la délicate conviction vite acquise qu'on ne sera jamais longtemps vivant, jamais longtemps mort. »

se zahradou uvažuje autorka o zralosti a vůních, které naplňují prostor parku a s nimiž se setkávají všichni, kdo se v zahradě procházejí, díky rozkvetlým růžím a pivoňkám. Avšak vášnivé mimomanželské vztahy některých svých předchůdkyň i své vlastní dává do souvislosti také s neuspořádaností tohoto záhonu, poněvadž krásné vznešené květiny rostou uprostřed obyčejné zeleniny, což působí nepatřičně a nevyváženě. Autorka u takových úvah nemoralizuje, nýbrž dospívá k názoru, že vztahy mezi muži a ženami jsou zcela zakořeněny v přírodním dění, ale zároveň v člověku prohlubují posvátné city, jimiž byl obdařen.

V románu *Dítě Medúza* od Sylvie Germainové, kde se v zahradě chystal násilník na vhodnou noční chvíli, kdy bude moci proniknout do pokoje své sestry, se zahrada stala symbolem zlé části světa, která poskytuje útočiště zločinci. Teprve po mnoha letech je Lucie schopna vrátit se do svého rodného domu a žít v něm v novém kontextu. Péče o zahradu, kontakt s půdou a životem, který z ní vychází, se stal smyslem její existence. Objevila obyčejnou radost z barev, tvarů, světla i stínu a pobyt v prostoru, kde kdysi zapustila kořeny, se stal zdrojem pokoje.

Dům byl obklopen nedefinovatelným šepotem, a když se člověk pozorně zaposlouchal, z šepotu se ozýval zpěv. Byl to zpěv země, blat, větru i zpěv lesů. A všechny tyto hlasy byly Lucii důvěrně známé. Dlouho jim unikala, dávala přednost rytmickému hukotu města, ale tento nenápadný šepot uzpůsoboval lépe její srdce k naslouchání. [...] Péče o stromy a květiny naplňuje její dny, věnuje jim téměř všechnen volný čas. Staré záhony se zeleninou změnila na ovocný sad. Naproti širokým dveřím, které nechala vsadit do stěny obývacího pokoje, nyní stojí jabloně, třešně a švestky.⁹⁹ (1991, s. 300–301)

Vzorem se pro Lucii stala sousedka, která své stáří trávil vsedě u okna s pohledem upřeným na oblohu i do zahrady. Ze zoufalého nicnedělání způsobeného zármutkem se stala kontemplance barev, tvarů a pohybů v zahradě i na obloze.

99 Původní text: « La maison était environnée par un confus murmure, et, si l'on écoutait bien, ce murmure se révélait un chant. C'était le chant de la terre, et celui des marais, celui du vent, et celui des forêts. Et toutes ces voix restaient familières à Lucie. Elle les avait fuies pourtant, elle leur avait longtemps préféré la rumeur syncopée des villes, mais ce murmure discret mettait son cœur davantage à l'écoute. [...] Les arbres et les fleurs occupent ses journées, elle leur consacre presque tout son temps libre. Elle a transformé l'ancien potager en verger. Pommiers, cerisiers et pruniers se côtoient face à la large baie qu'elle a fait ouvrir dans le salon. »

2 | 4 Cesta

Do zkoumání literárního prostoru je třeba zařadit také pojem cesty. Přestože se Bachelard v *Poetice prostoru* zmiňuje také o snění kráčejičího člověka, nepatří *cesta* k pojmům, kterým by věnoval přílišnou pozornost, nicméně jde o fenomén, který nalézáme snad ve všech dílech v různých proměnách. Zdeněk Hrbata věnuje tomuto motivu ve své studii o prostoru významnou kapitolu (2005, s. 440–472), na niž zde navazujeme: „[C]esta na první pohled člení nebo orientuje prostor, vede subjekt, přitom však tůž subjekt může jít svou cestou.“ (*ibid.*, s. 440) Kromě toho existuje celá škála významů cest v literatuře: vedle konkrétního účelného přesouvání z místa na místo nalézáme již od starověku v románech i básních cesty účelové, obchodní, ale také metaforické, mystické, symbolické i alegorické. V duchovním smyslu slova se jedná podle svatého Augustina o cestu do svatyně a již samotný akt kráčení je součástí modlitby, navazování spojení s Bohem. V jiném významu najdeme cestu jako rozhodnutí se pro kráčení či putování, které má něco změnit, vést k pochopení něčeho nového, tedy cestu iniciační, jindy zase cestu za poznáním atd. Lidé se odedávna dělí na usedlíky a lidi na cestách, nomády nebo poutníky (viz *ibid.*, s. 440), kteří ke své existenci bytostně potřebují pohyb z místa na místo, poznávání nových prostorů či setkávání se stále novými lidmi.

Marie Nořlová patří k lidem usedlým, protože ve svém životě jen málo cestovala, nicméně v její tvorbě je hluboce zakotven pohyb, často realizovaný jako putování nebo snění na cestách. Nejde zde téměř nikdy o cestování ve smyslu zábavného poznávání nových území, nýbrž o dynamický vývoj *směřující* k vyřešení nějakého rozhodnutí. Významné místo zaujímají v první sbírce dva *vánoční* zpěvy: *Domy v prosinci* [Maisons en décembre] a *Vánoční zpěv* [Chant de Noël]. První z nich je reakce na výzvu k pohybu skupiny lidí, k vykročení na cestu původně účelovou, určenou k zápisu do matriky, ale zároveň z básně vyplývá výzva neuzavírat se do sebe, všímat si, co se na cestě, na které právě putuji, děje, co prožívají ostatní poutníci (1975, s. 317). Básnířčino oslovení otců, matek a dětí je stejně tak určeno i osamělým poutníkům, v každém zvolání je tedy naléhavost: všichni musí spěchat, přestože cestování není kvůli zimnímu počasí příjemné. Venku v prostoru probíhá pohyb, ale zároveň jsou zde pevně uzamčené domy tak, aby do nich nikdo nemohl proniknout. Toto symbolické zasazení biblického příběhu (Lk 2,3–5) do aktuální praktické podoby vyvolává nejistotu, jak dopadne „dům“ vypravěčky, až kolem půjdou Josef s Marií a další potřební pocestní a budou potřebovat přístřeší. *Vánoční zpěv* je sice plný radosti a zvonivých veršů na počest narození Spasitele, ale spolu s nimi zůstává i hořkost

těch, kteří nedávno prožili zklamání z nepřijetí na cestách (*ibid.*, s. 96). Teprve prosba o požehnání v básni *Letní zpěv* otevírá další prostor pro člověka na cestě, a to nejen při pozemském konkrétním přesouvání se z místa na místo, ale rovněž při finálním putování duše k Bohu (1975, s. 167). Na takových rozhraních se otevírá transcendentní prostor, do něhož vede v básni znázorněná cesta. Podobné zobrazení poslední cesty člověka nalezneme například v básni *Viatikum* [Viatique] ze sbírky *Zpěvy na sklonku podzimu* vydané ještě na sklonku básnířčina života (1961), kde lyrický subjekt prosí o posilu na tuto cestu: „Vhodte semeno věčnosti / ponořené do mého zatracení / do zející temnoty / mých naposledy otevřených úst.“¹⁰⁰ (1975, s. 515).

V próze Marie Noëlové je cesta a hledání přístřeší – nebo přinášení darů právě narozenému Božímu dítěti – přítomno hned v několika povídkách souboru *Vánoce starého velblouda* [Contes]. Bratři putují do Betléma poklonit se Ježíšovi, věnovat mu dary, které charakterizují jejich život. Služebná putuje do nebeského místa, kde se narodil Spasitel, spolu s velbloudem a překonávají dokonce nesnáze při procházení brány „Ucho jehly“, kterou nemohou s nákladem projít. Slovo „cesta“ v povídce *Cesta Anny Bargetonové* [Le Chemin d'Anna Bargeton] je téměř zavádějící, když uvážíme, že po třicet let Anna chodila nanejvýš na nákupy do nejbližšího okolí. Jde tu však o jiný obsah tohoto toposu, cestu duše. Hrdinka sice zůstala několik desítek let kvůli nenaplněné lásce rezignovaná na jednom místě, „na cestě, která nikam nevede“¹⁰¹ (1977, s. 413), ale snažila se alespoň pravidelně sloužit svým nejbližším. Do pohybu se mohla vydat teprve v hodině smrti. Cesta ze země do věčnosti je zde znovu symbolem svobody a naplnění touhy po lásce. Opravdová láska se mohla naplno rozvinout až na společné cestě do nebe, kde se dvě milující duše konečně setkaly.

V tvorbě Marie Noëlové nalezneme ještě jeden způsob zobrazování cesty, jde o obraz životní cesty, na níž se člověk jednoho dne zastaví a připomíná si rozhodující okamžiky i nedůležité momenty, které jen zůstaly v paměti ve spojení s určitým místem nebo s konkrétním setkáním. V povídce *Rozbřesk* [Petit-Jour] se projevuje její dobrá citová paměť, která zde oživuje některé vzpomínky v naprosto jasných barvách. Do svého vyprávění dokáže autorka opět zcela harmonicky zakomponovat jemný humor, poetiku míst, na něž vzpomíná, krásu a originalitu lidí, kteří tato místa obývají a jimž věnuje pozornost, i tragičnost mnoha nezapomenutelných situací. Úzkostný charakter malé prvorozené dívenky

100 Původní verše: « Jetez, engloutie en ma perte, / Dans la béante obscurité / De ma dernière bouche ouverte, / La semence d'Eternité. »

101 Původní text: « le chemin qui ne va nulle part ».

se projevil již v útlém dětství, kdy prožívá strach, ale také okouzlení z vánočního zjištění, že i ji doprovází na cestách andělé a láska malého Ježíše položeného v Betlémě. Zastavuje-li se básnířka na svých cestách proto, aby si připomněla nějaký silný citový vjem, který pak vkládá do své poezie, v určité chvíli se zastavuje z jiného důvodu, totiž aby zkoumala své vzpomínky a mohla se vydat na cestu v opačném směru, kterým by doputovala k prvopočátku svého vnímání:

Chci nalézt první roztroušené paseky, kde jsem u pramenů svého života, celá slabá a ztracená, viděla tu a tam zazářit první paprsek světla, vykvést první květinu, vinout se první cestičku, poznání světa v celé jeho chvějící se novosti prvního života v nejasné bledosti a mlhově rozbřesku.¹⁰² (1977, s. 12–13)

Stejné pojetí cesty jako bylo putování duše do nebe v poezii i próze Marie Noëlové, se nachází také v básni *Zvon umírajících* [Glas] Suzanne Renaudové, v níž básnířka propůjčuje hlas andělovi, který doprovodí duši při přechodu ze života na zemi přes práh smrti do věčnosti. Refrén „Pojď, duše ubohá, je třeba jít. / Je čas.“ (2008, s. 61–63) odděluje jednotlivé sloky, v nichž se okamžik smrti stále více přibližuje. Duše má postupně odložit vše, co ji se zemí pojilo, rozloučit se se všemi blízkými a připravit se na setkání se Soudcem. Verše jsou plné soucítění s člověkem, který se musí osvobodit od pozemských vztahů s lidmi i vazeb ke krajině či k domu. Laskavost hlasu, který stroze nenařizuje, ale s pochopením podepírá váhající duši, je dojemná: „Je třeba jít, ač těžko odcházíš / v rozbřesku šedivém. / Vydat se na cestu je třeba již, /bys odešel s věčným úsvitem.“ (*ibid.*, s. 62). Ve francouzském originále je dokonce více zdůrazněno svítání jako Boží jitřenka, tedy také náznak přechodu z temnot do světla. Teprve na závěr se představuje hlas a Boží posel vydává svědectví o naději a odpuštění:

Zahal se nadějí, svým pláštěm posledním;
naslouchej, kdo tě oslovil v tom hlase.

[...]

Ten, kdo tě bude soudit, odsouzen byl sám,
ten, který volá tě, šel v hrůze k temnotám
jako ty, na prahu hodiny poslední.

Kdo očekává tě, ten odpustil ti tam

polibkem, který nesetře už nic do konce dní. (*ibid.*, s. 63)

102 Původní text: « Je veux retrouver, éparées, les primes clarières où, toute faible et perdue aux sources de l'âge, j'ai vu ça et là sourdre la première lueur, la première fleur, la première sente, le premier monde, toute la nouveauté frémissante de la première vie dans la pâleur indécise et la brume frêle du Petit-Jour. »

V díle Christiane Singerové není motiv cesty příliš častý, nicméně v několika románech se s ním můžeme setkat. Ve *Vídeňské smrti* [La Mort viennoise] (1978) opouští šlechtická rodina Balthasara z Lichtenburgu v roce 1679 s celým dvorem Vídeň, aby unikla moru. Průvod putuje do Čech, kam nákaza zatím nedorazila, ale přichází ji tam přinášejí na šatech a předmětech, které s sebou vezou. Balthasarova žena a jejich syn se proti odchodu vzepřeli, rozhodli se cestu smrti nepodstoupit, ale sdílet osud ostatních obyvatel města, raději se nemoci každý po svém postavili, žena umírá, syn však přežije. Cesta matky se smrtelně nemocným synem ze *Sedmi královniných nocí* (2002) k vyplnění času před skutečným umíráním i starší Lilianina cesta mrazivou nocí za účelem nalezení sebe sama již byly zmíněny a patří rovněž do této kapitoly (1988).

Při zkoumání zobrazení cesty je důležité si uvědomit také různorodé křížení cest v jednom časovém i prostorovém průsečíku (viz Hrbata, 2005, s. 442) a možnost setkávání osob z různých společenských vrstev. Putování a osudová setkání jsou častým námětem románů Sylvie Germainové, nalézáme u ní cestu v klasickém pojetí, kdy například zakladatel Pénielova rodu jde po cestě, kterou nahodile zvolí a dojde do Černozemě, kde se usadí. Do některých později psaných příběhů však dosazuje autorka i existenciální význam starého tématu cesty (srov. Hrbata, 2005, s. 464), od cesty nocí k rozhodujícímu životnímu rozhodnutí se pro usmíření s vlastní minulostí, až po cestu ke kořenům vlastní existence. S postupujícím příběhem Jantarové noci v přírodní scénérii morvanského venkova probíhá noc stromů, noc větru, noc kamenů až dochází k proměně do *jiné noci* na cestě: „Šel. Snesla se už úplná noc. Ale nebyla to noc vody, země růží ani noc krve a popele; ani noc stromů, větru, kamení. To všechno v ní bylo, ale přetavené, jiné. Jako chuť cizího ovoce v ústech. [...] Noc nebyla nocí žvlů ani nocí těla. Byla jiná. Byla to cesta.“ (Germainová, 2005a, s. 348). V románu *Magnus* (2005) se jedná o cestování za účelem vzdělání, sebepoznání, ale také nalezení rodových kořenů a pochopení komplikované minulosti: během studií románských jazyků odjíždí protagonista románu do Mexika a tam se pod vlivem četby románu Juana Rulfa *Pedro Páramo* vydává na cestu hledání svého otce i sebe sama. Díky tomuto iniciačnímu putování, kdy málem umírá, odkrývá alespoň část svého původního jména – Magnus. Následujících deset let života přestává hledat v minulosti, poněvadž jeho mladický věk si žádal spíše život v přítomnosti a plánování budoucnosti. Jiný smysl má cesta protagonistky povídky *Inkoust z chobotnice* [L'encre du poulpe] (1998b), Laure se po hlubokém zklamání vydává na cestu „nazdařbůh“ k moři, kde plánuje své utrpení uzavřít, ale díky nečekané proměně při náhodné návštěvě akvária své rozhodnutí i směr cesty dokáže změnit.

Sama autorka se účastní různých cest, aby získala další zkušenosti i inspiraci pro další tvorbu. Jednu z těchto cest, nazvanou dle spisovatele Blaise Cendrarse, který na téma této magistrály napsal na začátku 20. století významnou básnickou skladbu¹⁰³, podnikla Sylvie Germainová transsibiřskou magistrálou s několika dalšími francouzskými spisovateli na přelomu května a června 2010 z Moskvy do Vladivostoku v rámci roku oživení kulturních vztahů Ruska a Francie (viz Leménager, 2011). Na základě této cesty vydala knihu *Svět bez vás* [Le monde sans vous] (2011). Autorka pozoruje přírodu za okny jedoucího vlaku, dává volný průchod svým inspiracím a připomíná ruské i francouzské autory, kteří o této zemi psali. Oslovuje ale také své zemřelé rodiče: otce zesnulého v roce 1988 a matku, kterou ztratila v roce svého putování. Popisné pasáže jsou inspirovány okouzujícími obrazy rozsáhlé ruské přírody, z níž nejzajímavější je pro autorku krajina na Sibiři (viz kapitola *Sibiřské variace*). Výjevy pozorované z okna vlaku evokují rovněž filozofické myšlenky či otázky, například bajkalské jezero vyvolává úvahy o počátku života a stvoření vůbec. Cesta tímto proslulým vlakem je pro francouzskou spisovatelku velmi inspirující a vzdáleně může připomínat i cestu vlakem v Butorově románu *Proměna* [Modification] (1957), kde se hlavnímu hrdinovi rovněž v myšlenkách promítá minulost a prolíná se se současnými prožitky. „Ten vlak jede, plní své poslání spojky mezi západem a východem země, mezi její evropskou částí a asijským územím. Naplňuje především velmi diskrétně své povolání být průnikem mezi prostorem a časem.“¹⁰⁴ (Germain, 2011, s. 31). Konkrétní cesta vlakem se váže ke konkrétnímu času a prostoru, ale vzpomínky na dětství a na setkávání s matkou jsou putováním časem v opačném sledu, do minulosti a bez konkrétního „jízdního řádu“. Výsledkem je přenos obrazů z jasně daného času a prostoru do imaginárního světa vzpomínek, který nemá prostorové omezení, a tak potvrzuje část bachelardovské teorie o snění na cestách.

Díky prolnutí bohatého světa autorčiných zkušeností z četby a nádhery a barevnosti pozorované krajiny vzniká plastické vyprávění plné mnoha odstínů barevného spektra. Stejně jako v ostatních, spíše esejistických knihách i zde vede Sylvie Germainová dialog s dalšími básníky a mysliteli, porovnává Cendrarsovu báseň o transsibiřské magistrále s realitou a obdivuje jeho představivost. V rozsáhlé krajině hledá např. stopy poezie básníka Osipa Mandelštama, který

103 Cendrars, B. (1913) *La Prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France*. Paris.

104 Původní text: « Il va, le train, il effectue sa mission de trait d'union entre l'ouest et l'Est du pays, ere ses marges européennes et ses confins asiatiques. Il accomplit surtout sa vocation, très discrètement, de point de tangence entre l'espace et le temps. »

zahynul v krutém stalinském vězení nedaleko Vladivostoku v roce 1938. Dojmy z tohoto města, v jehož okolí bylo prolito mnoho krve, jsou rozporuplné: na konci této výjimečné cesty oplakává všechny ztroskotané námořníky i zahynulé vězně z okolních táborů a věznic plačící ikona svätice Paraskievy v ortodoxní kapli svätého Ondřeje (viz Paraskieva ..., 2000, online¹⁰⁵) připomínající postavu Plačky z knihy Sylvie Germainové *Plačka pražských ulic* [La pleurante des rues de Prague] (1992). Připomenuté utrpení, ale i odvaha mnohých lidí z dob komunistického pronásledování slouží jako memento, ale také jako naděje do dalších dnů pro všechny účastníky cesty Ruskem.

Všechny autorky přikládají motivům cesty hluboký význam. Kromě metaforických obrazů a ztvárnění životních cest, a to jak v poezii, tak v próze, lze v jejich tvorbě vysledovat cestu do hlubiny vlastního srdce. Sebepoznání jako etapa na cestě duchovního růstu obohacuje spirituálně laděnou literaturu první i druhé poloviny 20. století. Tuto dimenzi nacházíme především v deníkových záznamech nebo korespondenci Marie Noëlové i Suzanne Renaudové a v autobiograficky inspirovaných dílech Christiane Singerové i Sylvie Germainové.

2 | 5 Město

Významným prostorem, který mohou obývat jak lyrické subjekty básní, tak románové postavy, bývá město. Tematizována může být jeho velikost (maloměsto X velkoměsto), ale i protiklad města a idylického venkova, kde pak dochází k pohybu z centra na periferii, případně naopak. Maloměsto je podle Zdeňka Hrbaty nejznámějším literárním prostorem románů 19. století (2005, s. 369) a podle Bachtinovy teorie o chronotopech může plnit více funkcí: od idylického prostředí regionálních autorů, kteří ze svého rodiště vytvořili středobod světa, po nudné stereotypní místo, které hlavní postavy ubíjí a podporuje jejich snění o velkoměstě a jeho možnostech, což lze vidět například ve Flaubertově *Paní Bovaryové* (viz Bachtin, 1975, s. 368n.; Hrbata, 2005, s. 370). Oproti tomu velkoměsto obvykle vystupuje v literatuře jako prostor, kde sice dochází k mnoha konfliktům, ale zároveň je to komplex s neomezenými možnostmi, v němž se jedinec může cítit svobodně.

105 Paraskieva neboli Piatnica je svätá ochránkyně poutníků, která žila v době pronásledování křesťanů. Obě podoby jejího ména znamenají pátek, řecky (Paraskieva) a rusky (Piatnica), a slouží jako připomínka dne Kristova umučení.

Život Marie Noëlové je sice pevně spjat s rodným městem Auxerre, ale autorka ho v poezii nijak netematizuje. Zobrazuje ho především prostřednictvím vzpomínkových próz, ale ani zde není na toto město kladen zvláštní důraz. Z celku básnické tvorby nicméně vyplývá, že dává přednost venkovu, kde se cítí svobodněji a kde nalézá také více inspirace pro své verše. Město ale nalézáme v překvapivé podobě v povídce *Jak svatý Josef hledal tři krále* ze souboru *Vánoce starého velblouda*. Příběh se odehrává v imaginárním „roce“ 2100 a popisuje trochu naivní obraz konce světa: „Maria usedla při kraji velké silnice, kudy projížděly rychlé, silné a dravé vozy, hnaly se vpřed, nebyl čas pohlédnout na lidi nebo na krajinu.“ (Noëlová, 2006, s. 52) Nikdo z lidí ve městě žijícím v tak rychlém tempu nemá čas, ani chuť se jít poklonit nějakému dítěti, jen trojice opovrhovaných postav po čase pochopí, že jde o příležitost setkat se s dárcem života. Dokonce i svatý Josef vyslovuje obavy, že jejich království brzy definitivně skončí, a nabádá Marii, aby vzdali hledání spravedlivých a tichých, kteří by přece jenom projevíli trochu zájmu o duchovní záležitosti. Maria ho ale povzbuzuje, ať se jde ještě jednou podívat a lépe hledá v šeru a přítmí jednoho spravedlivého, jednoho tichého a jednoho chudého člověka (viz *ibid.*, s. 55). Nebylo to snadné hledání, ale nakonec se Josefovi podařilo tři zachránce Božího království pro zemi nalézt: „Ale ten trouba je poctivý jako zlato, bláznivka je tak hodná, že za řeč plnou žluči dala své plesové šaty, a z rukou nemotory stoupá každého dne k Bohu vůně kadidla.“ (*ibid.*, s. 70). Maria je vítá slovy: „Buďte požehnání! Požehnání buďte vy tři a s nimi všichni ostatní, kteří dnes večer zachrání království.“ (*ibid.*).

Připomenout se zde může i Abrahamova modlitba známá ze *Starého zákona* za záchranu města, v němž žijí také spravedliví. Svatý muž smlouvá s Hospodinem a postupně snižuje počet, pro který by byl Bůh ochoten zvrátit své rozhodnutí o zkáze hříšného města pro jeho provinění, a to z padesáti až na deset spravedlivých (Gn 18,16–33). V biblickém městě se tehdy nikdo spravedlivý nenašel a bylo tedy k lítosti Abrahama a jeho rodiny zničeno. Marie Noëlová svým jednoduchým příběhem přechází z modelu současného města do obrazu nebeského Jeruzaléma.

Ani v poezii Suzanne Renaudové není město hlavním prostředím, v němž by se odehrával děj jejích příběhů nebo do něhož by byly zasazeny její básně. Přece však neodolala a po několika návštěvách Prahy zakomponovala toto velkoměsto do své poezie. Idealizovaným městským prostředím pro ni zůstává francouzský Grenoble, ale jemu zvláštní básně nevěnovala. Nejrozsáhlejší skladba *Město se stem věží* [La ville aux cent clochers] ze sbírky *Chvála oběti* je pocta Praze, v níž byla Suzanne Renaudová uchvátena mnoha zákoutími, kde si uvědomila historii a národní bohatství českého národa a připomíná mu to vše v době hrozící války:

V ulicích na skrytém se zastav pohřebišti,
čas zachytni, jenž jako zrnko prýští;
jak temné stádo trkají se hroby stinné.
[...]
K těm hrobům navrať se, národe přežalostný!
Lide, jenž lapáš dech, pse lačný pod stolem,
ty, jehož ve spánku bodají světla ostny! (1995, s. 150–152)

V básni vyjadřuje hluboké soucítění s lidmi, jimž hrozí válka, oslovuje město a lituje ho, přináší duchovní útěchu na základě obrazů, které zahlédla v pražských kostelích nebo ulicích: Krista na kříži, který „krvavou kotvou vydává se svému lidu“ (*ibid.*, s. 152), a sochy Panny Marie s úsměvem.

Obdivování Prahy jako magického města je společný Suzanne Renaudové i Sylvii Germainové, která se o svých procházkách městem plným tajemství zmiňuje často v různých rozhovorech. Její kniha *Plačka pražských ulic* je zachycením dojmu z Prahy formou dvanácti zjevení u různých druhů bolesti historie lidstva (srov. Bakešová, 2011; Boblet, 2011; Dotan, 2009; Vyhnánková, 2006). Podivná postava plačky kráčí městem a všechny bolesti světa odhaluje a pochovává. Suzanne Renaudová se svým stručnějším stylem, přesto o nic méně výstižným, také snaží usmířit český národ s jeho vlastní minulostí, v níž bylo mnoho utrpení, ale i slávy předků „křížovan[ých] na větrné růži“ (*ibid.*). Jako by se plačka Sylvie Germainové narodila z veršů Suzanne Renaudové:

Prst procitá zde, duch se pohnul v kameni;
stín dotýká se nás, když vítr zavěje,
či je to setkání a němé mámení,
z kročejů rodí se kouzelné kročeje? (*ibid.*, s. 156)

Plačka prochází Prahou ze Starého Města přes Žižkov, Olšany až na Malou Stranu, pokračuje na Výtoň, Vinohrady a Vyšehrad. Vstupuje i do místnosti, kde si někdo čte, a doprovází tramvaj Plzeňskou ulicí z Bertramky až na kraj města. Projíždí kolem krematoria, aby uctila popel zemřelých. Poslední zastavení se odehrává v Libni a poté plačka město opouští. Všechna zastavení jsou připomínkami různých bolestí, postupuje od těch obecných, krutých historických událostí, přes osobní ztráty a úmrtí ve vlastní rodině až po bolest ze zrazené lásky. Vzpomíná na válečné konflikty, dále na nevinné oběti, například polského židovského umělce Bruna Schultze, či děti usmrcené v koncentračním táboře

Terezín. Praha se tak stává „hlavním městem bolesti“¹⁰⁶ (Goulet, 2006, s. 136) a plačka ozvěnou vzdáleného Božího slitování či utěšující matkou, vystupující jako Matka bolesti, „mater dolorosa“ (*ibid.*, s. 137). Jednotlivá zastavení umožňují každou bolest „promeditovat“, dotknout se jí, zaujmout k ní stanovisko. Verše českých básníků v úvodu každé kapitoly ještě umocňují dojem z každého zjevení plačky, atmosféra každého ze zastavení odpovídá tématu právě vzpomínané bolesti, počasí je mlhavé, studené, často prší, jen občas vysvitne slunce. Jak ale „nahlížet totální nahotu lidských bolestí, aniž by člověk nezemřel sám sobě?“¹⁰⁷ (Germain, 1992, s. 36). Zvláštní úlohu plní sedmé zjevení Plačky na Vyšehradě. Sedá si zde večer na návrší nad městem a prohlíží si je. Město plné světél i stínů se rozkládá u jejích nohou, Plačka bere město do rukou a konejší je: „Zvedla je, jako matka bere své dítě do náruče, posadila si je na klín a pohoupala je.“¹⁰⁸ (*ibid.*, s. 62). Město se tak rozpomnělo na svůj původ, kdy mu kněžna Libuše prorokovala slávu dotýkající se nebes. Plačka dostává novou úlohu, stává se pro zraněné město přístavem pokoje a místem utišení všech prožitých bolestí, objímá je a všechnu svou energii vkládá do soucítění, které městu vyjadřuje. Zpívá mu dokonce ukolébavku, která se přenáší prostřednictvím tlapkačů smíchovského nádraží. Připomíná tímto obazem i Pietu, bolestnou Matku Boží s ukřižovaným synem ve svém klíně.

Také v dalších románech Sylvie Germainové se děj nebo jeho část odehrává ve městě. Praha je dějištěm *Nesmírností* [Immensités] (1993) i části románu *Třpyt soli* [Éclat du sel] (1996), kde se k hlavnímu městu přidává ještě jihočeské maloměsto, v němž bydlel profesor Blum, a samota ve Vysokých Tatrách. V románech francouzské inspirace není město vždy nutně jmenováno, velkoměstem se myslí Paříž, venkov je ve většině případů kraj Morvan a menšími městy pak různé lokality, v nichž sama autorka žila (Pau, Angoulême nebo La Rochelle). Kotnratu přírody a anonymního velkoměsta využil Jantarová noc pro hledání sebe sama a zároveň jako možnost nebýt vidět při činech, které by byly v jeho rodném kraji jednoznačně odsouzeny. Laudes-Marie se stěhuje mnohokrát za svůj život, někdy volí město, jindy venkov, každý z těchto prostorů pro ni má význam spojený s daným vnitřním rozpoložením; když se chce schovat v davu, stěhuje se do Paříže, odtud se však po čase vrací opět na venkov do podhůří

106 Původní text : « capitale de la douleur ».

107 Původní text: « Comment, en effet, contempler l'absolue nudité des douleurs humaines sans mourir à soi-même ? »

108 Původní text : « Elle la souleva comme une mère son enfant, et la posa sur ses genoux pour la bercer. »

Pyrenejí, které označuje za svůj domov. S anonymitou a tématem odcizení si autorka hraje rovněž v románu *Mimo obraz* [Hors champ] (2009), v němž se hlavní postava zcela ztrácí jak z prostoru, tak z povědomí ostatních lidí.

Christiane Singerová situuje příběhy svých postav většinou do okolí Vídně. V *Příběhu duše* hlavní postava vysvětluje, proč si oblíbila dům na rakouském venkově, kam se po manželově smrti uchýlila:

Již před třemi lety jsem si vybrala toto místo na venkově, kde žiji; svedla mě jemnost, s níž se krajina hladce a plynule k člověku přibližuje. S lítostí ho opouštím, když musím dvakrát nebo třikrát za týden do města. Vracím se sem přitahována zlatou nití jako včela k úlu.¹⁰⁹ (1988, s. 10)

Autorka přiřazuje tomuto anonymnímu místu podobajícimu se Rastenbergu, kde sama žila, až magickou moc, zatímco k Vídni, kam umístila děj jednoho z prvních románů (*Vídeňská smrt*), ji nic zvláštního nepřitahuje. Také román *Jediné, co hoří* se odehrává na germánském venkově a do města jeho hlavní hrdina dojíždí pouze výjimečně z obchodních důvodů (například do Augsburgu). Přestože autorka pochází z Marseille; většina děl se odehrává na východ od Francie, její rodné město se prostředím jejich románů nikdy nestalo, pouze ho zmiňuje v *Rastenbergu* a *Sedmi královniných nocích* jako Liviino rodiště.

2 | 6 Transcendentní prostor

Je-li tato kniha věnována dílům autorek, k jejichž výběru posloužil jako podstatné kritérium spirituální rozměr jejich tvorby, je na místě zaměřit se rovněž na aspekt transcendence pronikající do obývaného prostoru, který každá z nich svým způsobem zobrazuje. Kromě uzavřeného, posvátného prostoru staveb určených k účelům náboženského kultu se zaměříme především na přenášení posvátné zkušenosti mimo zdi chrámu do prostoru každodenní činnosti, na jakékoliv místo, jež může posloužit jako odrazový můstek pro vstup do neuchopitelné nebo ve své nekonečnosti zcela nehmotné dimenze bytí (viz Eliade, 1994, s. 131). Gaston Bachelard píše, že do nezměrného prostoru nekonečna vstupuje člověk například v průběhu meditace: „V takových sněních, která se zmocňují meditujícího člověka, se stírají detaily, barvitě vybledá, hodiny neodbíjejí a prostor se prostírá

109 Původní text: « J'ai chosi voilà trois ans cette campagne où je vis ; la douceur avec laquelle elle s'avance à la rencontre des yeux, sans crête et sans saccade, m'avait séduite. Je ne la quitte qu'à regret pour la ville, deux, trois fois la semaine. J'y reviens, guidée par un invisible fil d'or, comme l'abeille à sa ruche.»

bez hranic. Právem je můžeme pojmenovat snění nekonečna.“ (2009, s. 191). Emmanuel Godo tento proces ve svém sborníku studií o literární formě modliteb konkretizuje a navrhuje, jakým způsobem lze vstupovat do prostoru, v němž se setkává člověk a Bůh: „Modlitbu bychom mohli definovat jako pohyb duše, která se snaží dosáhnout duchovního spojení s Bohem prostřednictvím pozvednutí myšlenek plných lásky, vděčnosti nebo úzkosti směrem k němu.“¹¹⁰ (Godo, 2004, s 7). Jak tedy do takového pohybu duše vstupují autorky, o jejichž dílech se zde hovoří, jaké myšlenky k Bohu pozvedají a jak tento rozměr ovlivňuje jejich běžný život?

2 | 6 | 1 Tvorba Marie Noëlové

Pro Marii Noëlovou bylo velmi důležité žít s přesvědčením o Boží blízkosti, s oblibou navštěvovala místa, kde se mohla duchovně posilovat. Většina tvorby této mystičky všedního dne je přímým pozvednutím duše k Bohu nebo vybízením k němu. O počátcích svého intimního vztahu s Bohem píše ve vzpomínkových prózách z dětství, například v povídce *Vzpomínka na krásný květen* [Souvenir du beau mai]:

Samozřejmě jsem si nepředstavovala, že by Ježíš přišel jako skutečná osoba z Jeruzaléma a dal mi jeden z těch polibků, které dávají obvykle matky svým maličkým, ale už jsem věděla, že neviditelné osoby přebývají v hloubi srdce, pokud se nezaměstnáváme těmi z vnějšku a opravdu jsem se mohla těšit, že náš Pán, až se s ním setkám, mi prokáže své přátelství.¹¹¹ (1977, s. 110–111)

Po Boží lásce již básnička nepřestane toužit až do konce života a neostýchá se o své touze psát ani ve svých zápiscích. Srdce se stává nejdůležitějším a nejbezpečnějším místem pro její život, může v něm svobodně prožívat své emoce, v něm už neplatí geometrické parametry toho, co je vnější a co je vnitřní (viz Bachelard, 2009, s. 228). Z toho plyne, že se zde objevuje termín *vnitřní prostor*, kde člověk může bez obav snít, meditovat a rozvíjet svůj vnitřní život; tento prostor není závislý na zdech nějakého konkrétního domu, ale může se jednat o imaginární

110 Původní text: « La prière pourrait donc être définie comme un mouvement de l'âme qui cherche à atteindre à une communication spirituelle avec Dieu par l'élévation vers lui de méditations mues par des sentiments tels l'amour, la reconnaissance ou la détresse. »

111 Původní text: « Bien sûr, je n'imaginai pas que Jésus allait venir, avec sa véritable figure de Jérusalem, me donner un de ces baisers que les mères d'habitude donnent à leurs petits, mais je savais déjà que les personnes invisibles sont présentes au fond du cœur quand on ne s'occupe pas de celles du dehors et je pouvais bien m'attendre à ce que Notre Seigneur, quand je le rencontrerais, m'y fit des amitiés. » (Přel. MČ)

vnitřní příbytek po vzoru „hradu v nitru“, který je znám již dlouhá staletí díky mystickým spisům Terezie z Ávily. Zmiňovaná mystika všedního dne „mezi hrnci“ je u auxerreské básnířky na místě, protože básnířka vstupuje do kontaktu s Bohem při své každodenní, obyčejné práci, jeho blízkost je pro ni samozřejmostí nezávislou na tom, co právě cítí:

Nejsem příliš zbožná. Kromě ranní mše se ani moc nemodlím. Ale Bůh je v mém domě. Odejdu, zase přijdu, moc s ním ani nemluví, ani na něj stále nemyslím. On ale není daleko. Stačilo by jen pootočit hlavu od práce nebo ho chvílku hledat, abych ho zahlédla, jak se připojil ke stínu mých stěn.¹¹² (Noël, 1998, s. 74)

Podobný typ transcendentního prostoru nalzáme u Marie Noëlové také v poezii. Z prostoru, do něhož rámuje své básně, se sama přenáší do duchovního světa, kde prožívá zcela přirozeně propojení pozemských věcí s věčností a tento jednoduchý transcendentní rozměr předkládá všem, kdo se do její poezie ponoří. *Velikonoční zpěv* [Chant de Pâques] je první básní z první sbírky, kde autorka popisuje svůj vztah ke křesťanství, zakořeněnost v katolické liturgii a v duchu velikonočních obřadů provolává radost ze spásy duše (1975, s. 22–25). Topos vztahu s Bohem zde funguje v součinnosti s toposem vztahu k přírodním proměnám, což předznamenává i ladění většiny dalších básní: výraz radosti z jarního probouzení přírody a z nového života v přirozeném i duchovním smyslu. Ve svých textech se snaží ukázat konkrétní prožívání spirituální roviny. Básnířka nezastírá obavu o své vlastní chování, touží se sice stát krásnou květinou v nebeské zahradě a splnit své poslání, ale ve svém transcendentním pohroužení se ptá, kde vezme jistotu, že nepodlehne pokušení a neprohloubí ještě více Ježíšovu bolest na kříži.

V celé části *Denní modlitby* své první sbírky zprostředkovává Marie Noëlová ono protínání cest pozemských se symbolickou cestou k jsočnosti v plném významu slov (podle Jana Patočky, 2003, s. 1). Mistrně využívá pevné básnické formy dvanáctislabičného alexandrinu, aby se ještě více přiblížila tradičním zpěvům církve. Převažujícím tónem naplňujícím tento spirituální prostor je zde radost, která však není odtržena od zápasů a pokušení, jimž je lidská duše během dne vystavena. Marie-Françoise Jeanneauová charakterizuje tento soubor básní

112 Původní text: « Je ne suis pas grand-dévote. Hors la messe du matin, je prie peu. Mais Dieu est dans ma maison. Je vais, je viens, je ne Lui parle guère, je ne pense pas même à Lui. Mais Il n'est pas loin. Je n'aurais qu'à détourner la tête de ma besogne, qu'à Le chercher un moment pour l'entrevoir dans quelque ombre, mêlé à mes pauvres murs. » (Přel. MČ)

následujícími slovy: „Tyto verše prozařuje víra, která jim od svítání až do večera diktuje průzračné obrazy plné radosti i klidný rytmus vzbuzující pokojnou důvěru a bezvýhradnou odevzdanost [...]“¹¹³ (Jeanneau, 2002, s. 24–25). Básnířka si neklade za cíl složit nové hymny, které by sloužily celé církvi, ani nechce konkurovat modlitbě breviáře, proto se vyjadřuje svobodně, a staví tak most mezi řádem liturgie a běžným životem a možná právě díky tomu dovoluje vstupovat do tohoto transcendentního prostoru i ostatním. Řehole svatého Benedikta říká: „Jakmile je slyšet znamení k hodině, mnich nechá všechno, co měl v ruce, a spěchá co nejrychleji k službám Božím. Před službou Boží se nesmí dávat přednost ničemu.“ (Řehole..., kap. 43, s.d.). Podle starodávného doporučení „zachovej řád a řád zachová tebe“ se i Marie Noëlová pokouší podřídit dělení dne na hodiny, kdy se modlí celá církev, aby do nich vložila vše, co má právě k dispozici, celý svůj život, celou svou bolest i řád života obecně.

Své modlitby začíná autorka jitřním oficiem, matutinem. Předložka „à“ u všech názvů *hodinek*¹¹⁴ vyjadřuje pozvání k příslušné modlitbě. První společnou liturgickou modlitbou po probuzení v řeholních komunitách bylo matutinum, tradičně ještě před svítáním. Dnes se nazývá *modlitba se čtením* a již není nezbytně vázána na čas před rozedněním. Marie Noëlová s touto první modlitbou církve spojuje odevzdanost do Božích rukou, ústy svého vypravěče bratra Jeana prosí nebeského Otce o oděv, o očištění duše, svěřuje mu celý den, touží vkládat svou naději pouze v něho od rána až do večera. Jednoduchá dvojverší odpovídají rannímu probuzení a očekávání, s nímž člověk vstupuje do nového dne tak, aby vytvořený transcendentní prostor trval i v dalších hodinách.

Ranní chvály, zde pozvání k *laudám*, jsou součástí řeholního i laického breviáře, a jsou doporučené k modlitbě mezi 6:00 a 7:30. Spojují věřící ve chvále Stvořitele a spolu s večerní modlitbou nešpor patří do tzv. velkých hodin, tedy společného významného volání k Bohu. Také básnířka propuká v jásot nad krásou stvoření a Boží dobrotou a komponuje zpěv vděčnosti. Marie-Françoise Jeanneauová doplňuje výstižně: „Svět živočichů a rostlin, na něž se dívá proměněným pohledem a s nímž žije v jednotě, okouzluje všechny její smysly, což vyvolává velmi svěží a poetické obrazy [...]“¹¹⁵ (Jeanneau, 2002, s. 27). Jednotlivé

113 Původní text: « La Foi illumine ces vers et leur dicte des images claires et joyeuses, ainsi que ce rythme tranquille qu'inspirent une confiance paisible et un abandon sans réserve, de la prière de l'aube à celle du soir [...] »

114 *A Matines* a obdobně i u dalších částí *A Laudes, A Prime, A Tierce, A Sexte, A None, A Vêpres, A Complies*.

115 Původní text: « Transfiguré par son regard, le monde animal et végétal avec lequel elle vit en communion, charme chacun de ses sens, ce qui nous vaut des images d'une grande fraîcheur, et des tableaux pleins de poésie [...] »

strofy oslavné básně naplňují program vytyčený v mottu skladby slovy žalmu: *Zpívejte Hospodinu novou píseň* (Ž 149,1). Básnířka v otevřeném přírodním prostoru chválí Boha za slunce, za nový den, za zvuky a tóny, které slyší kolem sebe, například znějící zvony, které zvou věřící k účasti na bohoslužbě, k níž se i ona chce připojit. Po vzoru svatého Františka z Assisi oslovuje rostliny i živočichy, nazývá je bratry a sestrami a povzbuzuje i je k oslavě Hospodina a k odevzdanosti: „Drazí bratři, vaším dílem nechť oslaven je Pán. / Ty, včelo, nabídni svůj med, ty, keři, své plody, / Ty, potoku, svou vodu, ty, kozo, své mléko modravé, / Ty, ovce, svou vlnu, která se do větví zachytne, / Ty, slézi, svou dřímotu k uklidnění ran.“¹¹⁶ (Noël, 1975, s. 122). I sebe, jako neužitečnou služebnici, vyzývá spolu s ostatními lidmi, aby nabídli i to málo, co mají: „Nabídněme svou radostnou píseň a své veselí.“¹¹⁷ (*ibid.*, s. 122). Báseň končí rozhodnutím pokračovat v hledání Božích stop i v dalších hodinách dne, setrvat v tomto povznesení ducha.

V dnešní liturgii hodin se další modlitba zvaná „prima“ již nenachází, dokonce ani u tak přísného řádu jako jsou trapisté. Tradičně bývala zařazena přede mši svatou jako prosba o požehnání práce, ale po liturgické reformě II. vatikánského koncilu byla zrušena, nyní je nahrazena spíše duchovní četbou. Marie Noëlová ji chápe jako souhlas s Boží vůlí, což je zřejmé ze znění motta: *Fiat* (Ať se tak stane. Lk 1,38). Sloky této básně mají skutečně křídla: povznášejí duši nad všechna pokušení, protože jsou naplněny jistotou ochrany milujícím Bohem, který nemůže duši zklamat. Po ránu je Boží služebník ještě plný sil, očekávání a naděje, jak dokazuje například následující trojverší: „To, nač čekám, očekávám trpělivě, / Ó můj Otče, ó Matko, ó má vzácná víro! / Osudu mému určenému přiblíž, či vzdal mě.“¹¹⁸ (Noël, 1975, s. 124). Dává se tedy Bohu tímto k dispozici, touží dělat vše pod jeho vedením.

Dopolední zastavení nazývané „tercie“ připomíná řeholníkům zakořeněnost jejich duchovního povolání i jakékoliv práce ve víře v Boha a je dalším opěrným bodem pro udržení ráno nastaveného transcendentního vztahu. Spolu se „sextou“ a „nónou“ patří mezi takzvané malé „hóry“, modlitby během dne. V tercii, zařazované zhruba na 9. hodinu ranní, jde o prosbu, aby Pán své služebníky vyučoval svatosti a vodil po dobrých cestách. Již oslovení *Mistře* v úvodu básně tento rozměr podtrhuje: řeholník vstupuje do každodenního

116 Původní text: « Mes chers frères, offrez vos œuvres au Bon Dieu. / Toi l'abeille ton miel, toi le buisson tes baies, / Toi ruisselet tes eaux, toi chèvre ton lait bleu, / Toi brebis ta toison qui fait l'aumône aux haies, / Toi mauve ton sommeil pour endormir les plaies. » (Přel. MČ)

117 Původní text: « Offrons notre chanson légère et notre joie. » (Přel. MČ)

118 Původní verše: « Ce que j'attends, je l'attends sans impatience, / O mon Père, ô ma Mère, ô mon unique foi ! / Au destin qu'il me faut loin ou près porte-moi. » (Přel. MČ)

duchovního vzdělávání skrze obyčejné všední úkony s úmyslem nově se setkat s Bohem. Jedna z nejdelších skladeb této části sbírky staví lásku nad hledání pravdy a uděluje rady, jak ji uvádět do konkrétního života; jedná se o jakýsi refrén celého díla Marie Noëlové: „Lékem na lásku je milovat ještě více.“¹¹⁹ (1975, s. 127). Křesťanské poselství lásky k Bohu a bližnímu, které z jejího díla přímo číší, je u ní podtrženo od mládí mnoha životními zkušenostmi. Zvláště v období nemoci nebo duchovní krize nebylo snadné takový program denně uskutečňovat, jak o tom vypovídají záznamy v *Důvěrných poznámkách*, autorka se pro něj musela mnohokrát znovu rozhodovat, hledat opěrné body v tomto prostoru podobně jako řeholníci během dne.

„Sexta“ bývá v laickém breviáři označena jako modlitba uprostřed dne. Je předělem mezi dopolední a odpolední činností a tradičně patří mezi nejkritičtější hodiny dne. Již pouštní otcové svědčili o nárocích této chvíle, kdy od rána již uplynulo hodně času, nastupuje polední žár a s ním první únava i pokušení lenosti. Do večera je ještě daleko a ranní nadějně očekávání se již nemá o co opřít, slábné schopnost setrvat aktivně ve vytvořeném prostoru transcendence. Básnička stylizovaná do osoby mnicha Jeana vyjadřuje obavu o svou duši s vědomím mnoha pokušení, kterým se zvláště ve stavu polední únavy těžko odolává. Znalci díla Marie Noëlové (Raymond Escholier a Marie-Françoise Jeanneauová) vyjadřují překvapení nad tím, jak silná pokušení básnička do básně integruje, bylo podle nich překvapivé, co v samotě vytrpěla. Vášně zloby, oheň touhy ani chuť ničit krásu okolo sebe rozhodně nevyplývaly z výchovy dívek té doby. Upozornění na nebezpečná pokušení a stavy ochablosti či nechuti nicméně bylo a je součástí výchovy řeholníků, vychází ze zkušeností tradičního učení církve. Mystická zkušenost v básni dosahuje úplnosti při pronikání do mnišské spirituality: Boží služebník se stává obětí pokušení poledního démona¹²⁰ (viz Noël, 1975, s. 130, sloka 8). Následující sloky navrhují postup, jak se bránit, ale rady nelze uskutečnit, pokušitel je všude kolem, je třeba s ním zápasit. Báseň končí biblickým obrazem nevinného beránka ohrožovaného vlkem a volajícího o pomoc ke svému pastýři, dobrému Bohu, kterému připomíná jeho moc a smlouva: „Necháš-li mě opuštěného takto zahynout, / budeš z toho mít, Pane, jen ubohou reputaci.“¹²¹ (*ibid.*, s. 131).

119 Původní verš: « Le remède d'aimer est d'aimer davantage. »

120 K dalšímu studiu této problematiky viz spisy pouštních otců, středověkých mystiků nebo svaté Terezie z Ávily.

121 Původní verše: « Car si vous me laissez périr à l'abandon. / Ce Vous serait, Seigneur, un bien piteux renom. »

Pozvání k odpolední modlitbě, „noně“, následuje po poledním občerstvení a krátkém odpočinku a opět se ústřední motivací stává snaha svěřit veškerou činnost do Božích rukou a prosba o požehnání osobní i společné pro všechny, kteří pracují. Boj s pokušením se zmírňuje, nastupuje nový čas naděje a služby. Marie Noëlová tuto modlitbu pojímá ještě v jiném rozměru: vytváří obraz stáda ovcí vedeného zodpovědným pastýřem (srov. Janovo evangelium, 10. kapitola), součástí jeho stáda je však i jedna koza, do které stylizuje sebe sama. Naznačuje tak přijetí faktu o své podobě údajně neoplývající přílišnou krásou a experimentuje s možnostmi, co vše si může dovolit. Tato koza je navíc paličatá a odmítá následovat ovce v jejich putování za kusem příhodné země, svévolně se popásá na místě, které si sama vybrala: „Já koza jsem v tom stádu navíc, / a nudím se s těmi klidnými lidmi, / kteří dělají svorně všichni to samé. / Nudím se k smrti na této pochmurné cestě.“¹²² (Noël, 1975, s. 132) Nereaguje na hlas pastýře, který ji volá, jen ho pozoruje a možná trochu zkoumá jeho trpělivost, slyší jeho hlas, ale nevěnuje pozornost naléhání a později ani slzám, které volání zintenzivňují. I zde pastýř nechává stádo stát na pustém místě (*ibid.*, verš 4) a vydává se hledat ztracenou ovci, v tomto případě kozu, aby ji na vlastních ramenou (verš 5) přinesl zpět. Nalezená koza se stydí za své selhání, ale obává se, že další den nebude mít opět dostatek sil, aby následovala stádo. Na kontrastu své ubohosti a pastýřovy velkorysosti autorka dokládá hloubku Božího milosrdenství. Závěrečné patetické zvolání tuto myšlenku ještě více podtrhuje: „Já však, vzpurná, tvrdohlavá a bohužel! Bohužel! / stále stejně nenapravitelná, Tě tolik miluji!“¹²³ (*ibid.*, s. 135).

Také večer se duše celého stvoření pozvedá k Bohu, aby ho oslavovala v modlitbě nešpor a doplnila další pevný bod do pomyslné posvátné stavby, v níž strávila den. Dřívější zvyk zvonit v šest hodin večer na kostelní zvony pozvání k modlitbě Anděl Páně, takzvané klekání, zval i k večernímu usebrání a zamyšlení se nad průběhem dne. Obsah modlitby se však od ranní liší, nadějně očekávání se během dne vytratilo, ve verších se zrcadlí vědomí vlastních omezených možností, mnohých selhání a je třeba nového posílení. Duše je unavená, není si jista, zda v průběhu dne vše proběhlo ke spokojenosti Boží: „V tomto líbezném okouzlení, v kterém se rozplyne / Odhodlání jistých ctností, / Co jsme tam ztratili, co ještě

122 Původní verše: « Moi, la chèvre, je suis le surplus du troupeau / Et je m'ennuie avec ces gens de tout repos / Qui font tout bonnement tous une même chose. Je m'ennuie à mourir sur ce chemin morose. »

123 Původní verš: « Moi rebelle, têtue et bien toujours la même, / incorrigible, hélas ! hélas ! mais qui vous aime ! »

hledáme? / Jaká klamná lítost nás tolik zkrušila?¹²⁴ (*ibid.*, s. 136). Po konfrontaci s denní námahou, samotou a pokušením různého druhu si služebník Boží posteskuje: „Nekonečným čekáním ztrácím naději.“¹²⁵ (*ibid.*). Využívá však času určeného k modlitbě a připomíná si Boží skutky: vidí ztichlou přírodu a znovu se nadechuje pro Boží chválu: „Klid v okolí je vznešený a hluboký.“¹²⁶ (*ibid.*). Vzápětí však nastává zmatek, nastupuje hrůza z Boží velikosti a moci a kontrastu s lidskou ubohostí a selháváním. Verše však i pro tento stav duše nalézají oporu v biblických slovech, která pronesli učedníci po zkušenosti proměnění Páně na hoře Tábor: „Zůstaňme, noc přichází a pomalu nás zahaluje, / Večer prchá ... Ach! Zůstaňme ještě ...“¹²⁷ (*ibid.*, s. 138, srov. Lk 24, 29).

Závěrečná modlitba před spaním, takzvaný kompletář, prožitý den uzavírá. Člověk spolu s celou církví svěřuje Bohu vše, co prožil, a prosí o slitování, touží setrvat v transcendentním prostoru, o jehož budování celý den usiloval. Zároveň prosí o pokojný odpočinek i pro ostatní lidi, také jim chce dopřát život pod klenbou Božího požehnání. Protože den začíná v židovské i křesťanské tradici již předcházejícím večerem, tak také tento služebník v básni Marie Noëlové myslí už i na další den, uznává Boží svrchovanost nad svým životem a nad tím, zda se ráno probudí: „Dobrou noc, Otče! Vložil jsem obě své ruce do tvé ruky. / Spánek – nebo smrt – přejde rychle nocí. / Popožeň trošku poletující bublinu mého snu, / Aby mi připravil růže na zítřek.“¹²⁸ (*ibid.*, s. 140).

Skladba *Vize* [Vision] (s. 143–162) uzavírající první sbírku Marie Noëlové rozšiřuje myšlenku naznačenou již v básni *Hledej své místo* [Cherche ta place] (s. 51–55) o posmrtném životě. Lidská bytost přemýšlí o setkání se svým Pánem na konci života a trpí nejistotou, do kterého prostoru vlastně bude její duše uvedena. Ví, že se nemůže ocitnout zavržena v „pekle“ pro svou lásku ke Stvořiteli, kterou se mu také odvažuje připomenout na svou obhajobu, ale necítí se hodna ani nebeské radosti. Cestu tedy vidí v pozemském utrpení, které člověka v tomto transcendentním vztahu očišťuje a připravuje na závěrečný vstup do Boží radosti, do „nebe“. Skladba se postupně rozvíjí ve čtyřech částech a graduje.

124 Původní verš: « Dans cet enchantement câlin où s'évapore / La résolution des précises vertus, / Qu'avons-nous égaré, que cherchons-nous encore ? / Quel perfide regret nous a tant abattus ? » (Přel. MČ)

125 Původní verš: « Une attente sans but en moi se désespère. » (Přel. MČ)

126 Původní verš: « La paix des alentours est auguste et profonde. » (Přel. MČ)

127 Původní verše : « Demeurons, la nuit monte et lentement nous gagne. / Le soir fuyant s'égare... Ah ! demeurons encore... » (Přel. MČ)

128 Původní verše: « Bonsoir Père ! J'ai mis mes deux mains dans ta main. / Le sommeil – ou la mort – traverse la nuit brève. / Souffle un peu sur la bulle errante de mon rêve. / Pour qu'elle apporte en moi mes roses de demain. » (Přel. MČ)

V první části tříveršové sloky naznačují, kdy nastane konec života, například: „až se přiblížím ke konci časů...“; „až přestanu mít hlad...“; „až zhořkne vše na jazyku...“; „až se zhasne v okně vedoucím na dvorek...“; „až chlad zvenčí pronikne až do mých kostí...“ (Noël, 1975, s. 147–149). Poslední sloka této části vykresluje konec života v duchu křesťanského pojetí Boha a konečné transcendence duše, kterou sám Bůh odnáší do nebe a tam ji probouzí, aby ji soudil. V básni nacházíme pro francouzštinu neobvyklé důvěrné tykání v oslovení Boha: „ó, můj Pane“ nebo „Ty, Pane“¹²⁹ (*ibid.*, s. 150, 152). Druhá část je dialog duše a těla, plný obav, jak dopadne setkání s neznámými lidmi, kteří v duši vzbuzovali na zemi bázeň, protože jejich svatosti nikdy nedosahovala. Tělo v tomto mystickém rozhovoru nemůže duši poznat: „Jsi to skutečně ty, má duše, která jsi byla tak dlouho schována v mých kostech, uvězněna v mém těle [...]?“¹³⁰ (*ibid.*, s. 150). Třetí část skladby jsou imaginární hlasy svědků proti duši, kteří kladou Bohu otázky, jak se tato hříšnice opovažuje předstoupit před nebeský trůn. Napětí zde podtrhuje i forma básně: střídají se nejprve dvanáctislabičný a šestislabičný verš, později se poměr slabik zkracuje na 12:3, což ještě více situaci dramatizuje. Také množství otázek vytváří atmosféru nejistoty a vyzývá k děsivému tichu plnému hrůzy z dalších důkazů nehodnosti pro nebeské království. Po obvinění nastupuje vyznání duše ve čtvrté části: „Můj Bože, můj Bože, ne, nejsem jich hodna, / Víím o tom! / Jejich slova jsou pravda! Věř jim... Vzdávám se, / Odcházím.“¹³¹ (*ibid.*, s. 156). Duše se chce obhájit, ale zároveň si je vědoma své nedostatečnosti, chce odejít, ale není kam. Prosí tedy, aby se Pán rozpomněl na její lásku a přece jenom ji k sobě přijal, podtrhuje svou skromnost a nenáročnost. Vášně auxerreské básnířky se projevuje v mohutném volání po vstupu do ohně, který spálí každý hřích a připraví ji na setkání s absolutní hodnotou, opravdovou láskou, po které celý život toužila.

V dalších básních Marie Noëlové jako by stále zaznívala myšlenka svatého Bernarda, uvedená jako motto básně *Noční zpěv* [Chant dans la nuit], o tom, že narození, život a smrt jsou vlastně trojím lidským utrpením (1975, s. 218). Básnířčino soucítění s lidmi se projevuje ve všech těchto rovinách, vytváří příběhy plné života a naděje, ale neodděluje je od reálného života provázeného nejruznějším strádáním. Podle Marie-Françoise Jeanneauové je tato báseň

129 Původní výraz: « ô mon Seigneur » a « Toi Seigneur ».

130 Původní verš: « O mon âme, est-ce toi que j'ai si longtemps eue cachée entre mes os, captive dans mon corps [...] ? »

131 Původní verše: « Mon Dieu, mon Dieu, c'est vrai ! D'eux je ne suis pas digne, / Je le sais. / Ce qu'ils disent, c'est vrai ! Crois-les... Je me résigne, / Je m'en vais. »

shrnutím celého básnířčina díla a potvrzením autorčina poslání v oblasti umění a literatury: milosrdná láska ke každé lidské bytosti, ať už rodící se, žijící nebo umírající, doprovázená utrpením plynoucím z nemožnosti ulehčit všem od bolesti, dodává podle ní této básni i dalším na podobné téma univerzální rozměr (2002, s. 47–48). První oddíl sbírky *Zpěvy o vykoupení* končí modlitbami a různými podobami toposu básnířčina vztahu k Bohu. Transcendentní rozměr života je pro ni natolik důležitý, že do něho denně vnáší všechny potřebné ze svého okolí, proto pronáší například metaforickou prosbu o živou vodu, která by byla neustálým zdrojem lásky pro druhé, v básni *Preludia a cvičení* [Préludes et exercices]: „Ale ustavičně mě obnovuj tou trochou živé vody, / Dej mi ji hned za svítání, na prahu těžkého dne / A znovu mi dej, když večer přichází, / Ještě před večerem, Pane, neboť ji už nebudu mít.“¹³² (1975, s. 245) Následují prosby za nejrůznější dobré úmysly, kde se básnířka přimlouvá za lidi kolem sebe: „Trpí. Nevím, kde najít lék / Na jejich úděl, ani jak je zbavit bolesti. / Můj Bože, tvé milosrdenství vidí jasněji než to naše. / Přináším je k tvým nohám, jednoho po druhém: / Zbav je od zlého, můj Bože, každého od toho jeho...“¹³³ (*ibid.*, s. 246). Sebe nevynechává, ale klade se pokorně na poslední místo: „Já, Pane? Ó můj Bože, já nepotřebuji nic.“¹³⁴ (*ibid.*). Nosí v srdci mnoho úmyslů, vysílá je k nebi jako pomyslné nitky, z nichž se tká a neustále udržuje transcendentní prostor, který poskytuje jistotu o existenci vyšších než pozemských hodnot. Z veršů je patrné, že básnířčinou jedinou touhou je udržet se uvnitř takto utkaného prostoru, je to pro ni otázka života a smrti.

Druhá část zmiňované sbírky doplňuje tematiku o metafyzická přemítání, je shrnutím života člověka v řádu věcí Božího stvoření. Defilují zde obrazy pastýře a jeho stáda, nářku nad člověkem, který volí cestu nenávisti, a modlitba k Duchu Svatému s prosbou o moudrost v lidských záležitostech. Zakotvenost Marie Noëlové v liturgickém roce, v křesťanské symbolice i v důkladné znalosti biblických textů ovlivňuje její umělecký projev nesmírným množstvím imaginací inspirovaných biblickými náměty. Vrcholem je velká biblická freska *Adam a Eva* ústící ve chvalo zpěv na chléb, respektive na eucharistii. Adam má naději, že Boží syn zachrání jeho i Evu pro její mateřství, které evokuje mléko, o němž se zde hovoří snad i namísto krve (1975, s. 288–289). Plodnost života podřízeného

132 Původní verše: « Mais renouvez-moi sans fin ce peu d'eau vive, / Donnez-le-mois dès l'aube, au pied du jour ardu / Et redonnez-le-moi lorsque le soir arrive, / Avant le soir, Seigneur, car je l'aurai perdu. » (Přel. MČ)

133 Původní verše: « Ils souffrent. Je ne sais où trouver le remède / A leur sort ni comment leur ôter leur douleur. / Mon Dieu, votre pitié voit plus clair que la nôtre. / Je les apporte à vos genoux l'un après l'autre : / Délivrez-les du mal, mon Dieu, chacun du sien... » (Přel. MČ)

134 Původní verše: « Moi, Seigneur ? O mon Dieu, je n'ai besoin de rien. » (Přel. MČ)

Božímú rádu je symbolicky predstavena v klasické metafore dítete sajícího mléko z matčina prsu s krásným, až naturalistickým obrazem kojící matky.

Jinou formou modlitby s potenciálem transcendence duše k vyššímu rádu hodnot je pro Marii Noëlovou tradiční modlitba růžence, která má jednotně danou formu. Ve sbírce *Radostný růženec* se soustřeďuje na jeho radostná „tajemství“, připomínající výjevy ze života Panny Marie, její přijetí Boží vůle a narození Ježíše Krista. První tři básně odpovídají prvním třem tajemstvím: zvěstování Panně Marii, navštívení Alžběty a Ježíšovu narození, pouze vánoční příběh o narození Spasitele je rozveden do několika básní. V první fázi se jedná o putování Betlémem, v druhé o klanění jednotlivých poutníků dítěti Ježíšovi a v poslední etapě příchod tří králů. Následuje ukolébavka Matky Boží a zpěv o Chlebě vyplývající z hebrejského významu názvu místa Betlém, dům chleba. Nechybí samozřejmě ani části radostného růžence rozjímající o obětování Ježíše v chrámě a o jeho nalezení v Jeruzalémě. Sbírkou uzavírá zpěv propojující radostný a bolestný růženec, a sice jásoť zástupů nad Ježíšovým příjezdem do Jeruzaléma těsně před jeho utrpením. Podle Marie-Françoise Jeanneauové je tato poezie „plodem neobvyklého spojení jednoduchého a naivního realismu s mysticismem, pomocí něhož autorka proniká do Božího tajemství a do smyslu poslání Panny Marie.“¹³⁵ (2002, s. 67). Postavy Marie, Alžběty, Zachariáše, andělů a dalších toto tvrzení jenom dokládají.

Záznam o zvěstování Panně Marii nalézáme v básni *Zvěstování* [Annonciation], jde o hluboce lidský příběh s úctou k jeho posvátnému pozadí. Maria vykonává své všední povinnosti v čase před polednem, její domek je obklopen jarní přírodou a čeká ji ještě mnoho práce (1975, s. 305–308). Najednou ale vnímá, že se kolem ní něco děje, modlí se tedy a v tu chvíli přichází anděl s Božím poselstvím. Oproti biblickému popisu setkání anděla s Marií (Lk 1, 26–38) je zde dokresleno prostředí: Maria je jaksi „polidštěna“ prostorem, do něhož ji Marie Noëlová zasadila, a výčtem úkolů, které později musí dokončit. I když je připravena plnit Boží vůli, poselství ji zarazí, chvěje se a připadá si nedostatečně vybavená pro podobný úkol. Báseň potvrzuje básniččinu zkušenost s tím, že Boží působení není odděleno od běžného života, také ona sama zakouší chvíle hlubšího setkání s Bohem při plnění svých povinností a služeb, které jí nebránily rozjímat nad jednotlivými biblickými obrazy či tajemstvími růžence.

135 Původní text: « Cette poésie est le fruit d'une alliance inhabituelle d'un réalisme simple et naïf et du mysticisme avec lequel l'auteur pénètre dans la profondeur du mystère de Dieu et de la vocation de la Vierge. »

Benediktinský mnich François Cassingena-Trévedy se podobně jako Marie Noëlová ve své knize *Nazaret, dům knihy* [Nazareth, maison du livre] zaměřuje na okamžik příchodu anděla Gabriela k Marii, která podle některých pramenů v tu dobu uvnitř domu četla svaté Písmo. Může to být symbol propojení Starého zákona, kde se narození Spasitele ohlašovalo, a Nového zákona, který je na jeho zvěstování, narození a působení postaven. Nicméně poznámka o tom, že si prstem přidržela místo, kde skončila četbu, a po odchodu anděla v ní pokračovala, je pozoruhodná: „Prst, který Panna beze slova vkládá mezi stránky, kde skončila svou četbu, je ve skutečnosti jakási záložka či připomenutí závrtného přeskočení z jednoho zákona do druhého.“¹³⁶ (Cassingena-Trévedy, 2004, s. 15). Také Marie Noëlová vnímá tento most mezi starým a novým: Maria v její básni sice nečte Písmo, ale modlí se, zavírá při tom oči, spojuje se mysticky srdcem i celým tělem se svým Bohem. Nesetrává nicméně v tomto příjemném opojení, ale včas se vzpamatuje a pokračuje v povinnostech svého stavu, spěchá dovařit oběd. Patrný je i pastorační kontext poezie Marie Noëlové, který však nepovažovala nikdy za prvotní motivaci své tvorby.

Následující scéna odpovídající druhému tajemství radostného růžence představuje Marii spěchající k Alžbětě, která také čeká dítě, v básni *Navštívení* [Visitation]. Marie Noëlová chce v duchu církevní tradice podtrhnout symbol vzájemné pomoci a sdílené radosti: „Bůh ví, co si ty dvě ženy spěchají říct! / A přesto slova jim náhle chybí, / jen radostí se chvějí, / Slova se ztratila, tedy nic neříkají.“¹³⁷ (1975, s. 310). Radost ze setkání naplňuje prostor nejen uvnitř Alžbětina domu, ale i vně. Nikdo jiný sice v tu chvíli není vtažen do jejich tajemství tak osobně a hmatatelně, ale ve zpěvu vděčnosti *Magnificat* (Lk 1,46–56) se toto přenesení ze starého světa do nového rozšiřuje na všechna lidská pokolení. Radost z blížícího se narození je ovšem vzápětí zkalena předzvěstí bolesti a utrpení Spasitele, který se má narodit, aby zachránil lidstvo. Význam jeho plánovaného vykupitelského díla je však obsažen právě v tomto prolnutí radosti a bolesti. Mariina něha, s níž chystá výbavu pro své dítě, kontrastuje s děsivým tónem předpovídané smrti tvora, který se ještě ani nenarodil: vtělení a vykoupení se tak v těchto verších stává jedním tajemstvím.

136 Původní text: « Ce doigt que la Vierge glisse sans mot dire entre les pages, là où elle s'est arrêtée, c'est en réalité la Page de garde, l'aide-Mémoire, le franchissement vertigineux d'un testament à l'autre. »

137 Původní verše: « Dieu sait ce qu'elles ont toutes les deux ensemble / De pressant à se dire! Et pourtant l'entretien / Leur manque tout à coup, la joie en elles tremble, / Leurs mots se sont perdus, elles ne disent rien. » (Přel. MČ)

Několik následujících básní je věnováno tematice zvláště blízké autorce s pseudonymem Noël (Vánoce) a lze je rozdělit do několika prostorových rovin. Nejprve město Betlém a jeho obyvatelé uzavírající své domy i srdce odmítající vstoupit do nabízeného prostoru transcendence, který však ještě nepoznali a obávají se ho. Dále v prostoru kolem probíhá dostředivý pohyb, který skrytá událost vyvolala: nově narozenému Ježíšovi se přicházejí klanět pastýři z okolí, ale spolu s nimi například také tři svobodné ženy trpící pro svou opuštěnost a neplodnost, které Maria povzbuzuje k přijímání Ježíše v podobě eucharistie, a tedy k duchovnímu mateřství, jež patří rovněž do řádu vyšších hodnot. Návštěvou tří králů u svaté rodiny pokračuje líčení barvitých scén, které se v Betlémě odehrávají. Rytmus zpěvů je zde rovněž přizpůsoben dynamice pohybu, budujícím prvkem básně je hravost podpořená pokojným plynutím veršů s pravidelným rýmováním. Spojovacím prvkem mezi prostorem zobrazeným v biblickém příběhu a básnířčiným každodenním životem je připojení koláče k tradičním evangelijním darům zlata, kadidla a myrhy, což opět potvrzuje její vynalézavost v rámci mystiky všedního dne.

Báseň *Hromnice* [Chandeleur] líčí scénu obětování Ježíše v chrámě podle židovské tradice (1975, s. 338–341), čtvrté růžencové tajemství tedy vychází z Lukášova evangelia (Lk 2,21–40), v němž je tento tradiční židovský úkon zaznamenán. Marie Noělová sestavuje pravidelnou rytmicky hravou báseň, v níž jdou Josef s Marií v průvodu se svícemi, nesou dítě a předepsané obětiny a setkávají se s prorokyní Annou i starcem Simeonem. Symbolika světla, cesty a chrámu zde sjednocuje biblickou scénu s tradicí spojenou s tímto svátkem v církvi (Uvedení Páně do chrámu, v kalendáři 2. února). Páté tajemství růžence je zakomponováno do básně *Děti v chrámě* [Les enfants au temple]: Ježíš zůstává ve společnosti znalců Písma, aby s nimi moudře diskutoval, ale hlas anděla, který ho v básni doprovází, mu připomíná, že má být ještě s rodiči a prokazovat jim službu. Napětí mezi touhou po setrvávání v prostoru transcendence a konfrontací se stereotypem obyčejných povinností se později ukázalo i v deníku samotné básnířky *Důvěrné poznámky*, v nichž se básnířka svěřuje se svou vnitřní touhou po změně.

V části *Nepokojné zpěvy* sbírky *Podzimní zpěvy a žalmy* nacházíme delší skladbu *Modlitby před životem, během něho a po něm* [Prières d'avant la vie, de pendant et d'après], v níž básnířka volá přímo k Bohu a předkládá mu širokou škálu otázek. Vkládá do nich celou svou bolest a nejistotu, nechápe, proč se vůbec musela narodit, proč celý život zakoušela samotu a ani po smrti nenachází v nebi spřízněnou duši. Vypočítává Pánu, který ji do nebe přijímá, proč tam nemůže přijít. On však nakonec promluví a jedním slovem, „[chci] Tebe“ (1975, s. 413)

její slova umlčí. Na Boha se obrací i poslední báseň oddílu, a přestože není nijak plná radosti, tón je již smířlivější a důvěra v Boží lásku silnější: skladba *Závěť* [Testament] je báseň vydanosti, v níž se básnířka vzdává všeho, co má, a rozdáva jednu část svého života za druhou lidem kolem sebe (1975, s. 417–420). Nenechává si pro sebe nic dobrého ani zlého, aby byla v přechodu do dimenze posmrtného prostoru lehčí a přijatelnější.

Básně části *Žalmy* bývají označovány jako Ježíšovo sestoupení do pekel, které je známo z vyznání víry. Skladby jsou vystavěny vždy na základě některého biblického obrazu, buď z žalmů, nebo z evangelií. Pasáže se týkají výhradně temnot a hrozby zatracení, do nichž Marie Noëlová promítá své pocity spojené s hlubokou duchovní krizí. Již v první básni *Osud* [Destin] naznačuje, jak se cítí (*ibid.*, s. 427–428), ale kontext celé situace vychází najevo teprve po vydání záznamů jejího duchovního deníku: peklo tří dnů a následné peklo sedmi týdnů a několika let velmi zřetelně koresponduje se vznikem básní tohoto období. Poezie Marie Noëlové se vyrovná svou hloubkou i mystickým veršům Jana od Kříže nebo poznámkám Terezie z Ávily, zároveň však neopouští bytostnou křehkost a lehkost výrazu.

Následují působivé obrazy různorodých nebezpečí, se kterými se básnířka na svých cestách životem i putováním transcendentním prostorem setkala. Ve skladbě *Žalm pošetilé panny* [Psaume d'une Vierge folle] (1975, s. 448–452), sestavené na základě podobenství o deseti družičkách neboli rozumných a pošetilých pannách čekajících na ženicha (viz Mt 25, 1–13¹³⁸), vyjadřuje autorka svou lásku k nebeskému ženichovi, kterou nikdy nevzdala. Cítí se sice jako družička, které se lampa po sedmi letech čekání v rozhodující chvíli rozbila, ale i za zavřenými dveřmi chce čekat tak dlouho, dokud se ženich nasmiluje. Verše až dojemně vyjadřují zoufalství duše narážející na zavřené dveře a její smutné rozhodnutí setrvat v nadějném čekání: „Pláče a pozvedám k Němu / své pošetilé ruce plné temnoty.“¹³⁹ (*ibid.*, s. 452). Součástí oddílu je i několik církevních žalozpěvů. Nejprve pohřební bohoslužba za zemřelé dítě provázená pláčem a zoufalým voláním matky, která ztratila dítě a vyrovnává se nyní s Boží vůlí, podobně jako pláčou ženy z Rámy nad smrtí betlémských neviňátek. Opět překvapuje detailní znalost příslušných biblických textů a básnířčina schopnost vcítit se do pocitů lidí zakoušejících hluboké zranění v srdci a představit si prostředí, ve kterém tito lidé žili. Několik básní na závěr se společným názvem

138 Odkaz u verše z evangelia je v úvodu básně na s. 448 uveden chybně.

139 Původní verše: « Je pleure et j'élève vers Lui / Mes folles mains pleines de nuit. »

Zpěvy se snaží navodit smířlivější tón. Autorka konstatuje, že prochází nocí, ale nepřestává doufat, že paprsek světla přijde nejpozději po smrti: „Požehnaná buď, Hospodine. Líbám ti ruce i za své nedobré vyhlídky.“¹⁴⁰ (1975, s. 474).

Závěrečná část *Podzimních zpěvů a žalmů* nese název *Soud* [Judgement]. Marie Noëlová tento imaginární poslední soud se sebou samotnou sestavila na základě rady abbé Mugnier. Vkládá do veršů drama svého života a píše je několik let, jak naznačuje vrocení uvedené za básní: 1935–1939. Po čtyřech obviněních následují vždy obhajoby a na závěr skladba nesoucí název totožný s druhou básní autorčiny první sbírky *Písně a denní modlitby*, tedy *Poznej mě* [Connais-moi]. Jestliže se v básni z roku 1908 obracela spíše na člověka a toužila po lidské lásce, v této skladbě ze třicátých let jsou verše adresovány výhradně Bohu. Alexandrin těžce a bolestně rytmičuje všechny temnoty duše, které v sobě autorka našla, naproti tomu osmislabičná obhajoba se rozpomíná na světlejší chvíle jejího života. Tíže a milost se prolínají a i zde vidíme, jak blízko k sobě měly dvě auxerreské obyvatelky Marie Noëlová a Simone Weilová (viz titul knihy, Weilová, 2009). Do kontrastu můžeme postavit v tuto chvíli i dvě Terezie: svatou Terezii Velikou v mohutném volání po záchraně z temnot a propastí a svatou Terezii z Lisieux, která jako bezstarostné ptáčátko či malé dítě vše očekává od milujícího otce, je si vědoma své nedokonalosti, ale spoléhá na otcovu shovívavost. Pozoruhodná je realizace toposu vztahu k Bohu ve střídání tykání a vykání Bohu. Nedá se říci, že básnířka vyká při oslovení „Bože“ a tyká při oslovení „Otče“, protože tomu tak není vždy, přece jenom ve francouzštině byl v té době úzus Bohu vykat a intimnější tykání se vyskytuje pouze ve chvíli, kdy je básnířka schopna dětsky důvěřovat. Ve chvílích obav si raději udržuje odstup zajištěný obvyklým vykáním. Ze záznamů v *Důvěrných poznámkách* víme, jak těžké pro ni bylo skladbu dokončit, měla totiž pocit, že v ní vězí jako mrtvé dítě, které však musí jednoho dne vyjít na svět, jinak zahyne podobně jako matka s mrtvým plodem (viz Noël, 1998, s. 213–214). Belgický kněz Benoît Lobet, kterého hloubka a pravdivost poezie Marie Noëlové velmi zasáhla, připomíná etický rozměr skladby a rovněž inspiraci 25. kapitolou Matoušova evangelia, přesněji scénou posledního soudu (viz Lobet, 2009, s. 104–105).

Rovněž topos smrti náleží v díle Marie Noëlové do kapitoly transcendentního prostoru. Je rozvinut spolu s tématem posledního soudu např. v souboru *Písně zemřelých žen* z poslední zamýšlené autorčiny sbírky. Smrt

140 Původní verše: « Béné sois-tu, Seigneur ! Pour mes chances mauvaises, / Je te baise les mains. »

navazuje na loučení z předchozích veršů a přenáší prostor ze země do nebeské „síně“, kde se duše představuje Bohu. Autorčina známá nejistota, že nemá Bohu co nabídnout, se opět projevuje slovy duše, která si je vědoma, že mnoho energie věnovala zbytečnému hledání naplnění lidské lásky. V básni *Vyvolená v nebi* [L'Élué est en paradis] ubezpečuje Boží hlas nesmělou dívčí duši o tom, že do nebe ji přivedly její modlitby a slzy a zachránily i jejího milého, který ji na zemi nemiloval (1975, s. 546–547). Obdobné téma v několika variacích se objevuje i v dalších básních. Například oddíl *Zpěvy posledních časů* končí básní *Ples* [Le Bal], kde se transcendentní prostor vytváří prostřednictvím tance na plese, z něhož je tanečnice v závěru vržena přímo do Boží náruče (1975, s. 639–642).

V posledních básních vyjadřuje Marie Noëlová svou dětskou důvěru v Boha, stejně jako bázeň z trestu za svá pochybení. V básni *Planá modlitba* [Prière sauvage] prosí velmi důvěrně a hravě Boha, aby uzamkl její život svým klíčem a sousedům řekl, že není doma (Noël, 2003, s. 135). Její oblíbený pták skřivan se v závěru básně vznáší k nebesům a je volný. Vyslovená touha po osvobození z pout pozemských starostí se s postupujícím věkem zintenzivňuje. Překážky bránící duši radostně vzlétnout však nezůstávají utajené, popisuje je oddíl *Prošel tudy Démon* [Passage du Démon], připomínající neřesti, především pýchu a lež (*ibid.*, s. 219). Postoj básnířky k lidem, kteří se nechají těmito nectnostmi zasáhnout, se nyní ocitá především v rovině soucítění. Také poslední autorčina publikovaná báseň z posmrtně vydané sbírky *Zpěvy čtvera suchých dnů* je zpěv touhy po Božím domově. *Kam jdu?...* [Où vais-je?...] je spíše řečnickou otázkou, protože velice brzy nalézáme odpověď: „Tam, kde již není ostrov, slyším / šumění a šveholení lásky, / mé tajuplné vlasti, kde Láska, Bůh bez tváře, Pán časů minulých i budoucích, / na mě čeká.“¹⁴¹ (*ibid.*, s. 205). Výraz ostrov navazuje na báseň *Ostrov* z předchozí sbírky, kdy se již autorka připravovala na smrt, nyní se již vidí v novém prostoru věčnosti, po které z celého srdce touží.

Rovněž každá postava z povídek Marie Noëlové je podle Gabrielle Cavalliniové poutníkem na cestě z viditelného světa do neviditelného prostoru nebe, poutníkem nesoucím jako dar sebe sama. Pozemská realita tak přirozeným způsobem získává i spirituální dimenzi (Cavallini, 1981, s. 30–36). V povídce *Červená růže* i v básni *Píseň* začínající známými verši „[b]yly jsme doma dvě sestry, / jedna ošklivá, druhá krásná...“¹⁴² (Noël, 1975, s. 56) nacházíme rozhodnutí

141 Původní verše: « Où plus n'est île, j'entends / Bruire, immense murmure, / L'Amour, ma patrie obscure / Où l'Amour, Dieu sans figure / D'avant et d'après le Temps / M'attend. »

142 Původní verš: « Nous étions deux sœurs chez nous : / La laide et la belle. »

nezůstat v uzavřenosti se svou bolestí, ale vstoupit do transcendentna a přinést osobní oběť pro hlubší spojení s Bohem. Podobné chování dovedené až k oběti života je patrné také u židovské myslitelky Etty Hillesumové, jejíž osud silně zasáhl Sylvii Germainovou (Germain, 1999; Grandjean, 2003; Hillesum, 2005, 2007; Léna, 2004). Ve výše uvedené básni Marie Noëlové podobné vyznání nalézáme ve verši „Nenávidět tě... To nemohu“¹⁴³ (Noël, 1975, s. 57) a ve zmíněné povídce zase v rozhovoru Ménie s Duchem svatým o Letnicích, který končí pozváním: „Milovat znamená dát všechno, všechno! A ztratit i to, co člověk dal.“¹⁴⁴ (Noël, 1983, s. 44)

Do svého deníku *Důvěrné poznámky* si Marie Noëlová zaznamenává nejosobitější duchovní prožitky blížící se často mystickým zkušenostem známých světců. Píše o vlastních zážitcích, které jí umožnily vstupovat skrze utrpení do onoho transcendentního prostoru, jenž se díky komunikaci s Bohem vytváří (srov. Baude, 2012; Carocchi, 2003; Galmiche, 2001). Z textu plyne, že takové rozpoložení vyžaduje určitou polohu, pravidelný čas a vnímavost pro případná znamení, která toto ponoření se do duchovní roviny umocňují. V deníku Etty Hillesumové nalézáme analogické puzení pokleknout u postele a přenést se do duchovní roviny, v níž je možné získat nový pohled na svět i na svůj vlastní hodnotový systém. V roce 1938 (30. 9. a 2. 10.) si Marie Noëlová zapsala:

Když mi bylo 15 let, často jsem se modlila v noci. Klekla jsem si a Bůh ke mně někdy promlouval.

Jedné noci, když jsem měla pocit, že mi nic neodepře, poprosila jsem Ho o tři věci najednou:

- mnoho trpět,
- stát se básnířkou,
- být svatá,

protože se mi tehdy zdálo, že nic většího nemůže nastat.

Pak se mi zdálo, že vložil do mých rukou tři semínka různé velikosti.¹⁴⁵ (1998, s. 221)

143 Původní verš: « Te haïr... Je ne peux pas. »

144 Původní text: « Aimer, c'est tout donner, tout ! Et perdre ce qu'on a donné. »

145 Původní text: « Quand j'avais quinze ans, il m'arrivait souvent de prier la nuit. Je me mettais à genoux et, parfois, Dieu me parlait. Une nuit que je L'avais trouvé prêt à m'accorder tout, je Lui demandai d'un seul coup trois choses : Beaucoup souffrir, être poète, être sainte, parce qu'il me semblait à ce moment-là, que rien de plus grand ne pouvait être. Aussitôt il me parut qu'il remettait entre mes mains les trois semences des trois grandeurs. »

V pokračování textu autorka rozebírá, jak se požadované dary v jejím životě dále projeví. Vidíme, že o utrpení ve chvíli intimního setkání sama prosila, aby mohla mít s Bohem podíl na bolesti. Později si v konkrétních situacích na toto přání spontánně nevzpomíná, ale strasti různého druhu vždy nakonec po velkém přemáhání přijímá. Přání stát se básnířkou se jí rovněž splnilo a jistě do mnohem větší míry, než si ve svých patnácti letech představovala. Ke svatosti skrze snášení všech útrap, které život přinášel, postupně směřovala, aniž by si to denně znovu připomínala a plánovala. Míru její svatosti budou posuzovat jiní, ale jistým znamením zůstává skutečnost, že mnoho čtenářů jejich textů uvádí, že tato četba prohloubila jejich spiritualitu. Při příležitosti padesátého výročí úmrtí Marie Noëlové byl v jejím rodném městě Auxerre oficiálně otevřen proces blahorečení. Stalo se tak při slavnostní děkovné bohoslužbě 23. prosince 2017 za účasti arcibiskupa diecéze Sens a biskupa města Auxerre, Msgr. Hervé Girauda (*Ouverture officielle de la cause...*, 2017, online). Odkaz a dílo burgundské básnířky tak budou více naplňovat prostor jejího rodného kraje a povznášet mysl čtenářů a posluchačů k Bohu, kterému Marie Noëlová nakonec zasvětila celý svůj život: „Mým životním prostorem byl pouze Bůh. V něm jsem získala svobodu a hlavní nasměrování, s ním jsem prošla přes hory i propasti svého života...“¹⁴⁶ (1998, s. 196).

2 | 6 | 2 Poezie Suzanne Renaudové

Také v poezii Suzanne Renaudové nalézáme snadno prostor pro transcendenci. Ve své tvorbě odkrývá chvíle vznešenosti, které jsou pro ni povznášející především v těžkých osobních obdobích, poezie se pro ni stává vnitřním prostorem pokoje a harmonie, do něhož utíká zvláště proto, že v reálném, vnějším světě jí tyto hodnoty chybí. Podobně jako její manžel Bohuslav Reynek a později i jejich synové, také ona ve své tvorbě zpracovává a rozvíjí základní *reynkovské* téma, které je spojilo dohromady a jež Sergej Machonin charakterizoval v *Lidových novinách* při příležitosti výstavy fotografií Daniela Reynka v Roudnici nad Labem v devadesátých letech jako „přítomnost boží ve všem, co člověka obklopuje, viditelnou v zázracích nejvšednějšího a nejskromnějšího světa stvoření“ (Machonin in Palán ..., 2004, s. 244; srov. také výstava celoživotního díla, 2014). Po vzoru Panny Marie pod křížem i Suzanne Renaudová sbírá všechny síly, aby

146 Původní text: « Je n'ai eu que Dieu pour espace. En lui, j'ai gagné ma liberté, mes grandes routes, j'ai affronté mes montagnes et mes précipices... »

nepodlehla zoufalství okamžiku: vertikála se tak protíná s horizontálou náročné reality a vytváří kříž, symbol utrpení i naděje.

Útěchu pro svůj smutek nachází básnířka již od první fáze své tvorby v dialozích s Bohem, do nichž vkládá své rozpoložení a prosí o pomoc, která přesahuje lidské síly. Sama k němu volá a odpověď nalézá skrze biblická slova, skrze znamení v přírodě nebo díky pomocné ruce blízkých lidí. V básni z jednoho sešitu z mládí *Dnes večer po dešti...* [Ce soir après la pluie...], uvedené pouze v poznámkách souborného díla, se Suzanne Renaudová vyznává ze svých pocitů souznících se svěžím podzimním podvečerem. Je jí smutno, ale zároveň setrvává v posvátném tichu vzbuzujícím touhu se spojit se Stvořitelem takového dne. Zvon klekání ji vede k modlitbě, přicházející večer jí však připomíná úzkost smrti a odchod milovaných blízkých, obrací se tedy na Boha slovy emauzských učedníků (Lk 24,29), ale i svým vlastním povzdechnutím z dřívějších básní (*Klekání* [Angélus] a *Temnoty* [Nocturnes]) „Pane, zůstaň s námi, vždyť se připozdívá“ (Renaud, 1999, s. 210). Podle Dagmar Halasové: „Tento verš stojí na dvou pólech básnířčina díla: probouzí ‚bledé kvítky naděje‘ a zařikává úzkost.“ (Renaud, 1996, s. 59). Uvedená báseň je neoddělitelnou součástí spektra, v němž se transcendentní prostor v tvorbě grenobelské básnířky vytváří:

Je pozdě a nastala noc.
Ach, jak se chvějeme neznámou úzkostí!
Ó, Pane, uvrhněte na naši duši a na naše víčka
Spánek tak hluboký a tuhý jako kámen.
Ať kolem nás v temném stínu
Obcházejí němými kroky hodiny bez paměti,
Ať nás naplní pokoj zemřelých a dá zapomenout
Na tento nesmírný smutek našeho života.¹⁴⁷ (Renaud, 1999, s. 211)

V básních prvního oddílu je křesťanská inspirace spíše skryta a pochází nejčastěji z biblických obrazů; všechno dění je začleněné do vyššího řádu hodnot a směřuje k věčnosti, důležité je tedy i ticho. Patrné to je především v básni *Klekání*, jejíž název sám evokuje volání po pozvednutí duše k modlitbě a k propojení života na zemi s Božským principem. V podobném ladění se nese i báseň *Chraň, Bože můj...* [Veillez mon Dieu], v níž básnířka vyjmenovává vše, co

147 Původní text: « Il est tard, et voici que la nuit est venue / Et que nous frissonnons d'une angoisse inconnue / Ó Seigneur, accablez notre âme et nos paupières / D'un sommeil plus pesant et plus sourd que la pierre / Faites autour de nous à travers l'ombre noire / Marcher à pas muets des heures sans mémoire / Et que la paix des morts nous gagne et qu'on oublie / Toute cette tristesse immense de la vie ! »

svěřuje do Boží ochrany, každou vzpomínku i každý nevýslovný, nezadržitelný okamžik (1995, s. 29). Nelze při tom nemyslet na liturgii denní modlitby církve ze sbírky *Písně a denní modlitby* Marie Noëlové, která stejně jako řeholníci každý úsek dne i každou činnost svěřuje Bohu a vyprošuje si jeho požehnání a ochranu. Překlad Bohuslava Reynka je stručnější než původní báseň Suzanne Renaudové a neklade takový důraz na kontrast rozbolavělých lidských srdcí a potoků, které se navzájem utěšují. Autorka na mnoha místech naznačuje, že své verše od své víry neodděluje, ale naopak je díky ní obohacuje; z nebe zde padá mana (báseň *Naše sny* [Nos rêves], 1995, s. 39) nebo tryská pramen do věčného života (*Malý kostelík* [L'église était petite], *ibid.*, s. 29–30). Dále např. báseň *Večerní vítr* [Le vent du soir] končí obrazem krvácejícího orla probodeného hřeby osudu (1999, s. 37). Orel je symbolem evangelisty Jana a bývá spojován se vznášejícím se slovem, které bylo na počátku (Jn 1, 1). K Bohu se obrací Suzanne Renaudová i v básni *Můj Bože, den mě tíží* [Mon Dieu, le jour m'accable], v níž vyjadřuje pokorný vztah ke krásě stvoření a ke slovu, v poušti svého života oslovuje Boha a ptá se, co jí daruje:

Úsměv květiny
Za oknem,
Lehkou mušku
Přinášející duhu
Nebo tajemné něžné slovo
Ukryté v knize
Či schoulené v dopise,
Které tak dlouho spalo,
Ale nyní znovu ožívá
A roste ti pod srdcem.¹⁴⁸ (1999, s. 24)

Také v básni *Zimní soumrak* [Crépuscule d'hiver] můžeme objevit její touhu po bezpečí a trvalé jistotě, kterou nalézá v Kristu:

Zvon někde v obzorech. Vyzvání klekání –
Ať mluví k nám klidnou nadějí, v níž štěstí čisté zní.
Do zsinalé propasti klesají naše dny;
svým soucitem ozař je, jenž trváš, Jediný. (2008, s. 65)

148 Původní verše: « Un sourire de fleur / A travers la fenêtre, / Un léger moucheron / Qui porte l'arc-en-ciel ; / Ou, caché dans un livre, / Blotti dans une lettre, / Le mot magique et doux / Si longtemps endormi / Qui soudain reprend vie / Et bat contre ton cœur. »

V básni *Svatá Panna s Jezulátkem* [Sur une Vierge ancienne en Bohême] ze sbírky *Chvála oběti* se obrací na Pannu Marii, jejíž soška ji zaujala v Kutné Hoře. Nejedná se přímo o kostel, jen o výklenek domu, ale tento posvátný předmět v ní probudil touhu obrátit se na Ježíšovu matku a hledat u ní naději v každé náročné situaci. Panna Maria pro ni ztělesňuje doplnění všeho, co člověku schází, oceňuje i to, že je socha umístěna vně chrámu, aby ji mohl vidět každý kolemjdoucí. Jediný pohled na ni umožňuje pozvednout oči k vyšším než pozemským hodnotám a nechat se snadno ponořit do této transcendence, v níž může člověk žádat naději, ale i chléb. Zahrnutý jsou tedy obě roviny, duševní i tělesná, každý si může vybrat tu, které je mu v danou chvíli více třeba. V litaních, které sestavuje, připomíná některé charakteristiky Panny Marie podle toho, jak na ni soška působí, mluví o ní ve 3. osobě, nejde tedy o tradiční formu této modlitby, která Marii či jiné světce oslovuje přímo. Rysy, které jí v tu danou chvíli připadají nejvýznamnější, rozvíjí a nechává své inspiraci svobodný rozlet:

všem otevřená v bouřích zátoka,
pevná jak v srpnu stoh, a hluboká;

by ve dnech hněvu vichr ztišila,
by vůně soumraku k ní vála přemilá,

by smutným naději a lačným dala chléb,
zde postavili ji, jak u silnice štěp. (1995, s. 140)

Ve francouzském originále na místě výrazu *zátoka* čteme *refuge*, což znamená spíše útočiště a více koresponduje s jazykem církevního textu litaní. Přirovnání se stohem opět potvrzuje hluboký vztah autorky k přírodě a také úctu k přirozenému koloběhu času a na něm závislým činnostem (střídání dne a noci, ročních období i sezónních prací jako je sečení trávy nebo žně). V dalších verších potom přirovnává sochu Madony ke stodole, která uchovává zrna světla, či ke svíci „zčernalé“ od modliteb. Všímá si s citem i jejího zevnějšku, respektive přírodních „šperků“ vzniklých z mechu a šatů vytvarovaných působením počasí: „čas vyhlodal jí krajky na plášť kamenný“ (*ibid.*). Připomíná také kapitoly z Mariina života, především útěk do Egypta po narození Ježíše. Oslovuje ji tichý pohled zcela naplňující přítomnost a v závěru skladby znovu klade důraz na naději, již Maria svým otevřeným postojem povzbuzuje.

Úcta ke svatým je Suzanne Renaudové vlastní jak v jejím národním, tak v českém kontextu. Z našich světic vyzdvihuje především svatou Ludmilu

spojenou s podzimním měsícem září (16. 9.), ve kterém je ona sama narozena (30. 9.), jejíž statečnost připomíná Čechům hned několikrát: ve skladbě *Čechy v roce 1938* [Bohême 1938] povzbuzuje český národ jejím příkladem, protože nic „nepodlomí [její] pohled“¹⁴⁹ (1999, s. 103), přestože ji její vlastní snacha usmrtila. Ani v nepublikovaném textu připraveném pro sbírku *Chvála oběti* básnířka nezakrývá nebezpečí válečného období a neumenšuje svými slovy dlouhé utrpení, které představitelé nepřátelské „orlice“ mluvící cizím jazykem působí, ale i v tuto chvíli do textu integruje motiv tušené, nezadržitelné až logicky plynoucí naděje v podobě svítání i po té nejdelší noci:

Podívej se kolem, jaký hrozivý soumrak! Jaké tvrdé máchání orlích křídel!
Jaké neznámé pokřikování! Noc bude dlouhá, plná smrtelného nebezpečí; ale víme, že přijde jitřenka. Ach! Dovol mi položit čelo na tvá kolena a modleme se až do svítání, modleme se bez ustání, ó, babičko!¹⁵⁰ (*ibid.*, s. 247)

Inspirovala se tak v básních věnovaných českým světcům od Paula Claudela, kterého jejich životní osudy při pobývání na českém území v roli konzula v letech 1909–1910 rovněž zaujaly:

[...] vše, co mnoho dalo a stvořeno bylo pro své ovoce,
vše, co mnoho přijalo a plno je, až přetéká,
vše, co mnoho ví a co na nic už nečeká,
a vše, co jako královny a řeholnice jindy i nyní
svou celou duši tají, to Ludmilu má za svou
ochránkyni. (Claudel, 1945, s.p.)

Nad šálkem své oblíbené kávy v bezpečném domácím prostředí básnířka dále rozjímá o smyslu života a také o těžkém období války a chudoby: „Jak najít každého jitra odvahu k střetnutí se všemi strašlivými, snad, jež se choulila v zákoutí zsinalých zdí?“ (1995, s. 222). Sílu nachází v úpěnlivých prosbách a pozvedání duše k Bohu: „Jak odolati, ne-li modlitbou, vzepjetím k Bohu, výkřikem zoufalé naděje.“ (*ibid.*). Zde je dynamicky znázorněn transcendentní prostor, který může být natolik rozsáhlý a absolutní, nakolik člověk do zvolání směrem k nebi vloží všechny své síly.

149 Původní verš: « Mais rien ne fléchira tes yeux couleur d'étang. »

150 Původní text: « Regarde autour de nous quel terrible crépuscule ! Quels lourds battements d'ailes rapaces ! Quels cris jamais entendus ! La nuit sera longue, pleine de périls mortels ; mais nous savons que viendra l'aurore. Ah ! Laisse-moi poser mon front sur tes genoux et prions jusqu'à l'aube, prions sans fin, ó grand-mère ! »

2 | 6 | 3 Pozvedání duše Christiane Singerové

Christiane Singerová také věnuje pozornost transcendentnímu rozměru existence svých postav a jejich pohybu v tomto prostoru. V románu *Rastenberg* píše o obývání této středověké pevnosti, kterou protagonistka nedokáže nazývat „svým domovem“, nýbrž ji prostě nazývá „Rastenberg“, jako o transcendentní zkušenosti, kterou žena prožívá při každém pohledu z okna na zapadající slunce nebo na vrcholy stromů. Ví, že Bůh je všude stejný, ale na tomto místě ho „nejlépe slyší“¹⁵¹ (1996, s. 17). Je to místo jejího nehybného snění, hledání podstaty života: „Když se z vnějšího hledání stane vnitřní, vždy se odehraje něco zvláštního.“¹⁵² (*ibid.*, s. 17–18) Sestupuje tak do hlubin smyslu věcí a odhaluje kontinuitu obývání jednoho prostoru mnoha předchozími generacemi. Nesouhlasí s názorem, že na hradě byly ženy vždy nešťastné, je přesvědčena, že jen ty, kterým snad chybělo město, avšak ty ostatní „v sobě nosily nebe“¹⁵³ (*ibid.*, s. 19). Důkaz nalézá v košatosti ušlechtilých stromů rostoucích v přilehlém parku. Záleželo však také na tom, zda tyto ženy dokázaly svou situaci přijmout nebo v prostoru, který obývaly, setrvaly s pocitem nespokojenosti. „Život na Zemi stejně jako na každém velkém plavidle uprostřed oceánu nemá východ pro personál, ani žádný jiný nouzový východ. Kdo se nalodí, musí vytrvat až do konce.“¹⁵⁴ (*ibid.*, s. 35). V závěru románu dochází vypravěčka k závěru, že prostor, který obývá, odráží její vnitřní rozpoložení, proto se snaží chránit se negativních emocí a soustřeďuje se na lásku. Chce stále více vidět v každé rovině svého života i na každém místě Boha.

Liliane v *Příběhu duše* zakoušela vnitřní očistu v období, kdy ovdověla a nenacházela smysl života, vše jí naopak připadalo najednou jen jako hra, jenom jako věci rozdělané napůl. Jednoho dne se tak probudila a byla si jistá, že miluje svého zesnulého muže. Tento pocit byl o to překvapivější, když si přiznala, že mu za jeho života neprokazovala mnoho pozornosti. V průběhu čistícího procesu se však v jejím nitru začaly odkrývat nepříjemné vzpomínky, které ji sice netěšily, ale musela s nimi nějak naložit. Sledujeme tak vnitřní boj podobný zápasům Marie Noëlové zachycených v *Důvěrných poznámkách*. Jistotu, že v tomto procesu není opuštěná a skutečně pozvedá svou duši k Bohu, získává hrdinka v nemocnici poté, co téměř umrzne v mrazivém lese. Muž, jenž ji tam objevil, tudy nikdy

151 Původní text: « c'est ici que je l'entends le mieux ».

152 Původní text: « Lorsque la quête, d'extérieure se fait intérieure, il se passe une chose étrange. »

153 Původní text: « les femmes ont bel et bien ici porté le ciel. »

154 Původní text: « La vie sur Terre comme sur tout grand navire au milieu de l'océan n'a pas de sortie d'Artistes ou d'issue de secours. Qui s'embarque est du voyage jusqu'à la fin. »

nechodí, ale v tu noc tudy byl „veden“. Liliane začíná dělit svůj život na období „předtím“ a „poté“. Na první pohled se na něm nic nezměnilo, ale to, co dříve viděla zvenci, bylo najednou *uvnitř* prostoru, který ji obklopoval, a ona byla součástí tohoto nově vnímaného prostoru podobně jako Pierre na konci románu Sylvie Germainové *Bez povšimnutí* [L'Inaperçu]. Uvnitř prostoru se nachází také Albe v románu *Jediné, co hoří* [Seul ce qui brûle], a to doslova, protože je vězněna svým mužem za nevěrnost. Během let, která v této uzavřené místnosti stráví, prožije rovněž vnitřní očistění a neuvěřitelnou proměnu. Přijímá svůj osud, což jí umožnilo změnit jeho rytmus z „pekelného“ na „monastický“ (Singer, 2006, s. 60), prohloubit svou lásku k manželovi a usmířit se sama se sebou.

2 | 6 | 4 Transcendence v díle Sylvie Germainové

V románech Sylvie Germainové se s okamžiky, kdy postavy vstupují do transcendentního prostoru, setkáváme pravidelně. Autorka sama se hlásí ke křesťanství a hluboký význam přisuzuje připomínání krutých historických událostí, které musí postavy jejích románů znovu prožít, aby bylo možné nalézat usmíření s minulostí. V rozhovoru pro webový časopis *Prier* říká, že se její víra zrodila především z otázek, které vyvstaly před rozervaností historie a před mnoha krutými zradami, jichž se Západ dopustil ve vztahu k evangelijní zvěsti (viz Noye, 2004). V románu *Kniha noci* zakladatel rodu Péniel díky své tvrdošijnosti a vytrvalosti překonává všechny životní krize i velké množství ztrát. I přes počáteční zatvrzelost vůči Bohu začíná po čase uvažovat o jeho existenci: války považuje za spánek Boha-Země a dochází k přesvědčení, že ho může svými hlasitými kroky vyburcovat ze *spánku*:

Ucítl v srdci, že Bůh přece jen existuje. Jenomže nesídlí, tak jak si dlouho myslel, kdesi převysoko mimo všechno světlo i čas, uhnížděný nad světem jako obrovský ohnivý pták, který jednou za rok skrání lidská čela. [...] Je to Bůh bez tváře a jména, rozplynulý v zemi, Bůh z kamení, kořenů a bláta. Bůh-Země, který se tyčí v lesích a horách a plyne v řekách, větrech a deštích a přívalech vod. A lidé jsou jen více nebo méně výrazné pohyby jeho tajemného těla schouleného v nekonečném snu. (Germainová, 1997, s. 246–257)

Pénielův vnuk Jantarová noc pak připouští možnost transcendence až mnoho let poté, co se jakémukoliv spirituálnímu rozměru svého života všemi prostředky bránil. Po své závěrečné proměně se vrací domů: „Nebyl už vyhnanec, ani vystěhovalec. Jen bloudící člověk. [...] Tulák, nesoucí na ramenou Boha. Bůh

má v sobě totiž něco věčně dětského, co je třeba opatrovat.“ (Germainová, 2005a, s. 348). Jako vítězný zpěv mu zní tiše v uších slova z liturgie: „Agnus Dei qui tolis peccata mundi, miserere nobis.“ A vzápětí i závěrečná prosba: „Dona nobis pacem“ (*ibid.*, s. 342–343). Autorka tak nabízí působivé poselství o přijetí vlastní minulosti a o naději, že pokoj do srdce a odpuštění lze přijmout i v těch nejtěžších stavech a situacích.

Románem *Dítě Medúza* Sylvie Germainová upozorňuje na často nevratné změny na duši, které jsou působeny dětem. Uvedme jednu z možných definic duše z knihy *Maskovaná milost* Petra Payneho, která přesně charakterizuje duši Lucie, hlavní postavu románu Sylvie Germainové:

Duše je to, co úpí, anebo se raduje. Ta část naší osoby, kterou nemáme ve své moci. Je to něco víc než já. Je to naše jiné já. Naše nejhlubší identita. Duše není niternost sama o sobě. Je to niternost, která se otevírá. Základní otevřenost člověka. Jeho podstata. Schopnost se vztahovat ke světu. Přesahovat sebe sama. Duše je to nejniternější a zároveň to nejotevřenější v člověku. (Payne, 2009, s. 106–107)

O duši dívky Lucie jde v románu především. Měla touhu se radovat, ale je nucena soustředit celou svou energii do překonání napětí a strachu z dalšího nočního zostuzení bratrem, jde tedy nejprve o opačný proces, než který popisujeme, jakési znemožnění transcendence. Na konci románu nicméně i tato postava možnost transcendence objevuje po vzoru sousedky, která když ovdověla a nemohla se zbavit smutku, našla odpověď v pohledu na oblohu:

[I] ten nejmenší předmět mi připomínal Pierra, a to mě bolelo. Ale obloha, ten nebeský prostor, ten mi utrpení nepůsobil. Byl holý, neměl žádnou minulost a ani s mou minulostí nebyl spojen. Bylo to nesmírné, všudypřítomné, a přitom neustále v pohybu. Bylo to současně tak důvěrné a přitom tak tajemné. Tak krásné. Bylo mi hned lépe, když jsem pozorovala oblohu. [...] Existuje obrovské množství odstínů modré a hnědé, růžové i purpurové, žluté, bílé i noční černé. Odstíny černé se nedají ani spočítat! Nedokázala bych ani najít vhodná slova, abych tyto jemné nuance přesně popsala. [...] Napínám celou svou pozornost, až se můj pohled a vše viditelné sloučí v jedno... mé oči s oblohou, se světlem, s mraky... až se i já stanu téměř jedním z mraků. [...] Proto již vůbec netoužím cestovat, někam odcházet. Nesmírnost je zde,

za mými okny. Stačí, když jen trochu pozvednu hlavu... [...] Čím méně se hýbu, tím více cestuji.¹⁵⁵ (1991, s. 306–307)

V románu *Nesmírnosti* sledujeme vývoj hlavní postavy Prokopa Poupy, který Jutta Fortinová označuje jako část jeho cesty k Bohu (viz Fortin in Koopman-Thurling, 2007, s. 61). Nutno ovšem poznamenat, že Prokop si metafyzické otázky po smyslu lidské existence ani po Bohu rozhodně nenaplánoval, ale začaly ho přepadat jednoho dne na toaletě, když si četl Bridelovy verše. Český disident si i později opakovaně vybavuje verše, kde je člověk znázorněn jako červ a Bůh jako velký a slavný panovník a je jimi velmi zasažen, zvláště posledními verši: „Já ten nejmenší cvrček / k nohám trůnu jeho padám, / zeměplazý červíček / cosi v temnostech předkládám!“¹⁵⁶ (Germain, 1993, s. 91). Jak se odevzdat do temnot a do nekonečného prostoru? Skrze tyto úvahy se v Prokopovi otevírá cesta k naději, která není jednoduchá, vede přes dny a týdny plné úzkosti a beznaděje, ale nakonec ho k ní přece jenom dovede. Prostředníkem „radostné zvěsti“ je pro něj paradoxně soused zvláštní vizáže i chování, pan Slavík. Jednoho dne přinese do redakce svůj text o psovi, který nechce otisknout, ale věnuje ho Prokopovi jako osobní dárek:

Už jsem Vám řekl, že mi můj pes zanechal trochu svého čichu. Rozpoznávám ve Vás někoho, kdo je rovněž „doprovázen“. Všichni jsme doprovázeni, ale jen málo z nás si to uvědomuje. Myslím, že se nemýlím v pocitu, že jste dostal stejnou šanci jako já, i když vůbec nevím, v jaké formě.¹⁵⁷ (*ibid.*, s. 169)

Vyprávění se zdá velmi banální, ale je v něm hluboké poselství o přátelství a nekonečném prostoru ducha. Díky věrnému přátelství psa a smyslu pana Slavíka pro detail se povídka stává doplněním toho, co Prokop zaslechl ve verších barokního básníka Bridela:

155 Původní text: « [L]e moindre objet me rappelaient Pierre, et ça me faisait mal. Mais le ciel, lui, l'espace du ciel, ça ne me faisait pas souffrir. C'était nu, sans histoire, sans rapport avec mon passé. C'était immense, c'était là, toujours là, et cependant sans cesse mouvant. C'était si familier et mystérieux à la fois, si beau. J'avais moins mal en contemplant le ciel. [...] Il existe des multitudes de nuances dans ces bleus et ces gris, dans ces roses et ces pourpres, dans ces jaunes et ces blancs, et dans les noirs de la nuit. Elles sont innombrables, les nuances du noir ! Je ne saurais d'ailleurs même pas trouver les mots exacts pour définir chacune de ces nuances. [...] Je regarde de toute la force de mon attention, jusqu'à faire coïncider le visible et mon regard... mes yeux avec le ciel, avec la lumière, les nuages... alors, alors je deviens presque nuage ! [...] Voilà pourquoi je n'éprouve aucun désir de voyager, de bouger. L'immensité est là, derrière mes vitres. Il me suffit de lever un tout petit peu la tête... [...] Moins je bouge et plus je voyage. »

156 Citovaný francouzský překlad Bridelových veršů: « Petit ver rampant sur la terre, / J'offre ce rien dans les ténèbres. »

157 Původní text: « Je vous l'ai dit, mon chien m'a légué un peu de son flair ; je pressens en vous quelqu'un qui est aussi « accompagné ». Accompagnés nous le sommes tous, mais nous ne sommes malheureusement pas si nombreux à en prendre conscience. Je ne crois pas me tromper en pensant que vous avez reçu la même chance qu'o moi, même si j'ignore sous quelle forme. »

Ten potřebný prostor jsem našel sám v sobě, odhalil mi ho můj Pes. Tak dobře mě naučil mít srdce na čekané, že jsem vytušil vůni nekonečna v sobě samotném. Když mě Pes vodil po ulicích a městských parcích, ve skutečnosti jsem procházel nekonečnem svého nitra. Cestou jsem odhaloval stopy. Boží stopy. Přesněji stopy chybějícího Boha. Naslouchal jsem zevnitř jeho tichu, prohlížel jsem si v sobě jeho nepřítomnost a dotýkal jsem se té prázdnoty. Některé dny jsem doslova ohmatával zvláštní konzistenci jeho prázdnoty.¹⁵⁸ (*ibid.*, s. 164)

Spolu s vnitřní proměnou hlavního hrdiny probíhá v románu také proměna společnosti, Prokopa však nové události znepokojují. Najednou si začíná skládat všechny etapy svého života do kontextu nekonečného prostoru v sobě samém, nalézá i ty temnoty, do nichž barokní člověk odevzdával své nitro, a uvědomuje si nový prostor kolem sebe. Už delší čas ho zneklidňovaly pojmy, které se ho začaly novým způsobem dotýkat:

Odkud se berou ta zpropadená slova? [...] Bylo třeba začít od začátku. Ale od kterého a jak? Spása, spása – v čem to ale spočívá a co to má znamenat? Proč k čertu tahle otázka, kterou si nikdy nepoložil, a najednou po půl století jeho existence se mu vkradla na mysl?¹⁵⁹ (*ibid.*, s. 103–105)

Ptá se navíc sám sebe: „Svoboda – ale vlastně co s ní?“¹⁶⁰ (*ibid.*, s. 150). Vzpomíná přitom na svou zemřelou sestru, vybavuje si barokní sochy ze zámku Kuks, které na něho kdysi zapůsobily, třídí si vzpomínky ze svých nevydařených vztahů se dvěma ženami i vlastními dětmi. Zastavuje se také u vzpomínky na fotografii Bohuslava Reynka, na niž básník sedí se sklopenýma očima ve smutném rozpoložení, ale někde uvnitř se skrývá úsměv spolu s holou nadějí a radostí ze zřeknutí se sebe sama. V Reynkově básni *Jarnímu dni* je tento pocit bravurně vyjádřen:

Přece pousměj se maličko jen,
Abych viděl, žes to ty,
Den jarní;

158 Původní text: « Cet espace, c'est en moi que je l'ai trouvé, et c'est Chien qui me l'a fait découvrir. Il m'a si bien appris à avoir le cœur à l'affût que j'ai flairé une odeur d'infini à l'intérieur de moi-même. En me promenant à travers les rues et les parcs de la ville, Chien m'a conduit en vérité à travers l'immensité du dedans. Et en chemin j'ai déposé des traces. Celles de Dieu. Ou plus exactement celles de l'absence de Dieu. J'ai écouté en moi son silence, j'ai regardé en moi son absence, j'ai touché son vide. J'ai tâté certains jours l'étrange consistance de son vide. »

159 Původní citát: « D'où sortaient-ils, ces foutus mots ahurissants? [...] Il fallait repartir de zéro. Mais vers où, et comment? [...] Le salut, le salut, – en quoi cela consistait-il, qu'est-ce que cela pouvait bien signifier? Pourquoi diable cette question qu'il ne s'est jamais formulée en plus d'un demi-siècle d'existence se faufilaient-elle soudain dans son esprit? »

160 Původní text: « Liberté – très bien, mais pour faire quoi, au juste ? »

Jinak zvím, že zrcadlo mi kdosi přidržuje
A že na sebe jen mluvím,
Že jen sama sebe kreslím,
Sebe, jehož úsměv na dně srdce
Spoután jest a zkopán. (Reynek, 1995, s. 142)

Zmínku o úsměvu nalézá Prokop později i v povídce o psovi od pana Slavíka:

Chtěl bych ještě něco říct o úsměvu svého psa, i když není možné ho přesně popsat. Pes se usmíval jako ti, kdo vidí daleko za svět a čas a kdo vnímají všemi smysly, že skutečný život je zde pouze tehdy, když ticho nekonečna rozechvívá přítomný okamžik a tajemství neviditelná lehce strká do nejjednodušších věcí: do dřeva stolu ulepeného od pivní pěny, do majoliky šálku, zábradlí u schodiště, kůrky chleba, víka od popelnice, do zdi, do stromu...¹⁶¹ (Germain, 1993, s. 164)

Podobně i nové poznání vlastního nitra v románu *Třpyt soli* dovolilo hlavní postavě Ludvíkovi stát se „průsečíkem mezi sebou a druhými, mezi živými a mrtvými“¹⁶² (Germain, 1996, s. 180). Nacházel se náhle v novém neomezeném prostoru, který se rozprostíral v celé šíři jeho ducha: „Tam, kde se vše rozuzluje a uvolňuje, kde se otázky vymaňují z potřeby nalézat na ně odpovědi, aby mohl sílit úžas; tam, kde se myšlenky osvobozují, rozbíhají se a srdce se obnažuje.“¹⁶³ (*ibid.*). Takto osvobozen od tíhy minulosti zakusil štěstí a novou touhu pracovat a očekávat od života další dny. Objevil v sobě prostor pro tajemství, nemusel již být otrokem člověka, který musí za každou cenu najít odpověď na své dotazy. Završením proměny jeho srdce, okamžikem, kdy se v jeho nitru rozhostil hluboký pokoj, bylo nové setkání se sochou rabína Löwiho od Ladislava Šalouna. Muž, který na svém těle nesl moudrost a víru staletí, stál na svém obvyklém místě na Nové radnici v doprovodu svého psa. Ludvík si připomněl slova z díla *Studna exilu* o tzv. Maharalovi a jeho náhledu na nadpřirozené vnímání psů. Stejně jako v *Nesmírnostech* i zde se pes stává prostředníkem transcendence mezi nebem

161 Původní text: « Je veux encore parler du sourire de mon chien, bien qu'il soit impossible de le décrire. Chien avait le sourire de ceux qui voient en transparence du monde et du temps, de ceux qui sentent, par tous leurs sens, que la vraie vie n'est pleinement ici quo lorsque le silence de l'infini vient palpiter au ras de l'instant présent, que le mystère de l'invisible vient cogner doucement contre les plus simples choses. - le bois d'une table poilée de mousse de bière, la faïence d'une tasse, la rampe d'un escalier, la croûte d'une miche de pain, le couvercle d'une poubelle, un mur, un arbre... » (Překlad pořízen autorkou knihy pro červenecový Měsíc autorského čtení v roce 2010, srov. Větrné mlýny, 2010)

162 Původní text: « point de tangence entre soi et les autres, les vivants et les morts ».

163 Původní text: « Là où tout se dénoue et s'évase, où les questions s'affranchissent du besoin de réponses pour ne plus que croître en force d'étonnement : là où les pensées se délient et s'évadent, et le cœur se dénoue. »

a zemí, tím, kdo doprovází anděla, díky němuž i Ludvík našel úsměv, který znamenal příslib nového poznání.

Všichni hrdinové románu *Tobiáš z blat* sice prožívají své osobní zápasy, ale jeden z nich vidí dál, je ztělesněným Božím poslem, který nemůže pro jednoho člověka zapomenout na ostatní lidi; stále „zůstává na druhé straně paměti a zapomnění, na druhé straně strachu a touhy, v nejjihlavější lásce, moudrosti a obnaženosti lásky“ (Germainová, 2005c, s. 128). Sylvie Germainová pro umocnění svých příběhů zasazuje osudy lidí do přírodního dění, životy hrdinů tak probíhají ve spojení s pravidelným koloběhem pohybů moře, s vanutím větru či střídáním slunečných a deštivých dnů. Výsledný dojem jen potvrzuje její přesvědčení o tom, že příroda a lidstvo vytvářejí jeden celek, společně dýchají, ale i trpí, společně směřují k vyššímu cíli: „Všechno je výměna, život ve svém celku a v nekonečném množství hmatatelných, konkrétních podob a ještě více v těch nehmotných, jemných.“ (*ibid.*, s. 100).

Laudes-Marie z románu *Píseň okoralých srdcí* se po zkušenosti dětství stráveného v klášteře nemá chuť zabývat záležitostmi ducha. Když se jí ve chvílích naprosté opuštěnosti připomínala věta: „K Bohu se přiblížíte jen tehdy, když se zřeknete sami sebe...“¹⁶⁴ (Germain, 2002a, s. 181), zvolila opačný proces, tedy vzdalování se od Boha zříkáním se jeho pomoci, jelikož měla pocit, že je spíše dítě Bohem zapomenuté:

Protože mě Bůh zanedbával už od okamžiku mého zpropadeného narození, začala jsem se nakonec chovat jako on, už roky jsem mu vracela jeho lhostejnost. V tu chvíli jsem ale nabyla nejasného dojmu, že jde o něco jiného a naše vzájemné zanedbávání jen těsně mívá významný dotykový bod.¹⁶⁵ (*ibid.*)

Nejasný pocit, že je blízko průniku dvou vzájemně nepochopitelných prostorů, Laudes-Marie brzy zaplašila, ale občas se jí v mysli připomněl, když se jí znenadání v mysli vynořil verš z evangelia, který prochází i poezií Suzanne Renaudové: „Pane, zůstaň s námi, vždyť už je k večeru a den se schyluje.“ (*ibid.*, opakovaně; Lk 24,13–35) Na sklonku života má Laudes-Marie znenadání pocit, že konečně pronikla do místa, které celý život mýjela, hledání vlastní identity je u konce: připomíná si dávno zapomenutá slova z Lukášova evangelia, ale už to není ona, kdo je vyslovuje směrem k nebesům, ta slova přicházejí z opačné strany a prosí ji, aby zůstala a bděla, aby se nevzdalovala z Boží blízkosti:

164 Původní věta: « Seul l'abandon saisit Dieu... »

165 Původní věta: « Vu qu'il m'avait négligée depuis ma maudite naissance, j'avais fini par faire comme lui, Dieu; depuis des années je lui rendais bien son indifférence. Mais là, j'avais confusément l'impression qu'il s'agissait d'autre chose, et que nos délaissements respectifs frôlaient un point de tangence. »

A pak, až mě ticho úplně stráví, vyprázdní, možná, že modlitba, která mi drásala srdce pokaždé, když jsem si myslela, že jsem ji navždycky zapoměla – *Mane nobiscum, Domine, iam advesperascit* – mi naposledy splyne ze rtů.

[...]

Ne, to nebudu já, kdo ji vysloví, tu větu tak znepokojivou za svým neškodným vzezřením, ale sám Pán, šeptem. Požádá mě tak, jak žádá všechny, abych s ním zůstala a bděla v zimě a tmě na zemi, kde ho tolik, tolik lidí neuznává nebo zrazuje nebo zapírá nebo zesměšňuje, dělá z něj nic, iluzi.¹⁶⁶ (Germain, 2002a, s. 269–270)

Začátek od nuly a cesta do nového prostoru umožňujícího transcenci není pro postavy Sylvie Germainové nic neobvyklého. Zatímco *Laudes-Marie* procestovala celou Francii, než se vrátila k rodným horám a našla možnost k pozvednutí ducha, Magnus získal zkušenosti z celého světa, avšak po všech životních traumatech přišel na nové místo v cizí zemi: odebírá se do francouzského kraje Morvan, který je autorce drahý, a v blízkosti Vézelay, kde Marie Noëlová napsala své *Denní modlitby*, chce Magnus prožít roky *hibernace* a dovolit času, aby pronikl do všech minulých událostí. „Magnus byl v té zemi cizincem, neznal ani její historii, a tato neznalost mu vyhovovala. Přišel, aby si vyčistil svůj pohled, zbavil ho příliš velkého množství obrazů. Stal se z něho už jen člověk-medvěd toužící po přezimování.“¹⁶⁷ (Germain, 2005, s. 224). Není jen pasivním čekatelem „na Godota“, ale snaží se aktivně pečovat o místo, kde žije, často chodí na delší túry, aby v pravidelných zvucích svých vlastních kroků nacházel ozvěny všech, které postupně i ve svém srdci pohřbívá. Tráví také dlouhé hodiny v tichu, naslouchá tepu svého srdce a vzdáleným hlasům svých blízkých. Litanie inspirované liturgickými modlitbami zařazené mezi fragmenty 27 a 28, těsně předcházející fragmentu 0, svolávají všechny osoby, které v jeho životě hrály nějakou roli:

166 Původní text: « Et puis, quand le silence m'aura entièrement consumée, évidée, peut-être que la prière qui me griffait le cœur, chaque fois que je croyais l'avoir à jamais oubliée – *Mane nobiscum, Domine, advesperascit* –, me remontera aux lèvres une dernière fois. [...] Non, ce n'est pas moi qui la prononcerai, cette phrase si troublante sous son air anodin, mais le Seigneur lui-même, dans un chuchotement. Il me demandera, ainsi qu'il le demande à tous, de rester avec lui pour veiller dans le froid et l'obscurité de la terre où tant et tant le méconnaissent, ou le trahissent, ou le renient, ou bien le tourment en ridicule, en rien, en illusion. » (Přel. MČ)

167 Původní text: « Magnus est étranger à ce pays, à son histoire, et cette ignorance lui convient. Il est venu laver son regard, le dépouiller de son trop-plein d'images. Il n'est plus qu'un homme-ours désireux d'hiberner. »

Lothare a Hannelore, zavolejte si mě.
Elso a Eriko¹⁶⁸, zavolejte si mě.
Peggy Bellová, zavolej si mě.
Mary a Terenci Gleanerstnesovi, zavolejte si mě.
Terenci a Scotte, moji bratři, zavolejte si mě.
May, má tak živá milenko, zavolej si mě.
Lothare a Hannelore, zavolejte si mě.
Elso, zavolej si mě.
Peggy, má sestro, má lásko, zavolej si mě.
Lothare, můj příteli, můj otče, zavolej si mě.
Dívenco Myriam¹⁶⁹, zavolej si mě.
Peggy, má sladká krásko, zavolej si mě.
Peggy, má zmizelá Sněhurko, zavolej si mě.
Ty, má oběti, odpusť mi.

Z neznáma, vysvobodte mě!
Z tohoto ticha, vysvobodte mě!
Z tohoto zapomnění, vysvobodte mě!
Ze zatracení, vysvobodte mě!
Z mé nepřítomnosti, vysvobodte mě! [...]¹⁷⁰ (*ibid.*, s. 242–243)

Magnus se díky procesu vyrovnávání s minulostí postupem času přestává bránit také nadpřirozeným hodnotám. Uznává existenci neviditelného světa a volá do něho, aby se zařadil mezi své blízké. V tu chvíli ještě není věřící, jen se postupně pro víru otevírá. V hledání ho povzbuzuje také poustevník bratr Jean, Blaise Mauperthuis z románu *Dny hněvu*, jehož přítomnost posiluje kontinuitu románů Sylvie Germainové i návaznost jejich postav. Poustevníková přítomnost je Magnusovi nejprve nepříjemná, poněvadž je stále ještě uzavřen do svého smutku a starcova slova ho ruší:

Pokoj! Ten ale nenajdeš, když budeš žít v odloučenosti od světa. Ty nejsi poustevník, ale utíkáš před skutečností. Jsi osamělý, ne samotář. Víím, o čem mluvím, už třicet let žiji jako poustevník v blízkosti svého kláštera. Nikdy

168 Elsa a Erika byly dcery strýce Lothara, s nimiž zůstal Magnus v přátelském kontaktu.

169 Myriam byla Lotharova první vnučka. Jako nemluvně na Magnuse velmi zapůsobila, nikdy předtím tak malé dítě neviděl. Později je spojovala láska k výtvarnému umění.

170 Překlad autorka: pro délku textu pouze odkazujeme na textové přílohy publikace Bakešová, 2011, s. 362–364.

bych to nedokázal, kdybych měl srdce tak zarmoucené jako ty. Srdce vězně.¹⁷¹
(*ibid.*, s. 246)

Přesto je krátké setkání s ním pro Magnuse vysvobozením z vězení smutku a nejisté minulosti: po liturgii za zemřelého bratra Jeana je Magnus konečně schopen přijmout celou svou minulost, včetně tajemství, která ho již tolik netíží. Nachází se na novém místě a má naději na nový začátek svého již pokročilého života.

Rovinu transcendence v románu *Mimo obraz* reprezentuje ve skrytosti Aurélianův postižený bratr Joël, nejprve podle jména: Yo-El znamená Bůh-Bůh. Sama autorka tuto postavu charakterizuje jako tajemství pro sebe samotnou, protože uznává, že zatím není známo, co se v hlavě lidí, kteří nemluví a jsou nějakým způsobem postiženi, ve skutečnosti děje. V rozhovoru s Xavierem Houssinem sama říká: „Joël věci cítí, chápe je a trpí jimi. Uvědomila jsem si, že je v tom ještě větší symbolika, než jsem si mohla myslet. Yo-El... Bůh je mrtev, zničen, ale je stále přítomen jako Bůh-žebřák.“¹⁷² (Houssin–Germain, 2010, s. 17). Také Aurélianovo jméno nese v sobě poselství o světle. Chce bratrovo jméno vyložit ostatním a upozornit na jeho vnitřní svět, ale nikdo ho v tu chvíli už neposlouchá. Joëlova reakce na bratrovo zmizení je zase naplněním Ježíšova chvalozpěvu o Vykoupení: „Velebím Tě, Otče, Pane nebes i země, že jsi tyto věci skryl před moudrými a rozumnými, a zjevil jsi je maličkým.“ (Mt 11,25).

V knize *Hlavonoši* [Céphalophores] nacházíme obdobné téma; Sylvie Germainová zde věnuje pozornost světcům, jimž byla státa hlava, ale oni přesto ještě nějakou dobu žili, jako například svatý Denis (viz Voragine, 1994, s. 272–279), a s utátou hlavou v podpaží chodili a chválili Hospodina. Výraz *céphalophore* není ve slovníku a neznalým čtenářům připomínal spíše některý druh hlemýždě, avšak Sylvie Germainová sama odkazuje na obrazy v Louvru, kde jsou někteří z těchto starobylých světců znázorněni, a na středověkou *Zlatou legendu* Jacquesa de Voragine. (viz Houssin–Germain, 2010, s. 6). Téma ji natolik zaujalo, že se rozhodla sepsat své úvahy o tajemství života, oběti, ale i viny a trestu. Zároveň chtěla poukázat na původ běžně užívaných jazykových spojení jako *ztratit hlavu*, *mít dutou hlavu*, *dělat si těžkou hlavu* apod. Otázky,

171 Původní text: « La paix ! Ce n'est pas en vivant en reclus que tu la trouveras, la paix. Car tu es un reclus, pas un ermite. Un esseulé, pas un solitaire. Je sais de quoi je parle, voilà une trentaine d'années que je vis en ermite, à proximité de mon monastère. Jamais je n'aurais pu tenir si j'avais eu un cœur aussi assombri que le tien. Un cœur de séquestré. »

172 Původní text: « Joël sent les choses, les devine, en souffre. Et je me suis rendu compte que c'était encore plus symbolique que je ne l'avais pensé. Yo-El... Dieu est mort, brisé, mais il est présent comme un Dieu mendiant. »

kteří si autorka v knize klade, pronikají do označení kapitol, v nichž se autorka zamýšlí obecněji nad původem literárních postav a nad smyslem psaní. Jednotlivé úseky knihy symbolizují její „hloubení“ v temnotách a úsilí spatřit záblesk nového dne. Pokračuje dotazováním se po smyslu oběti a vytrvale hledá onen záblesk světla i u jednotlivých postav: existují hrdinové nejprve v myslí autora? Odkud se vynořují? Jak se formují? Sylvie Germainová zde rozebírá také poezii svého oblíbeného básníka Geoga Trakla, který si „hrál s hvězdami“ (Germain, 1997, s. 41). Oblíbenost jeho poezie byla příčinou okouzlení poezií Bohuslava Reynka, v níž autorka cítila podobný způsob vyjadřování a myšlení. A to i přes neznalost jazyka, v němž poezii poprvé objevila, jak sama řekla při návštěvě Brna v rámci projektu Měsíc autorského čtení, 27. 7. 2010 (srov. Větrné mlýny, 2010). Mezi Traklova nejčastěji používaná slova patří *noc* či adjektivum *černý* (viz Trakl, 1995, s. 286). Atmosféra noci, v níž očekáváme alespoň záblesk světla, je tedy charakteristická pro Traklovu tvorbu, ale i pro knihu Sylvie Germainové. V knize se prolíná zoufalství z prokletí a naděje na požehnutí, protože tyto dvě roviny mají k sobě velmi blízko. Poslední kapitola je věnována císaři Rudolfovi II. a jeho umírání. Velký císař toužící po nesmrtelnosti a božství se ocitá ve své ubohosti na konci svých dnů podobně jako každý jiný člověk, nezávisle na svém postavení na společenském žebříčku. Všichni mučedníci, kteří ho předešli do věčnosti, ho nyní očekávají v novém prostoru, záleží, pro koho z nich se sám rozhodne.

Výchozí myšlenkou pro soubor esejů Sylvie Germainové *Trochu zemřít* [Mourir un peu] je sloveso *odejít*. Běžně se „mírá“ sloves *odejít* či *zemřít* nevyjadřuje, ale spojením takových sloves s výrazy množství vznikají obrazná vyjádření: *zemřít trochu* znamená tak trochu něco opustit, vzdát se svých představ, snů, plánů, vstoupit vlastně do nejistého prostoru. Autorka vychází z mnohokrát parafrázovaného i opakovaně zhudebněného verše básně *Rondel na rozloučenou* [Partir, c'est mourir un peu] od Edmonda Haracourta (1890) a chce ukázat, že *rodit se i umírat* znamená sledovat dvě strany jedné mince. Od okamžiku porodu jsme stále *na cestě*, někam směřujeme, vždy však něco také opouštíme. Cituje a parafrázuje Rilkeho poezii, myšlenky z díla E. A. Poea *Odcizený dopis* (1844), ale uvádí rovněž myšlenky o duchovním stavu temné noci podle svatého Jana od Kříže (1542–1591; *Temná noc* česky 1995). Výchozím bodem pro téma umírání sobě sama se pro ni stává myšlenka z Dostojevského románu *Bratři Karamazovi* (2004 [1880]): Ivan je zděšen a zároveň i zaslepen vším, co se kolem něho děje, a chce Bohu vrátit pomyslounu vstupenku do Božího království. Pět paradoxních situací pak slouží Sylvii Germainové k analýze hledání dobra ve chvíli, kdy nic dobrého není vidět a nade vším viditelně vítězí zlo. Kde se tedy skrývá Bůh? Podle Jana od

Kříže je třeba vstoupit do noci, jinak se není možné propracovat k rozednění (viz Germain, 2000, s. 34). Na příkladu Eliáše ale vidíme jinou dimenzi hledání Boha. Ve chvíli, kdy chce zemřít, dostává pozvání vydat se na cestu. Podaří se mu zaslechnout Boha v jemném vánku, nikoliv ve vichřici, zemětřesení či ohni (1Kráľ 19,9–13), a nově ho uvidět ve svém vlastním srdci. Jiná skutečnost, které si autorka všímá, souvisí s podobenstvím cesty dvou učedníků do Emauz, kteří byli tak zahleděni do sebe a své bídy, že to podstatné, jemné a tiché jim zcela unikalo, přestože to měli nadosah. Finále knihy tvoří Ježíšova slova o lásce a příklad jeho vstupu do noci a odevzdanosti do otcovy vůle jako důkaz, že samotný fakt vydání se na cestu má velký a hluboký smysl.

V knize meditativních úvah *Sny tohoto času* [Songes du temps] autorka vyjadřuje názor, že pozorným a trpělivým vnímáním je možné pronikat hlouběji do neviditelného světa stále nových znamení času. „Zkušenost a sen, hmota i duchovní svět jsou v neustálém a důmyslném vzájemném působení. Je tedy vhodné se v každém dalším období pustit novým způsobem do čtení s novým, vybroušeným pohledem.“¹⁷³ (Germain, 2003, s. 12). Kratší úvahy popularizujícího charakteru nenabízejí tolik filozofických otázek jako jiné, rozsáhlejší autorčiny studie. Ani tyto texty nejsou odtrženy od literatury díky citátům z poezie R. M. Rilkeho či Saint-Johna Perse, ale i díky mytologickým ozvěnám obohacujících zamyšlení postupujících od Adventu přes Vánoce, půst, velikonoční a letniční tajemství k podzimním svátkům všech svatých. Středem zůstává biblický úryvek vztahující se k danému časovému úseku. Významnou kapitolu tvoří druhé velikonoční zamyšlení soustředěné kolem textů Marie Noëlové. Sylvie Germainová cituje známý úryvek z *Důvěrných poznámek*: „Můj Bože, nemám Tě ráda...“ (Noël, 1998, s. 41) a charakterizuje duchovní krizi rodačky z Auxerre, kde nyní sama žije. Básničku popisuje jako žebračku trpící duchovním hladem, samotou, zimou a vyprahlostí:

Žebračka, která už nic neočekává, ale která přesto nachází sílu říct: zde jsem, slabá a nemohoucí; tady ležím, v ubohé díře, uprostřed temnoty; spadla jsem až sem, na samý okraj nicoty. Ale tam nikde, kam se potopila, zůstává ve stavu bdělosti jako stráž sice zraněná, ale věrná svému poslání. Na první pohled

173 Původní text: «L'expérience et le songe, la matière et le spirituel sont en constante et subtile interférence. Il convient donc, à chaque saison nouvelle, de se remettre au travail de lecture avec un regard neuf, aiguisé.»

extrémně daleko od Boha. Mysticky viděno však v jeho těsné blízkosti. Mezi bolestí, smrtelnou nudou a nadějí.¹⁷⁴ (Germain, 2003, s. 48)

Anti-modlitba Marie Noëlové vyjadřuje opravdovost víry a její vůli neztratit transcendentní aspekt svého života, je zbavena veškeré přetvářky, iluzí i lži. Služba druhým Noëlové příliš neumožňovala řídit si svůj čas, poněvadž byla stále zapojena do procesu domácích prací stejně jakou mouka, která se nasype tam, kde je zrovna potřeba. Díky paralele s eucharistickým chlebem a jeho každodenním proměňováním má však i básnířka naději na naplněnost svého života a prožívá i při obyčejných činnostech ve své podstatě mystiku všedního dne podobně jako Terezie z Ávily „mezi hrnci“.

Závěrečný text svého souboru nazvala Sylvie Germainová *Ozvěny smíchu* [Échos d'un rire] a představuje v něm osvobozující sílu smíchu na příkladu Abrahama a Sáry. Oba se smáli Božímu záměru udělat z nich ve vysokém stáří rodiče, oba ale přijali Boží vůli jako výzvu nezůstat stát na místě. „Plodný smích Abrahama a Sáry je pozváním říct NE všemu nemožnému a ANO netušenému a nepředstavitelnému, všemu úžasnému.“¹⁷⁵ (Germain, 2003, s. 107). Sylvie Germainová píše, že je ozdravné nepřestat se divit a naslouchat ozvěnám smíchu starozákonních předků zvláště ve chvíli pochybností a beznaděje, jelikož smích uvolňuje napětí, usmiřuje se světem, s životem, s lidským společenstvím a pomáhá otevírat se stále znovu pro „štědré a svobodné přijímání nových dnů, které přicházejí, abychom mohli lépe nést tíhu času“¹⁷⁶ (*ibid.*).

V díle *Čtyři důkazy přítomnosti* [Quatre actes de présence] vyjadřuje Sylvie Germainová obavy z toho, že člověk je mnohdy vlivem médií ochromen úzkostí a strachem z budoucnosti, kdy je strháván do virtuálního nereálného světa. Dokázat přítomnost znamená uvědomit si svou skutečnou existenci, konkrétní čas a prostor, v němž se pohybujeme a jsme. Všechny texty čtyř částí obsahují v originále slůvko *acte*, které znamená *čin*, tedy něco aktivního, promyšlený krok. V prvním oddíle si autorka neklade obvyklou otázku, zda je život po smrti, nýbrž neotřelou, zda vůbec člověk žije před svou smrtí. Opírá se o texty švýcarského

174 Původní text: « Une mendicante qui n'attend plus rien, et qui cependant trouve encore le courage de dire : je suis là, infirme et misérable ; je gis là, dans un trou, dans la nuit ; je suis échouée là, au bord extrême du néant. Mais dans ce nulle-part où elle a sombré, elle demeure en veille, sentinelle blessée et néanmoins fidèle à son poste. Au plus loin de Dieu, à l'évidence. Au plus près de Dieu, mystérieusement. Entre douleur, mortel ennui, et espérance. »

175 Původní věta: « Le rire si fécond d'Abraham et de Sarah est une invitation à dire NON à l'impossible, et OUI à l'insoupçonné, à l'inconcevable, au merveilleux. »

176 Původní věta: « Pour accueillir avec largesse et en toute liberté les nouveaux jours qui se présentent alors. Pour mieux porter le poids du temps. »

teologa Maurice Zundela, který byl znepokojen podobnou skutečností: „[M]nohé životy jsou bohužel zbaveny lidství. [...] Mnozí lidé umírají dříve, než začali žít.“¹⁷⁷ (Germain, 2011c, s. 21). Naléhavost výzvy k životu a každodennímu rozhodování se pro něj autorka podtrhuje i dalšími citáty, např. z prací Rabi Nachmana z Braclavi, Simone Weilové nebo svého učitele Emmanuela Lévinase. Spolu se svými průvodci dochází k závěru, že je-li nějaký život po smrti, pak začíná právě teď a tady nezávisle na situaci, v níž se nacházíme, a na míře utrpení, kterým procházíme. Otázka naruby vede i k vnímání projevů zla jaksi naruby: vybízí k jeho vyvedení na poušť a k jeho nadpřirozenému proměnění. Sylvie Germainová konstatuje podobně jako Marie Noëlová: „Tajemství zla je jediná skutečnost, v níž nás Bůh nevede k víře, ale k přemýšlení.“¹⁷⁸ (*ibid.*, s. 32).

Pozornost si zaslouží také téma nejistoty, kterou může člověk ve vztahu k transcenci pociťovat vlivem křehkosti své víry nebo úzkosti: „Ať je [víra] jakkoli hluboká, jakkoli živá, je stále zranitelná; nestálost, která v nás přebývá, nechává rozběhnout po celé naší bytosti rýhy trhlin, které jsou křivolaké, zákeřné.“¹⁷⁹ (*ibid.*, s. 64). Tyto trhliny v transcendentním prostoru existují v dějinách lidstva již dlouho, jako příklad váhání uvádí autorka zklamání apoštolů Petra a Jidáše v představách o tom, jak bude nastoleno Boží království. Každý z nich se s tímto zklamáním vyrovnával jinak. Nebyli připraveni na zranitelného krále, který přijímá tak snadno smrt. Již v této knize autorka dokazuje to, co potvrzuje recenzent její *Křížové cesty* v časopise *La Vie* 7. 4. 2011: „Věděli jsme, že Sylvie Germainová je velká spisovatelka a že středem jejích děl je duchovní život. Nyní je však zřejmé, že může dosáhnout i vrcholů mystické literatury.“¹⁸⁰ (Mercier, 2011, s. 63). Mystiku spojenou s využíváním bolesti a úzkosti pro dobro v rámci každodenních obětí přinášených za druhé lidi představuje autorka v návaznosti na své literární předchůdce, například Jorise-Karla Huysmanse, který opakovaně zmiňoval téma „mystické substituce“ v utrpení, které také sám žil. Cituje dále Maurice Zundela nebo Simonu Weilovou (srov. Weil, 2009; Weilová, 2009) a připomíná i tradici mystických duchovních spisů velkých světců.

177 Původní text: « [L]a plupart des vies, malheureusement, sont des cadavres d'humanité. [...] La plupart des hommes meurent avant de vivre. »

178 Původní věta: « Le Mystère du Mal, le seul où Dieu ne nous donne pas à croire, mais à penser. »

179 Původní text: « Aussi profonde, aussi vive puisse-t-elle être, elle demeure vulnérable; l'instabilité qui nous habite fait courir partout en notre être ses lignes de faille, qui sont tortueuses, insidieuses. » (Přel. MČ)

180 Původní text: « On savait que Sylvie Germain était une grande romancière et que la spiritualité était au cœur de son œuvre. On sait désormais qu'elle peut atteindre les sommets de la littérature mystique. »

2 | 7 Chrám a posvátná místa

S tvorbou autorek, které se netají svým kladným vztahem k duchovní dimenzi života, je neodmyslitelně spjat konkrétní prostor, v němž „má docházet k přímému kontaktu člověka se samotným božstvem“ (Kubínová, 1997, s. 130), tedy místa posvátného kultu. Jedná se o různé druhy chrámů a posvátných míst, kde mají věřící možnost vstupovat do konkrétního vztahu s Bohem prostřednictvím předem stanovených obřadů nebo rituálů a prožívat *hierofanii* (viz Eliade, 1994, s. 10), tedy samotné zjevování něčeho posvátného. Mircea Eliade stává do protikladu posvátné a profánní a hovoří o hluboké propasti, která tyto dvě modalities zkušeností nebo bytí na světě odděluje. Jejich zkoumání vypovídá v každé době o nejrůznějších dimenzích lidské existence. Posvátným místem se může stát lokalita, ke které člověk získá nějaký vztah, například rodná vesnice nebo ulice v cizím městě či zemi, k níž se váže nějaký významný emocionální vjem. Pro náboženského člověka je ale tímto posvátným místem většinou nějaká budova, chrám, jenž se stává jakýmsi středem jeho světa, čímž se také liší od člověka trvajících na profánním relativismu světa (viz Eliade, 1994, s. 20). „Portál vedoucí do vnitřku kostela je znamením přelomu. Práh oddělující oba prostory znamená zároveň rozestup mezi dvěma způsoby bytí, profánním a náboženským.“ (*ibid.*, s. 21). Současně je práh ale také místem transgrese, přechodu, kde se tyto dva světy nutně setkávají, jako jsme to již viděli i u běžného domu, v němž je práh znakem oddělení světa uvnitř a vně. Práh chrámu je rovněž vstupem do posvátného prostoru primárně určeného k transcendenci, kterou sice člověk mohl prožívat i jinde, ale zde se přibližuje jakési pomyslné bráně do nebe. Eliade doplňuje: „Symbolismus obsažený ve výrazu ‚Brána Nebe‘ je bohatý a složitý: theofanie posvěcuje určité místo právě tím, že je ‚otevřít‘ směrem nahoru, že je spojuje s nebem, že je činí paradoxním bodem přechodu z jednoho modu bytí do druhého.“ (*ibid.*, s. 22).

Náboženský člověk touží žít v takovém posvátném světě stále, tedy i mimo dobu pobytu v konkrétním sakrálním prostoru, musí se tedy naučit posvátný prostor „budovat“. Jan Patočka ve svých *Poznámkách o prostoru* píše:

Budování ve svém vnitřním smyslu: bytí jako stavba, kde všechny komponenty jsou předstupěň jsoucnosti v plném významu. Bytí zároveň bojem proti nicotě, tvorbou přítomnosti a přítomného, řádu pevného složení, kde se všechny části drží a předpokládají. Být znamená nejen být přítomný, trvat, nýbrž být vybudován, *někde* založen, být jistým obhájeným okrskem. (Patočka, 2003, s. 1)

Analogií *budování* takového prostoru je eliadovský pojem *orientace* (viz Eliade, 1994, s. 22) nebo úsilí o *zakořeňování* jak v horizontální, tak ve vertikální rovině podle Maurice Merleau-Pontyho (in Patočka, 2003, s. 1). Podstatná je v každém případě snaha o vymanění se z chaosu profánního světa ne nepodobná samotnému aktu stvoření světa. Protože akt budování vyvolává protireakci ze strany chaosu, nejde tedy o fenomén dokončený, ale stále se tvořící, procházející zápasem; pro náboženského člověka půjde o duchovní boj, o němž již byla řeč například v díle Marie Noëlové. Stavba sakrálních budov je v terminologii Mircey Eliadeho budování středů světa, kterých může být nekonečně mnoho, protože se nejedná o geometrické vnímání prostoru, ale o „prostor existenciální a posvátný, jemuž je vlastní docela jiná struktura, umožňující nekonečné množství zlomů, a tedy nekonečné množství spojení s transcendentem“ (Eliade, 1994, s. 42). Rozvoj sakrální architektury se tedy řídí jinou motivací než budování jakkoliv zaměřeného profánního prostoru. Stavitelé chrámů si kladou jiné otázky, než architekti území kolem takových staveb. A jaký vztah k posvátným stavbám či sakrálnímu prostoru obecněji mají zde studované autorky?

Marii Noëlové její zakoušení Boha při každodenní práci a jistota jeho přítomnosti nebrání vyhledávat i nadále chvíle spočinutí přímo na posvátných místech, v kostelích a chrámech. Jejím „druhým domovem“ je katedrála svatého Štěpána z Auxerre již od dětství: „Katedrála, můj nejkrásnější, zářící druhý domov, už od ranního úsvitu stavěla na odiv nádheru význačných dnů Páně.“¹⁸¹ (Noël, 1977, s. 114). S Marií Kubínovou je možné konstatovat, že charakteristikou chrámů zůstává „reprezentativnost a s ní ruku v ruce jdoucí trvalost. Věky přetrvávající stavba je vnímána jako svědek dějin: mlčky shlíží na okolní hemžení – a v dobách obzvlášť zlých připomíná jejich pomíjivost, stávajíc se tak zdrojem naděje.“ (1997, s. 135). Marie Noëlová si vztah ke katedrále uchovává, zůstává jejím útočištěm i v dospělosti: básně věnované katedrále svatého Štěpána v Auxerre zaujímají v celé tvorbě zvláštní místo. Tohoto „svědka“ dějin doprovázených konkrétními příběhy milovala, pravidelně tam docházela na bohoslužby a měla blízký vztah k různým chrámovým zákoutím, především k některým obrazům. V básni *Rozloučení s obrazy* [Adieu aux Images] ze sbírky *Zpěvy čtvera suchých dnů* se ve stáří velmi dojemně loučí s místy, kde ráda rozjímal a modlila se (2003, s. 180). Krása uměleckých děl pomáhala i jí pozvedat duši k Bohu a rozvíjet její

181 Původní text: « La Cathédrale, ma plus belle, ma radieuse autre Maison, avait, elle aussi, dès l'aurore, déployé tout son appareil des grands jours de Dieu. »

estetické cítění; analogické snění na základě kontemplance nějakého obrazu je typické také pro tvorbu Sylvie Germainové.

Básnířka má velmi ráda i venkovský kostelík ve vesnici Diges, kde často trávil letní dny. Vnímala výlučnost tohoto prostoru, zdroj naděje navzdory působení „zubu“ času, a proto měla, podle rodinného přítele, francouzského velvyslance Léona Noëla, rovněž podíl na opravě tohoto svědka minulosti, kterou iniciovala a podporovala, nikoliv ovšem finančně, jelikož její vlastní materiální zdroje byly velmi skromné:

Marie Noëlová se snažila pomáhat v jejich počínání a zasadila se o to, aby byla práce dovedena do konce. Díky veřejné sbírce, jedné půjčce a mnoha osobním obětím se podařilo k její velké radosti opravit střechu kostela a provést v něm další nezbytné opravy.¹⁸² (Noël, L., 1978, s. 30)

Se vzpomínkami na venkovský kostelík se mísí rovněž vzpomínky z útlého dětství na cestování s rodiči do nedalekých míst k příbuzným ze souboru *Vzpomínky* a na posvátná místa jejího dětství. V kapitole *Usy* se jedná o vesnici poblíž poutního místa Vézelay a Marii Noëlové ožívá vzpomínka nejen na baziliku svaté Marie Magdalény, ale především na nocování v bělostné posteli s nebesy, která jí připadala jako kaplička, jak byla vyzdobená a jak se v ní mohla zbožně usebrat (viz 1977, s. 75–90). Z postele jejich hostitelky, zbožné slečny Marie, viděla na krb, na němž stála soška Panny Marie, k níž se obracela se svými modlitbami a před ní si četla v knize *Brána do nebe neboli Průvodce ke spáse* [La Porte du Ciel ou le Guide du Salut] (A.M., 1864), kterou u postele našla. Tehdy ji zaujal pojem svatost a v té době byl zřejmě v oné malé svatynce, pokoji zbožné ženy, vybudován základ jejího vztahu k Bohu: „Bůh ve své neviditelnosti a nesrozumitelnosti se mi toho léta a v tom prostředí zdál na dosah. Skláněla jsem k němu své srdce jako k nějakému prameni.“¹⁸³ (1977, s. 89). Úsměvným doplněním může být její touha přitáhnout pozornost Panny Marie k tomuto kraji, v němž by se po vzoru Lurd také měla u některé z přírodních studánek zjevit, aby to lidé do známé svatyně neměli tak daleko.

V několika básních a povídkách Marie Noëlové, ale také třeba v divadelní hře *Soud s Donem Juanem* [Le Jugement de Don Juan] (1955), v němž je tento

182 Původní text: « Marie Noël s'employa à seconder leurs efforts et à les faire aboutir. Une collecte, un emprunt, de lourds sacrifices, permirent, à sa grande joie, de réparer la toiture de l'église et d'y effectuer les travaux indispensables. »

183 Původní text: « Si inconnu, si invisible, Dieu me semblait cet été-là, dans cet air-là, à ma portée, et j'y penchais mon cœur comme au bord d'une source. »

hříšník souzen za vše, co způsobil ženám, se otevírá nebeský prostor. Scéna je v poznámkách označena jako „portál katedrály“, soudní síní se tedy stává pomyslný vstup do nebe, kde jsou přítomni andělé, kteří váží hříšnickovu duši a táží se ho na příčiny jeho chování. Na práh domu ovšem umisťovaly soudy již některé orientální kultury (Eliade, 1994, s. 20). Ve vánočně laděných prózách se lidé zase vydávají na cestu do Betléma, pohybují se ulicemi města (podobného Auxerre) a putují do imaginárního světa představujícího betlémskou stáj, kde na ně každý rok čeká Maria s Ježíškem. Tyto obrazy jsou živeny představivostí vyrůstající z lidové zbožnosti.

Suzanne Renaudová vzpomíná ve své tvorbě na několik kostelíků, které se staly součástí jejího života. Nejprve byla v souvislosti s návštěvami Prahy oslovena sochou Pražského Jezulátka, k němuž se tradičně utíkají ve svých modlitbách francouzští věřící. V již citované básni *Město se stem věží* se sice tomuto dojmu přímo nevěnuje, ale v dopise své přítelkyni Jeanne Guerryové z 5. července 1936 píše:

Objevila jsem tam také v jednom něžném koutu starého města Pražské Jezulátko. Kostel s hnědou omítkou v hezkém barokním stylu je ožívován mladou zelení kaštanovníku zářícího u pootvřených dveří. Jezulátko obklopovalo velmi usebrané společenství, bylo tak maličké ve svém zlatem zdobeném a vyšívaném šatu. Blízko něho stál krásný svatý Josef v prosebném úklonu, který tolik miluji... Byla to něžná chvíle. Myslela jsem s větší důvěrou než obvykle na náš život, na naše děti a také jsem se modlila za ty vaše.¹⁸⁴ (Renaud, 1995, s. 350)

Praze a tamnímu sakrálnímu umění je věnován zvláštní oddíl sbírky *Chvála oběti*. Například báseň *Barokní malba* [Peinture baroque] vyjadřuje obdiv k období baroka a jeho uměleckým postupům uplatňovaným v kostelích na území básnířčiny nové vlasti (1995, s. 147). Je zde patrné, jak blízko měla básnířka také k umění výtvarnému, kterému se věnoval její manžel. Sdíleli spolu cit pro barvy a pro zachycení detailu v kontextu křesťanských podobenství či přírodních výjevů. Rovněž Paul Claudel byl při svém diplomatickém působení v Praze

184 Původní text: « J'y ai découvert l'Enfant Jésus dans un coin délicieux de la vieille ville ; l'église à la brune façade d'un joli style baroque s'éclaire d'un marronnier dont la jeune verdure brillait dans la porte entrouverte ; une assemblée très recueillie entourait l'Enfant tout petit dans sa robe d'or perlée et brodée ; près de lui se tenait le beau Saint-Joseph au geste suppliant que j'aime tant... Ce moment était très doux ; je pensais avec plus de confiance que d'habitude à notre vie, à nos enfants... et j'ai prié pour les vôtres aussi. »

(v letech 1909–1910) osloven barokním uměním, především výzdobou chrámu svatého Mikuláše na Malé Straně (viz výjevy z tohoto chrámu v divadelní hře *Saténový střevíc* [Le Soulier de satin]). Vnímáme, že pozvedání duše k Bohu v posvátných prostorách chrámů je pro básnířku spojeno navíc s estetickým vnímáním uměleckého zpracování interiérů těchto budov. Již dříve zmiňovaná skladba *Svatá Panna s Jezulátkem* a báseň *Socha horníka v chrámě* [Statue de mineur vue dans une église] byly zase inspirovány autorčinou návštěvou v Kutné Hoře (1995, s. 145). Zaujal ji nejprve pohled na sochu Matky Boží s Jezulátkem ve výklenku zdi jedné zahrady, o níž sestavuje básnickou skladbu připomínající litanie. Socha horníka v chrámu svaté Barbory v Kutné Hoře dodnes připomíná hlavní zdroj obživy obyvatel města v dávných dobách, tedy práci ve stříbrných dolech. Suzanne Renaudová v básni hledí skrze sochařské zpracování na upracovaného člověka, který si v chrámu pokorně vyprošuje požehnání pro svou práci, a má s ním hluboké soucítění: „máš prsty zhmožděné a vyschlé na trny“ (1995, s. 144). V poznámkách Annick Auzimourové v souborném vydání jejího díla nacházíme poznámku Louise Pizeové z periodika *Cahiers de l'Alpe*, která tyto postřehy potvrzuje: „Byla citlivá k velkému lidskému utrpení a uchovala si v srdci světlo víry.“¹⁸⁵ (Renaud, 1995, s. 348). I v této básni se totiž snaží nalézt slova povzbuzení: „ale Bůh žízni té pít dává“ nebo „uhelné srdce, jež v zmar vydali na poohřátí svlečenému Synu“ (*ibid.*, s. 144).

Svou farnost na našem území nalézá Suzanne Renaudová ve venkovském kostelíku ve Svatém Kříži, kam na bohoslužby z Petrкова docházela pěšky. Básnířka si všímá tradičních zvyků místních lidí, je pozorná k detailům výzdoby kostela i k zobrazení protagonistů událostí spásy, především k Ježíšovi, ale i k Marii. V básni *Kaple* [Chapelle] zachycuje liturgický prostor v tichu Bílé soboty, kdy se tradičně věřící chodí poklonit k Božímu hrobu. V kostelích bývá otevřený oltář s ležící sochou Krista, nad nímž se básnířka sklání a uctívá jeho rány. Syrovost probodených končetin Spasitele kontrastuje s květinovou výzdobou kostela, obojí má svůj smysl, mísí se zde slzy bolesti s nadějí a vznešenou posvátností: „Ó, svatá, patetická a něžná intimní chvíle! / Kolébko stínu a plamene, kde spí věčnost.“¹⁸⁶ (1999, s. 65). Také Panna Maria zde zaujímá své místo: v krásném oděvu je jako „jasné slunce, / pomalu končící den probodený světlem / a větrná růžice našich

185 Původní text: « Sensible à la grande pitié des humains, elle garde en son cœur le luminaire de la foi. »

186 Původní verše: « Ó sainte et pathétique et tendre intimité ! / Berceau d'ombre et de flamme où dort l'éternité. »

proseb“¹⁸⁷ (*ibid.*). Suzanne Renaudová se na ni obrací a prožívá posvátnou liturgii svátků s nadějí i pokorou, jíž se učí nejen snášením cizí řeči, cizí kultury, ale také nepřilíš libozvučného lidového zpěvu naplňujícího chrámový prostor.

Drahou vzpomínkou v srdci francouzské básnířky uprostřed Českomoravské vrchoviny zůstaly natrvalo i kostelíky z jejího rodiště. V básni *Polední zvon* [Angélu de midi] se zmiňuje o kostelíku tyčícím se nad údolím vzbuzujícím nejistotu a úzkost. Chrám medové barvy dominuje celému prostoru a zůstává nadějnou jistotou jako klas, z něhož se vysype zrnko snu a modlitby (1999, s. 28). Ve skladbě *Stál tam jeden kostelík...* [L'église était petite...] zachycuje jinou pohlednici ze svého rodného kraje, a sice příjemný okamžik strávený s matkou při letním cestování. Jedná se pravděpodobně o kraj Vivarais, kde později publikovala svou první sbírku. Vzpomínku na drobnou stavbu, již je možno přirovnat k bachelardovské miniatuře, si v srdci uchovává jako „chvějící se nadějí“ a „pokoj v srdci, jež všechny věci přikryje pylem štěstí“¹⁸⁸ (*ibid.*, s. 30). Básniřčina zbožnost vrcholí v posledních dvojverších, v nichž se znovu chytá vertikály, jakéhosi posvátného kůlu (viz Eliade, 1994, s. 26), pevně usazeného v půdě její pozemské vlasti a směřujícího k vlasti věčné, v níž dojde naplnění její touha po lásce a pravé radosti. Tyto verše snad nejvíce přibližují poezii Suzanne Renaudové k písňové tvorbě její auxerreské současnice, obě pozvedají svou mysl vzhůru, naplňují svým zpěvem posvátnou stavbu, střed jejich světa, kosmologii, díky níž se v tichu znovu rodí naděje: „Bylo to tajné hnízdo, odkud se znovu otevrou křídla / a vytryskne pramen do věčného života.“¹⁸⁹ (Renaud, 1999, s. 30).

Christiane Singerová neváže zkušenost svých postav s transcendentí k vymezenému sakrálnímu prostoru, naopak zobrazená hradní kaple na Rastenbergu zůstává zahalena tajemnem kvůli uchovávání zavazadla patřícího jednomu mladému muži z rodiny, vojákovu německé armády padlému u Stalingradu. Posvátným se ale pro protagonistku *Rastenbergu* stává celý dům, v němž žije. V závěru románu se obrací přímo na něj a děkuje mu za vše, co díky němu pochopila:

187 Původní verše: « un soleil clément / Un long soleil couchant transpercé de lumière / Et la rose des vents de toutes nos prières ».

188 Původní verše: « C'était l'espoir tremblant, c'était la paix du cœur / Qui met sur toute chose un pollen de bonheur. »

189 Původní verš: « C'était le nid secret d'où renaîtront les ailes / Et l'eau qui rejailit dans la vie éternelle. »

Věčné a pomíjivé se stále vzájemně dotýkají. Není to to, co jsi mne, Rastenbergu, za ty dlouhé roky života uzavřeného v tobě naučil? Díky tobě jsem poznala nekonečnou samotu živých i mrtvých. [...] Vím, že se z bdělosti probouzíme jako ze spánku, že každé probuzení je ještě spánek před jiným probuzením a že to, co nazýváme smrtí, je svítání noci, v níž jsme ponořeni.¹⁹⁰ (Singer, 1996, s. 163)

Je zřejmé, že vnímání sakrálního prostoru nápadně odlišuje dílo básnířek první poloviny dvacátého století od románů autorek píšících na jeho konci. Nejedná se o ztrátu vztahu k posvátným budovám ani o konec touhy lidí směřovat vzhůru, ale tato archetypální potřeba sakrálna již v dnešní době není vázána výhradně na chrám. Příčinou může být i učení církve, které po druhém vatikánském koncilu zve věřící ve větší míře k budování chrámu srdce, které se tak pohybuje v nesmírnosti prostoru a Sylvie Germainová i Christiane Singerová jako by s tímto faktem ve svých dílech již počítaly a rozehrávaly posvátný prostor ve větší svobodě:

Velikonoce nepřipomínají jen výjimečnou událost, která se odehrála před dvěma tisíci lety, ale vepisují tuto událost do samého středu přítomnosti a trpělivě nám připomínají, že Boha máme milovat v „duchu a v pravdě“ a ne ho uzavřít v chrámu nebo ho žárlivě uctívat v nějaké velkolepé hrobce. Tento úžasný dech svobody se má stát součástí našich vztahů s druhými, s našimi bližními, ať už živými nebo mrtvými.¹⁹¹ (Germain, 2003, s. 55)

V románech Sylvie Germainové tvoří v analogii se sakrálním prostorem významný prvek projevy úcty k Panně Marii. Začínají již zbožností Edmée Verselayové v románu *Dny hněvu*, pokračují symbolickým narozením jejích vnuků a dále se rozvíjí díky slavnosti konané uprostřed Mauperthusových lesů: umístění sochy Panny Marie, zvané Madona v bucích. Sylvie Germainová tak naznačuje, že posvátný prostor nemusí být vždy vázán jen na budovy chrámů, ale může vzniknout i uprostřed lesa. Stařec Ambroise považoval svěcení sochy za vyznamenání pro své panství, přestože náboženství mu bylo jinak

— — — —

190 Původní text: « Sans cesse l'immuable et l'éphémère se frôlent. N'est-ce pas là ce que tu m'as appris en ces longues années de cloître, Rastenber ? Je sais par toi la solitude infinie des vivants et des morts. [...] Je sais que de l'état de veille aussi on se réveille comme d'un sommeil, que tout réveil est encore le sommeil d'un autre éveil et que ce que nous appelons la mort est l'aube de la nuit où nous sommes plongés. »

191 Původní text: « La fête de Pâques ne commémore pas seulement un événement extraordinaire surgi il y a queque deux millénaires, elle inscrit cet événement dans le vif du présent, et patiemment nous rappelle que Dieu est à aimer ,en esprit et en vérité', non à claquemurer dans un temple ni à vénérer jalousement dans un somptueux monument funéraire, et que ce merveilleux souffle de liberté est à intégrer à notre relation aux autres, à nos proches, tant vivants que défunts. »

lhostejné. Zakázal účast svému synovi i vnukům, ale náboženské cítění devíti bratří si poroučet nedalo, stejně jako nebylo možné donekonečna držet v kleci mohutně se projevující život jeho vnučky Camille. Během slavnosti vyvrcholí rozdělení obyvatel tohoto území: představitel církve se přidává na stranu bratří, kteří Madoně před zraky všech účastníků slavnosti zatančili svůj rituální tanec doprovázený recitací částí Písma a litaní k Panně Marii, a naproti všem zůstává sám starý Mauperthuis. V celém románovém ději je udržováno napětí posledních soudných dnů, jak jsou představeny v poslední novozákonní knize *Zjevení svatého Jana*, zápas hněvu a milosrdné Boží lásky.

Podobný motiv zbožnosti prožívané ve volné přírodě se vyskytuje v závěru románu *Magnus*, kde se jedná o stejný les jako v předchozím románu a kde rovněž pokračuje mariánský kult. Sakrální prostor se však nachází nedaleko poustevny bratra Jeana, je jím klášterní kaple, již Magnus navštíví při příležitosti pohřební liturgie po poustevníkově smrti. Jinak se motiv chrámu v románech Sylvie Germainové – s výjimkou kláštera v úvodu *Písně okoralých srdcí*, v němž sestry přijaly a pojmenovaly nalezené dítě Laudes-Marii – nevyskytuje. Dívka se účastnila jejich modlitebních shromáždění, ale nemohla si vybudovat pozitivní vztah k prostoru, v němž se odehrávaly hodiny přísné soustředěnosti, jejichž hlubší smysl jí nikdo nevysvětlil. K transcendenci a budování vnitřního duchovního života u ní v důsledku toho dochází až v pozdní dospělosti, ovšem ani tehdy se její prožívání zbožnosti nezačalo vázat na nějaký konkrétní sakrální prostor. Ani pozvednutí ducha Tobiáše a Sáry v románu *Tobiáš z blat* není vázáno na prostor nějakého kostela, nýbrž se děje ve volné přírodě v sounáležitosti s celým stvořením.

V esejistické tvorbě meditativního charakteru a ve svých uměleckých komentářích k výtvarnému umění se Sylvie Germainová sakrálnímu prostoru již nevyhýbá, pojímá však místo kultu většinou obecněji. Ve *Snech tohoto času* píše: „Nejvyšší místo je to, kde se nemůžeme usadit, zvyknout si nebo strnout. Je jím slib, touha, láska. Je posvátné jako každý slib, horoucí jako touha a nekonečné jako láska.“¹⁹² (Germain, 2003, s. 54). Ježíše považuje za toho, kdo stírá hranice mezi časem a prostorem světa viditelného a neviditelného a svými texty oslavuje skutečnou víru v živého Boha, kterou dává do protikladu s prázdnými návštěvami chrámů se srdcem vzdáleným a nezasazeným. V publikaci *Křížová cesta* [Chemin de croix] překládá své osobní vyznání lásky ke Kristu prostřednictvím zastavení

192 Původní text: « Le plus haut lieu est celui où nous ne pouvons pas nous installer, nous habituer, nous engourdir. Il est promesse, il est désir, il est amour. »

křížové cesty Jamesa Pradiera a Francisqua Dureta umístěné v chrámu svaté Klotildy v Paříži (2011). Krátká zamyšlení oscilují mezi napětím a slzami bolesti a radostí z vykoupení, ale ani zde se autorka neuzavírá do zdí kostela, naopak každou svou větou podtrhuje nezměrnost prostoru, v němž člověka inspiruje Kristus.

2 | 8 Ticho

U všech autorek nacházíme specifický topos ticha, a nabízí se tedy otázka, zda jej lze vztáhnout také k prostoru v jejich dílech. Podle Gastona Bachelarda i podle francouzského spisovatele první poloviny 20. století Henriho Bosca ticho vyvolává pocit nekonečných prostor: „Ticho ponechává prostor naprosto prázdný; v tichu se nás zmocňuje pocit rozlehlosti, hloubky a nekonečnosti.“ (Bosco, 1987, s. 95). Proto je na místě se zmínit i o tomto rozměru obývaného prostoru.

Marie Noëlová získala první duchovní zkušenost s prostorem ticha při svém pobytu ve Vézelay. Podle Michela Manolla sem přijela, aby hledala hlavní důvody své existence a sílu spojit domácí práci se svým uměleckým nadáním (viz Manoll, 1993, s. 69). Básnířčinou duší zde proniklo hluboké ticho, autor jmenované studie dokonce píše: „Ticho se stalo pro Marii Noëlovou zemí vyvolenou. V této výhni se odhalil, zjemnil a pročistil její duch, zde byla ukojena její žížeň po dokonalé kráse...“¹⁹³ (*ibid.*, s. 69). Tento rozměr existence, který jí umožňoval spirituální vnitřní život i bohatou poetickou inspiraci, proniká také do její poezie, především do básní s vánoční tematikou. Vyvolenou zemí ticha je pro ni vesnice Diges, kterou tak v *Důvěrných poznámkách* přímo nazývá (viz Noël, 1998, s. 54) a v dopise přítelkyni se svěruje, že má v místním kostelíku na starosti Nejsvětější Svátost, před kterou může prodlévat také jedině v tichu. Tento prostor si zvláště uvědomuje v souvislosti s Vánoce, kdy je krajina zasněžená, nejsou slyšet žádné zvuky, a lidé i krajina jsou plni očekávání: má se narodit Spasitel. V *Důvěrných poznámkách* o tichu básnířka například píše: „Tehdy se pomatená mysl rozjasní, rozpomene, usmíří, sjednotí, rozzáří... ztiší. Ticho ví všechno. Ticho sdělí všechno. A z duše, ještě včera nešťastné, vychází zpěv nekonečného štěstí.“¹⁹⁴ (*ibid.*, s. 40). Ticho vnímá také jako významnou

193 Původní text: « Le silence a été vraiment la terre d'élection de Marie Noël. C'est dans ce creuset que s'est décanté, affiné et épuré son esprit, que fut rassasié sa soif de beauté parfaite... »

194 Původní text: « Alors, les pensées en déroute s'éclairent, se reconnaissent, se réconcilient, s'accordent, s'illuminent... se taisent. Le Silence sait tout. Le Silence dit tout. Et de l'âme, hier désolée, part le chant d'un bonheur immense. » (Přel. MČ)

součást hudby: „Nejkrásnější zpěv je ten, kde je hodně ticha“¹⁹⁵ (*ibid.*, s. 88). Také v ozvěně smrti svého bratra, se kterou se nikdy nesmířila, se snaží vstoupit do ticha a více pochopit Boží záměry. Tento aspekt nalézáme zejména v básni *Kvílení* [Hurlement]: noc a spánek druhých (i ten věčný) může být také příležitostí pro bloudící duši konečně najít ticho a prostor pro své hledání (1975, s. 374–376).

Suzanne Renaudová vytváří atmosféru ticha v básni *Klekání* [Angélus] vztahující se k hodině večerní modlitby; příroda toužící uchovat řád vyšších hodnot zde volá na svého Stvořitele slovy Lukášova evangelia: „Pane, zůstaň s námi...“ (1995, s. 26; viz Lk 24,13–35) Poté přichází pokoj do duše naslouchajícího lyrického subjektu a probouzí se i jeho naděje. Touha po ztišení v Boží blízkosti provází všechna období tvorby grenobelské umělkyně spolu s voláním po naději a upokojení duše:

A hle, jak v sadě utišené duše naší
naděje bledá kvítka, kterých zahradnice
už nedbala, zas pučí, rosu boží vítající... (*ibid.*)

Druhý svazek sebraných spisů Suzanne Renaudové obsahuje ticho již ve svém názvu, který byl zvolen podle jednoho verše z básně *Ptáci v noci* [Oiseaux nocturnes]: stěžeje ticha, luna a ticho... (1999, s. 142). Ve skladbě *Navštívení* [Visitation] bychom očekávali tradiční téma spojené s tímto označením, a sice Mariinu návštěvu u příbuzné Alžběty, která čekala Jana Křtitele. Jedná se zde však o jiný odkaz na biblický text, a sice na Ježíšovu tichou chůzi po vodě. Měsíc na noční obloze ztělesňuje naději pro člověka zoufajícího si ve své ubohosti, ale i tíživé ticho noční nejistoty: „Na dně panství tmy teď sami zůstáváme.“ (Renaud, 2008, s. 119). Avšak i do této temnoty a nejistoty proniká paprsek světla, příslib naděje; sklíčená bytost volá: „Luno, navštívení, sestro vzdálená, / pláštěm tvým je noc, tichou cestou jdou / tvé krásné, bosé nohy.“ (*ibid.*, s. 120). Nemůže se ze své pozice za lunou vydat, ale ona se sama vydává na cestu za ní, jde po vodě. Bytost má blízko ke smrti, ale svit měsíce a noční ticho pro ni zůstává nadějí na život.

Postavy Christiane Singerové často prožívají a kontemplují ticho; v tichu Rastenbergu rezonují hlasy předků, kteří tento prostor po celých osm staletí obývali. V tichu také doprovází dcera svou matku v nemoci, když bdí po sedm nocí u jejího smrtelného lože: „Zůstala jsem u ní v tichu a z jejího těla

195 Původní věta: « Le plus beau chant est celui qui contient le plus grand silence. » (Přel. MČ)

pulzovala do mého uklidněná paměť, jako z jednoho břehu na druhý.“¹⁹⁶ (2002, s. 22). Obě si uvědomily, že celý život někam spěchaly a neudělaly si dost času na klidné posezení: na společné sdílení času a prostoru, jen matka s dcerou. Teprve ve chvíli, kdy se čas života nachýlil, zakusily obě ženy hluboký pokoj v usmíření a několika sporadických větách, které vždy jen otevřely bohatý svět vzpomínek. Také celý *Příběh duše* se odehrává v tichu vdovina domu, dále v tichu noční krajiny a nakonec v tichu nemocničního pokoje. Prostor byl naplněn na první pohled stejně, ale každé místo mělo pro Liliane jiný charakter. Z neklidu a nespokojenosti se současným stavem tato zralá žena vstupuje do procesu jakéhosi nového zrození, aby našla nový smysl života. Proces očišťování nitra je ovlivněn u této autorky technikami psychoterapie, takzvané „Leibtherapie“ podle Jungova žáka Kalfrieda Grafa Dürckheima, kterou objevila a prošla v době své osobní krize. Rovněž v románu *Jediné, co hoří* je hlavní hrdinka uzavřena do samoty a ticha, které prožívá v uzamčeném pokoji. Podobně jako ostatní postavy Christiane Singerové je i Albe ochotna využít tohoto času a sestoupit do hlubin svého nitra a hledat usmíření se svou minulostí i se všemi svými bližními. Krutý trest, který ji postihl, se tak v prostoru hlubokého ticha stává zdrojem vnitřního růstu a dozrávání mladé ženy. Autorka si oblíbila větu neznámého autora o tom, že padající strom nadělá více hluku než celý les, když roste. Vnímá v této lidové moudrosti důležité poselství i pro současnou společnost: to podstatné se děje vždy ve skrytosti, v tichu.

V díle Sylvie Germainové hraje ticho významnou, místy by se dalo říci prostorovou roli. Charakter ticha, které naplňuje prostor, ovlivňuje vnitřní rozpoložení postav, které tento prostor obývají. V románu *Jantarová noc* se setkáváme dokonce s hmatatelným tichem: „Ať měl před sebou [Charles-Victor] krajinu, nebe nebo lidské tváře, vždycky v nich cítil zrnění ticha, podobně jako když člověk zkouší zrnitost papíru.“ (Germainová, 2005a, s. 326). Noc, jíž kráčí, je rovněž tichá: nejprve tajemná, hrozná, ale po boji s neznámým osvobozující; na začátku znásobuje strach, poté se rozhostí tajemné ticho: jenom noc může naplnit ticho, které způsobí blahodárné spočinutí v nesmírnosti stvoření. V knize *Postavy* [Les Personnages] autorka připomíná několik úvah Maurice Blanchota, především jeho poznámku právě o tichu, které má při psaní poslední slovo (viz Germain, 2004, s. 80). Tato teoretická studie pomáhá pochopit, proč všechny autorčiny postavy tolik ovlivňují výběr témat a do jaké míry je obestírá

196 Původní text: « Je restai auprès d'elle en silence, et de son corps au mien, comme d'une berge à l'autre, pulsait, pacifiée, la mémoire. »

ticho: „Postavy jsou nástroje, které nabízejí spisovateli, aby začal více poslouchat všechny jejich temné zvuky.“¹⁹⁷ (*ibid.*, s. 62).

Když se autor pozorně zaposlouchá, může svůj původní záměr i pozměnit tak, jak k němu jeho vlastní postavy promlouvají. Příkladem je román *Tobiáš z blat*, jehož původním záměrem bylo ukázat podobu rodinného života, upozornit na zbožnost a poctivost rodinných příslušníků, avšak postupně se těžiště poselství posouvá k vyzdvižení ticha, do něhož se v současné době vstupuje jen obtížně. V tichu se upokojila bolest babičky Debory i Bolka a vzniklo mezi nimi silné pouto; obdobně jen ticho symbolizované srdcem a jazykem ryby mohlo umlčet Sářin strach z prokletí, osvobodit ji od něho a probudit v ní lásku k Tobiášovi. Ze ztišení srdce se může zrodit také úsměv, jeden z častých motivů autorčiných románů, symbol znovu nalezené radosti, jehož náznaky byly patrné i v některých básních předchozích dvou autorek.

V dalších dílech nalézáme ticho v závěru románu *Dítě Medúza*, kdy se usmířená Lucie zaposlouchává do ticha svých zemřelých, ale i do nového ticha v transcendentním prostoru upraveného domu i zahrady (viz Germain, 1991, s. 301). Typické germainovské téma ticha nechybí ani v románu *Píseň okoralých srdcí*. Samota a ticho jsou součástí života Laudes-Marie v mnoha variacích. Prožívá tíživé osamocení člověka, který nezná své vlastní kořeny, a navíc ji sužuje dlouhé ticho plné napětí a nejistoty. Od jedné ze svých zaměstnavatelek na sklonku života však přebírá zkušenost nového prostoru ticha: „Odešla za ní [svou dcerou] do neviditelného světa, odešla tam, kam ji předešli manžel i děti; do rukou Boha, který promluví jenom tehdy, když vše utichne.“¹⁹⁸ (2002a, s. 106). Zakouší tedy i osvobozující ztišení a možnost rozvíjet svůj vnitřní bohatý svět plný světla a naděje.

V románu *Nesmírnosti* se setkávají dvě roviny svobody, ta vnitřní (v Praze po sametové revoluci) s tou vnější, ke které Prokop dospěl v okamžiku přijetí sebe sama. Uznal, že člověk musí naslouchat tichu a zkoumat neviditelné prostory, aby mohl skutečně žít. Nelze vždy žádat důkazy, často se kolem člověka jen mihne náznak Boží skutečnosti, ale je možné přijmout sama sebe a najít vnitřní klid.

197 Původní text: « Les personnages sont les instruments qui s'offrent au romancier pour qu'il se mette à l'écoute de tous ces très bas bruits. »

198 Původní text: « Elle était partie la poursuivre dans l'invisible, là où l'avaient précédée son mari, ses enfants ; dans l'abandon de Dieu qui ne parle que là où tout se tait. »

Přijmout, uznat, souhlasit; naslouchat tichu a zkoumat neviditelné – to jsou nejzásadnější činy pozornosti a vědomí, které musí živi uskutečnit. Je třeba vzdát se netrpělivosti, přání dostávat znamení, horečnatému hledání důkazů. Existují jen nehmatné stopy tu a tam roztroušené, které se někdy znenadání na okamžik objeví. Stopy stejně nenápadné jako zneklidňující, které neposkytují žádnou jistotu, nýbrž neustále vybízejí k údivu, ke snění a k očekávání. [...] Bylo možné, že [skutečnost] skrývala také stopu Boha v podobě zářící prohlubně. Bylo také možné, že neskrývala nic. Na tom už nezáleželo; Prokop právě konečně rezignoval na všechno i na jistotu, že Bůh je – i na trýzeň způsobenou touto nejistotou. Poddal se opuštěnosti, i opuštěnosti od Boha. Začal přijímat myšlenku, riziko, že Bůh je pouze jednou z iluzí, jedním z nejbázněnějších preludů v množství snů, tužeb vytvářejících lem světu a dávajících mu pohyb, rozsah a dech. Tato iluze se mu zdála nejúžasnější ze všech.¹⁹⁹ (1993, s. 255–256)

Důležitou roli hraje po celou dobu procesu očišťování a smiřování s minulostí v románu *Bez povšimnutí* možnost zůstat v tichu. Pierre v léčebně s nikým nemluvil, považovali ho za němého a on mohl o to více rozmlouvat uvnitř se sebou samým a zároveň naslouchat hlasům svých blízkých. Opačným procesem v románu prochází Sabinin tchán Charlam, který se nechce s minulostí vypořádat, ale naopak utvrzuje se ve své hrdosti a zatvrzelosti vůči všemu, co neodpovídá jeho požadavkům. „Sevřenou pěstí držel hůl, znovu s ní udeřil o zem, aby znehybnil svou paměť, která se už už otevírala do minulosti. Je třeba si vzpomínky, které bolí, držet od těla a umlčet myšlenky, které vyčerpávají. To je jeho obrana, jeho duševní hygiena [...]“²⁰⁰ (2008a, s. 284).

Tichu Sylvie Germainová věnovala svůj první soubor spirituálně laděných esejů *Ozvěny ticha* [Les échos du silence]. Kniha začíná velkopátečním

199 Původní text: « Accueillir, accepter, consentir ; écouter le silence et scruter l'invisible, - tels sont les plus hauts actes de l'attention et de la conscience que doivent accomplir les vivants. Il faut renoncer à l'impatience, au désir de recevoir des signes, à la fébrilité des preuves. Il n'y a que des traces impalpables disséminées de-ci de-là, et qui parfois affleurent, fugaces, à l'improviste au détour d'un instant. Des traces aussi discrètes que troublantes qui n'octroient aucune certitude, mais assignent sans fin à l'étonnement, au songe et à l'attente. [...] Il se pouvait qu'il recelât aussi l'empreinte de Dieu comme un creux irradiant. Il se pouvait tout autant qu'il ne renfermât rien. Cela n'importait plus ; Prokop venait enfin de renoncer à tout, jusqu'à l'assurance que Dieu fût, - jusqu'au tourment causé par cette incertitude. Il s'abandonnait dans l'abandon même de Dieu. Il acceptait l'idée, le risque, que Dieu ne soit qu'une illusion parmi d'autres, un des plus fous mirages parmi la multiplicité de rêves, de désirs qui ourlent le monde et lui donnent mouvement, ampleur et souffle. Cette illusion ne lui en apparaissait pas moins comme la plus éblouissante de toutes. » (Přel. MČ)

200 Původní text: « Le poing serré sur sa canne, il frappe un nouveau coup pour immobiliser sa mémoire qui menace d'entrer en crue. Tenir à distance les souvenirs qui font mal, museler les pensées qui harassent, c'est sa défense, son hygiène mentale. »

žalostným zpěvem Božích výčitek neposlušnému lidu zatvrzelého srdce, který slouží autorce jako odrazový můstek pro rozvíjení tématu zdánlivého Božího mlčení v dobách krutých historických událostí. Píše opakovaně: „Žijeme v době genocid.“²⁰¹ (2006, s. 19–22). Proč tedy Bůh mlčí a kde má člověk v takovém nejistém prostoru hledat oporu? Připomíná nejprve biblické starozákonné texty, kde rovněž trpěli nevinní lidé, a ukazuje na Boží zásahy, začíná příběhem z knihy Genesis o Kainu a Ábelovi (Gn 4, 1–16) a pokračuje úryvky z knihy Job. „Jestliže je Bůh ve skutečnosti opravdu všemohoucí a vševědoucí, nezůstal mu žádný skutek od Kainova zločinu spáchaného proti jeho bratru Ábelovi neznámý, rozhodně se nestal mimo dosah jeho působení.“²⁰² (*ibid.*, s. 24). Ve své srovnávací studii o knize Job v díle Sylvie Germainové a v Dostojevského románech zařazuje Sophie Ollierová postoj francouzské autorky do škály postojů různých světových autorů (Ollier in Graffit, 2003, s. 23–39). Jedni považují Boha za dobrého a Joba za špatného (např. Kierkegaard), druzí jsou opačného názoru (Jung nebo Elie Wiesel). Pohledy na Joba a Boží mlčení u Sylvie Germainové a Dostojevského se podobají, oba je hodnotí v duchu svatého Tomáše Akvinského jako primárně *dobré*, ale zabývají se možnostmi, jak „nesnesitelné Boží mlčení“²⁰³ (*ibid.*, s. 23) prolomit.

Do svých úvah začleňuje Sylvie Germainová i jazykové téma, a sice gramatické vyjádření přípustky v pasážích popisujících Boží mlčení. Sleduje bohatost jazyka a možnosti různých variací: „NAVZDORY VŠEMU, AČKOLIV, PŘECE JEN, I KDYBY, NICMÉNĚ... [...] „I kdyby mě Bůh zabil, budu v něho stále doufat“, říká Job [...] „Otče, chceš-li, odvrát ode mě tento kalich, *nicméně* ne má, ale tvá vůle se staň“ [...]“²⁰⁴ (*ibid.*, s. 95–96). Své úvahy vždy vrací k výchozímu tématu prostoru ticha, paradoxů naděje a jejich ozvěn. Etty Hillesumová ve svých zápiscích vyjádřila přesně to, o co se Sylvie Germainová snaží:

201 Původní věta: « Nous sommes au temps des génocides. »

202 Původní text: « Si en effet Dieu est à ce point omnipotent et omniscient, alors aucun des crimes commis depuis celui de Caïn contre son frère Abel ne lui a été inconnu ni surtout ne s'est accompli hors de portée de sa capacité d'intervention. »

203 Původní výraz: « l'insoutenable silence de Dieu ».

204 Původní text: « MALGRÉ TOUT, MÊME SI, POURTANT, QUAND BIEN MÊME, NÉAN MOINS... [...] „Quand même Dieu me tuerait j'espérerais encore en lui,“ s'acharne à dire Job [...] „Père, si tu veux, éloigne de moi cette coupe! Cependant, que ce ne soit pas ma volonté, mais la tienne qui se fasse!“ [...] »

S takovým množstvím prostoru kolem malého množství slov. Nesnáším nadbytek slov. Chtěla bych psát jen slova začleněná organicky do velkého ticha, a ne slova, která tu jsou, jen aby toto ticho ovládla a rozervalo. Ve skutečnosti slova mají ticho zdůraznit.²⁰⁵ (Germain, 2006, s. 54)

V tichu medituje o Boží všemohoucnosti, ale také o Boží zranitelnosti a touze po lásce ze strany lidí. Připomíná situace, kdy se Ježíš ptal svých učedníků, za koho ho pokládají lidé, ale také za koho ho pokládají oni sami.

V esejích *Čtyři důkazy přítomnosti* [Quatre actes de présence] hledá Sylvie Germainová řešení, jak nepodlehnout zlu tady na zemi. Jedním z nich může být utíkat do prostoru ztišení, kterému je třeba se postupně učit, protože ze zahlušenosti zvuky z okolního světa se nevystupuje snadno. Autorka opět cituje Maurice Zundela a používá ve spojení s tímto procesem jeho termíny jako bdělost, trpělivost a pokora. Ticho, samota a naslouchání jsou témata, která pronikají do celé autorčiny tvorby a mnohokrát byly v předchozích analýzách vyzdviženy jako budující prvek jejích románů i esejů. Pro každou uměleckou práci je důležité vnímat nejen formu sdělení, ale i obsah skrytý za touto formou; rolí umělce je tedy volit takové prostředky, které by umožnily otevřít prostor ticha tušený za slovy, notami či tahy štětce pro kontemplaci hlubokého obsahu jednotlivých děl.

205 Původní text: « Avec autant d'espace autour de peu de mots. Je hais l'excès de mots. Je voudrais n'écrire que des mots insérés organiquement, dans un grand silence, et non des mots qui ne sont là que pour dominer et déchirer ce silence. En réalité des mots doivent accentuer le silence. » (Přel. MČ)

3| Problematika prostoru a geokritika

Poměrně nový směr bádání v literární vědě, který má subjektivní charakter a orientuje se na vzájemné vztahy mezi literárním textem a prostředím obklopujícím člověka, je označován pojmem *geokritika*. Teorie vznikla před několika lety ve Francii jako výsledek literárně–teoretických výzkumů multidisciplinární badatelské skupiny vědců EHIC (Espaces humains et interactions culturelles) z univerzit v Limoges a Clermont-Ferrandu vedené Bertrendem Westphalem. Svými výzkumy odpovídá teorie geokritiky moderním trendům takzvané *tranzitivní* literární epochy, která, jak jsme již zmínili v úvodní kapitole, vrací do literatury „předměty“ psaní (viz Viart-Vercier, 2008, s. 16). První geokritickou publikací byl soubor statí několika účastníků konference věnované kategorii prostoru na univerzitě v Limoges, *Geokritika: návod k použití* [La géocritique mode d'emploi] (2000), v němž byl také poprvé uveřejněn termín této metody *zkoumání prostoru*. Zakládající dílo nové teorie od Bertranda Westphala bylo vydáno v roce 2007 pod názvem *Geokritika. Skutečnost, fikce a prostor* [La géocritique. Réel, fiction, espace].

Geokritika otevírá nové perspektivy nahlížení na literární prostor a propojuje několik rovin. Jean-Marie Grassin geokritiku charakterizuje jednoduše jako vědu o literárních prostorech nebo také jako „teorii prostoru, slova a tvoření“²⁰⁶ (Grassin in Westphal, 2000, s. II). Její autoři vycházejí ze situace započaté postmoderním zpochybněním narativních kategorií a snaží se vyrovnat s relativitou prostoru, který literární postavy obývají, samy ho slovně vymezují a pohybují se v něm. Do pochopení literárního prostoru se nutně musí promítat nejen skutečná geograficko-historická rovina, nýbrž i autorova osobní kulturní zkušenost. Geokritika sleduje prostředí, které se v čase neustále rozpadá a znovu skládá ve spojení s řečí a používanými slovesy vyjadřujícími různé děje.

Vnímání prostoru se zdá hlavnímu propagátorovi této teorie Bertrandu Westphalovi nejkomplexnější ve společnosti i v literatuře po druhé světové válce, kdy bylo třeba znovu postavit rozbořená města; rozvíjí se tedy architektura

206 Původní text: « une théorie de l'espace, de la parole et de la création ».

a urbanismus, které ovlivňují i literární přístup k prostoru, ve kterém se odráží i nové rozložení světa po válce s pozůstatky koloniální politiky západních velmocí, ale krátce na to také s postupným rozpadem koloniálních říší, který vytvořil základy pro multikulturní pohled na svět. Jestliže se v šedesátých a sedmdesátých letech z literatury vytratil příběh a sledujeme spíše její formální rozvoj nebo experimentální tvorbu směřující k objevování nových možností literatury, vnímání prostoru zůstává i v tomto období relevantní a často se právě na něj přenáší těžiště díla (připomeňme třeba různé labyrinty v *nových* románech Michal Butora, Alaina Robbe-Grilleta a dalších). Subjektivní rovinu, již zmíněnou topofilii, lásku k prostředí a místům, která obklopují subjekt, ale i k předmětům, které se v tomto důvěrně obývaném prostoru nacházejí, vnesla do pohledu na prostor Bachelardova *Poetika prostoru*, relevantní je však propojení s prostorem i v dalších disciplínách, starších i novějších: imagologii, tematologii nebo mytokritice, v geofilozofii či geopoetice²⁰⁷.

Názvy následujících dvou podkapitol odkazují na dvě výše zmíněná referenční díla, která se snaží geokritiku popsat. První z nich je soubor statí sjednocených pod názvem *Geokritika: návod k použití*, inspirovaným Perecovým románem *Život: návod k použití* [La Vie: mode d'emploi] (1978). Člen skupiny OuLiPo Georges Perec rovněž experimentoval v oblasti zobrazování prostoru a život obyvatel jednoho bytového domu zachytil zcela originálním způsobem z více různých úhlů pohledu. Druhá podkapitola nese rovněž název po teoretickém spisu, tentokrát autora Bertranda Westphala. Zahrnuje všechna kritéria důležitá při uplatňování této teorie jako metodologického přístupu při analýze prostoru a aplikované části s odkazy na vymezený textový korpus této knihy. V češtině teorie geokritiky dosud nebyla popsána, obsahuje tedy místy delší referenční části, které vycházejí z teoretických kapitol Westphalova zakládajícího spisu tak, aby bylo lépe srozumitelné, co v nich autor popisuje.

3 | 1 Geokritika: návod k použití

První soubor literárně–teoretických statí definujících geokritiku vychází na začátku nového tisíciletí a nese název *Geokritika: návod k použití* [La géocritique:

207 Westphal se zmiňuje o geopoetice v souvislosti s esejí Claudia Magrise *Microcosmes* (1997). Jedná se o disciplínu zabývající se vyprávěním o (s)tvoření nějakého území, světa. Proces tvoření je v tomto případě delší než šest dnů, jinak by odpovídal spíše biblické knize Genesis. Pojem se ale pro kritiku neujal, protože se začal užívat spíše pro spojení poezie a biologie či ekologie.

mode d'emploi] (2000). Publikace obsahuje několik teoretických příspěvků (autorů např. Bertranda Westphala, Jeana-Marie Grassina, Sylviane Coyaultové a dalších), ale také několik studií aplikovaných s geokritickou analýzou prostoru v dílech vybraných autorů (např. Prousta, Joyce, Larbauda, Gracqa, ale i Nabokova).

Bertrand Westphal si klade za cíl sjednotit více přístupů, které se na konci 20. a na začátku 21. století v literatuře vyskytly v souvislosti s pohledem na prostor. Zaujala ho metafora *město-kniha* či *prostor-kniha* a klade si otázku, zda lze od knihy přecházet do prostoru na základě principu intertextuality. Ve svých studiích se tedy zaměřuje na vzájemné vztahy mezi prostorem, prostředím, místy a literaturou, definuje rovněž interdisciplinární obor, který se neomezí jen na literární zkoumání souboru prostorů, jež tvoří pohyblivé ostrůvky různých významů nazývané *souostroví*, ale bude se skládat ze souboru přístupů k prostoru, jejichž výstupy umožní sestavit mozaiku možných interpretací prostoru a jeho vzájemných vztahů s literárním textem. „Geokritika má tedy v úmyslu studovat nejen jednostranný vztah (prostor – literatura), ale i jejich skutečnou vzájemnou komunikaci (prostor – literatura – prostor), z níž vyplývá, že se prostor také dále mění v závislosti na textu, který si ho přizpůsobil.“²⁰⁸ (Westphal, 2000a, s. 21). Jejím úkolem je dovést toho, kdo se dívá na daný prostor, k tomu, aby ho prozkoumal po všech stránkách. Nejedná se již jen o dvojrozměrné zkoumání, ale o studium podobné posuzování *cest v zahradě*, které se rozbíhají doprava, doleva, ale i nahoru a dolů (viz *ibid.*, s. 28).

Příkladem může být román *Dítě Medúza*, který je situován do Chateauroux, rodného města Sylvie Germainové, a odehrává se především v domě, kde hlavní postava Lucie bydlí, a v jeho okolí; do zobrazeného prostoru je však zahrnut i místní hřbitov, škola, okolní domy a ulice. Prostor, kde Lucie v dětství zažívala nejprve radost a bezstarostnost se proměňuje v místo hrůzy a strachu; proto ho v dospělosti nejprve opouští, ale po čase se do rodného domu vrací, aby do místa, které jí změnilo život, mohla zasáhnout a pokusila se je přijmout novým způsobem. Ovlivňují se tak navzájem, a poněvadž se jedná především o spojení domu a zahrady, rozbíhají se zde skutečně zmíněné cesty do všech směrů, jelikož hrdinka nejen že mění vzhled zahrady i domu, ale začíná svůj pohled rovněž pozvedat směrem vzhůru.

208 Původní text: « La géocritique, en effet, se propose d'étudier non pas seulement une relation unilatérale (espace-littérature), mais une véritable dialectique (espace-littérature-espace) qui implique que l'espace se transforme à son tour en fonction du texte qui, antérieurement, l'avait assimilé. »

Princip geokritické analýzy spočívá v konfrontaci dvojí optiky: jedné původní a jedné vnější, cizorodé, které se navzájem korigují i obohacují. Výsledný prostor se rodí na základě střetu různých hledisek a jejich „kulturní identita není nic jiného než výsledek procesu neustálého tvoření a znovu-tvoření“²⁰⁹ (*ibid.*, s. 32). Je stále v pohybu, nebrání se momentu překvapení, neuzavírá se různým *možnostem*: nabízí se zde srovnání s teorií možných světů (Doležel, 2003; Doležel, 2008). Důraz je kladen na vnímání prostoru různými subjekty, může být ale doplněn také o geografický výklad, který literární studii zakotví. Cílem geokritického zobrazení prostoru je naslouchat světu, aby ho autor mohl zachytit v jeho nestálosti (viz Westphal, 2000a, s. 39).

Svou psychoanalyticky laděnou studii, která otevírá první teoretický spis z oblasti geokritiky, rozdělil Jean-Marie Grassin na tři části: „Prostor je slovo“; „Literatura je prostor“ a „Subjekt je místem v tomto prostoru“. Jako teoretická východiska mu posloužila díla Michela Foucaulta a Jacquesa Lacana: Michel Foucault uvedl do vztahu slova a věci (1976) nikoliv jako jednotky existující samy pro sebe, ale jako kulturní objekty, které mají svou historii, jsou někam umístěny a skrze jazykové vyjádření se nějak konkretizují (do těchto „věcí“ spadá i prostředí, kde člověk žije, nebo místo, které si autor pro děj svého románu představí a přenesení do slov). Analýza Jacquesa Lacana zase definuje roviny, v nichž existujeme, smýšlíme a tvoříme: skutečnou, imaginární a symbolickou (1966; český Fulka, 2008). Literární prostor přiřazuje Grassin k Lacanově rovině symbolické, protože člověk touží uspořádat svět a přenést jeho vizi pomocí slov do psané podoby: „Každý jazyk má svůj způsob tvoření a dělení prostoru, k čemuž buď má, nebo postrádá základní slovní výraz, který umožňuje si rozlohu místa představit.“²¹⁰ (Grassin in Westphal, 2000, s. IV). Z uvedeného vyplývá, že vztah k prostoru se vyjadřuje slovem, a dále, že literatura se stává jakousi zásobárnou představ o prostoru. Na cestě k zobrazení a objevení prostoru lze použít různé metody, které, jak připomíná Grassin na základě etymologie slova *metoda* (*méthode* = meta + hodos, tedy přenesení, volba nebo také hledání + cesta), sjednocují prostor s jeho zkoumáním. Jedná se tak ve své podstatě o proces objevování prostoru, který působí na literaturu a ta se teprve díky tomuto vlivu může, pomocí jazyka, stát souborem popsanych obrazů.

209 Původní text: « toute identité culturelle n'est que le fruit d'un incessant travail de création, et de re-création ».

210 Původní text: « Chaque langue a sa manière de construire et de répartir l'espace, d'avoir ou de ne pas avoir de vocable central qui lui permettra de se représenter l'étendue de son lieu. »

Část Grassinovy studie „Literatura je prostor“ ještě připomíná tři známé koncepte prostoru: epistemologickou, geografickou a poetickou, které směřují, každá jiným způsobem, k literárnímu prostoru. Pro jeho popis a konkrétní kategorie si moderní jazyk často volí termíny z pojmového pole souvisejícího s prostorem: *oblast, pole, hranice, okraj, centrum, periferie* a podobně. Shrňme spolu s ním: „Literární prostor je tedy skutečné, hmotné, geograficky určené místo, které si člověk vysnil a zobrazil pomocí slov. Geokritika má potom přirozeně za úkol interpretovat tyto projevy prostorové představivosti.“²¹¹ (*ibid.*, s. X).

Marie Noëlová převádí do slov například svou idealizovanou představu nebe, do něhož přicházejí postavy v některých jejích povídkách. V povídce *Vánoční cesta* se Rose zdá, že se může za odměnu podívat během vánoční noci za rodinou do nebe: přijel pro ni kočár a cesta vedoucí „vzhůru“ jí připomínala cestu do jejich bývalého domu, který byl nyní proměněn, stal se bezpečným a všichni tam společně žili spokojeně. O půlnoci pak vstoupili do rajske zahrady, aby se poklonili právě narozenému dítěti. Idealizace tohoto prostředí vychází ze starých obrázků usmívajících se andělů a vážných světců obklopených květinami a z novozákonních podobenství o nebeském království. Rosa cítí, že se její srdce rozšiřuje pro druhé, kteří do něho mohou vstupovat „jako do kostela“ (Noëlová, 2006, s. 42). Otec ji na závěr poučuje: „Chtěl jsem ti jen říct [...], že je to totéž území, nebe i země. Náš Otec má jen jedno království a tím je láska.“ (*ibid.*, s. 48).

Jean-Marie Grassin se ve své studii ještě zastavuje u pojmu subjekt, přesněji lidský subjekt, který je od prostoru neoddělitelný, neboť prostor ho nejen obklopuje, nýbrž se v něm i vytváří. Na místě je jistě i paralela s biblickým stvořením světa prostřednictvím slova: z chaosu a tmy bylo nejprve stvořeno světlo a poté se začaly utvářet obloha, moře, země a vše, co je s nimi spojené (Gen, 1. kapitola). Podobně se básníkům z prvotního chaosu vynoří skrze uspořádání slov básně prostor, který je v textu básně popsán a je možné ho posléze i zkoumat, jak se ukázalo již na příkladech poezie Marie Noëlové. Do *Důvěrných poznámek* si básnířka zapisuje svou představu o stvoření světa a prostoru pro život i uměleckou tvorbu:

211 Původní text: « L'espace littéraire, enfin, est un lieu réel, matériel, géographique, fantasmé et représenté par la parole. La géocritique encore a naturellement vocation à interpréter les manifestations de cet imaginaire spatial. »

Na počátku byl chaos. „Beztvará a prázdná země.“ (Kdo ale stvořil chaos?)
„Duch Boží se vznášel nad vodami.“

... *vznášel se...*

Bůh se pohyboval.

Bůh tančil.

Bůh ve své Boží radosti tančil.

Na počátku tedy byla tato Boží radost, tato láska, tento tanec, tento rytmus.

A ten rytmus byl tak silný, že se dal chaos do pohybu, beztvaré začalo hledat formu a do tance se daly také atomy.

Pojďte tančit,

Podívejte se, jak se tančí.

A podle Božího pohupování se přesně podle žhavého rytmu jeho hudby se uspořádaly, seskupily, poskládaly, postavily se do pořádku; vytvořily tvary, výrazy, bytosti; staly se světlem, hvězdami, zeměmi, zvířaty, člověkem...²¹²
(Noël, 1998, s. 191)

O tvůrčím chaosu před konečnou podobou zobrazovaného prostoru mluví také Bertrand Westphal s odkazem na možné světy podle Michela Serresa nebo na Lubomíra Doležela (2007, s. 123). Bůh se ze svého stvoření radoval, podobně i člověk má radost, když se mu podaří něco nového vytvořit. Přeneseně by i geokritika měla podle Grassina vyjadřovat lacanovsky vyjádřenou „rozkoš“ z daného prostoru (in Westphal, 2000, s. XIII). Z děl našeho korpusu lze zmínit román *Rastenberga* od Christiane Singerové, protože detailní popis tohoto hradu a vášnivého přebývání v jeho zdech vyjadřuje nadšení z prostoru, které není v literatuře příliš časté.

Sylviane Coyaultová ve své studii podtrhuje význam prostoru v literárních dílech z hlediska jeho preferencí u čtenářů (in Westphal, 2000, s. 42–58). Odvažuje se říci, že v běžném časoprostorovém vnímání textu je prostor významnější než čas, protože umožňuje čtenáři zastavit se a snít, zatímco čas je takovému prostoru podřízen. Coyaultová se soustřeďuje na poetická vyprávění, kde jsou prostoru podřízeny i postavy, které se formují právě až v závislosti na prostředí, v němž

212 Původní text: « Au commencement était le Chaos. 'La terre informe et vide' (Qui avait créé le Chaos ?). 'Et l'Esprit de Dieu se mouvait sur l'Abîme.' ...*se mouvait*... Dieu se mouvait. Dieu dansait. Dieu, dans sa joie de Dieu, dansait. Au commencement fut cette joie de Dieu, cet Amour, cette Danse, ce Rythme. Et ce rythme était si fort que le Chaos s'ébranla, l'informe chercha figure, les atomes se prirent à danser aussi. Entrez dans la Danse, voyez comme on danse. Et selon le branle de Dieu, obéissant à l'ordre ardent de sa musique, ils se sont rangés, assemblés, composés, mis en ordre, en harmonie ; ils ont construit des figures, des formes, des êtres ; ils sont devenus lumière, astres, terres, animaux, homme... »

se nacházejí. Uvádí příklady z díla romantických autorů, například Nerval, a postupuje dále k Marcelu Proustovi, Colette, Julienu Gracqovi a Pierru Bergouniouxovi. Poetické psaní je v podstatě řečeno s Gracqem „rozezvučení“ slov (viz *ibid.*, s. 44), které vzbudí určité emoce, ať už svou zvukomalebností nebo schopností evokovat obraz plný barev či světla. Sylviane Coyaultová navazuje na Gastona Bachelarda a připomíná, že je zase možné svět obývat nebo v zobrazeném světě snít. Případný děj díla se v takové chvíli zpomaluje nebo přímo zastavuje, gramatický prostředek ve francouzštině k tomuto účelu ideální je používání slovesného času *imperfekta*.

Příklady snění v různých druzích prostoru zobrazených v dílech autorek textového korpusu této studie jsme již uváděli v předchozích částech knihy, vliv prostředí na formování postavy se však nejmarkantněji projevuje u *Rastenbergu* od Christiane Singerové, při jehož četbě defilují postavy z historie této usedlosti s jejich skutečnými osudy podle faktických důkazů, ale i s jejich vysněnými příběhy, které vypravěčka sestavuje (viz například Scénář I a II o možném životě mladé Iny). Snění v prostoru, kde se člověk zastaví, ale nemusí vzbuzovat jen pozitivní emoce; v textech Georgese Pereka jde o soubor objektů, které vytvářejí různé *prostory* kolem nás (Perec, 1974), o řady názvů ulic, o konkrétní místa, případně situace, v nichž se člověk může ocitnout. V románu *Život: návod k použití* sestavuje nezměrné množství situací, které se odehrávají nebo *mohou* odehrávat v jednotlivých bytech a zákoutích jednoho pařížského činžovního domu, zachycuje dění v tomto domě v až neuvěřitelných detailech a pojímá celý tento projekt jako hru, která často končí až v absurdních peripetiích rozvíjených příběhů. Základem geokriticky posuzovaných textů tedy bývá nějaké konkrétní geografické místo, na němž se prostřednictvím snění rozvíjí prostorová motivace pro vznik postav, které takové území obývají. Texty vzniklé na základě spojení reality a obrazotvornosti autora pak slouží rovněž i pro reflexi vztahu jedince a světa (viz Coyault in Westphal, 2000, s. 54).

3 | 2 Geokritika. Skutečnost, fikce, prostor

Bertrand Westphal na téma související s novým pohledem na prostor vydává nejprve studii *Ke geokritickému přístupu k textům* [Pour une approche géocritique des textes] (in Westphal, 2000a, 9–39), kterou označuje za základ budoucí rozsáhlejší teorie. Na ni později navazuje a vydává zakládající spis teorie geokritiky *Geokritika. Skutečnost, fikce, prostor* [La géocritique. Réel, fiction, espace] (2007). První tři kapitoly věnuje teoretické definici nové disciplíny zabývající se

prostorem, jenž je následně obýván („Časoprostorovost“ [Spatio-temporalité], „Transgresivita“ [Transgressivité] a „Odkazování na skutečnost“ [Référentialité]), a v další části ji doplňuje o návrh metodologie a možných aplikací vzniklé teorie („Základní geokritické pojmy“ [Éléments de géocritique] a „Srozumitelnost“ [Lisibilité]). Vychází z faktu, že s Einsteinovou teorií relativity se relativizuje vše, včetně literatury a jejích kategorií. I dříve jasně definovaný a euklidovský chápáný prostor v dvoj- či trojrozměrné soustavě je ve 20. století a zejména v jeho druhé části často rozbíjen a zobrazován fragmentárně, neuspořádaně, jinak. Literatura od pradávna kladla důraz na symboliku prostoru, který tvořil pozadí příběhů, divadelních her i básní a který hraje ústřední roli i v poetických prózách. Postmoderní tvorba však do něj vnáší nejistotu a labyrintické bloudění různými prostory mnohdy odráží nevyslovené otázky po smyslu bytí a hledání cíle putování. Snaha o relativizaci starého a objevení něčeho nového však nápadně připomíná biblické (i jiné) hledání *země zaslíbené*²¹³ nebo podobného vysněného území, kde by hledající mohl dosáhnout svého cíle. Putování tohoto druhu jsme mohli pozorovat v románech Sylvie Germainové *Píseň okoralých srdcí* nebo *Magnus*. Základním principem však zůstává různorodost a simultaneita, tedy různá pojetí jednoho prostoru existující současně a vzájemně se doplňující.

Prostorem, který Bertrand Westphal hodlá podrobit geokritické analýze, je vždy nějaké zachytitelné území, které rozděluje na *espace conceptuel*, tedy jakýsi abstraktní pojem prostoru, kde člověk získává svobodu, a na *espace factuel*, konkrétní „místo“, ohraničený prostor, který je obýván, *humanizován* (2007, s. 15). Samo terminologické dělení na prostor a místo vyvolává mezi literárními vědci a dalšími odborníky nesčetné diskuse a dalo vzniknout mnoha studiím. U nás se touto otázkou v oblasti literární vědy zabývá např. Daniela Hodrová (1994, 1997), Zdeněk Hrbata (2005) a další, ve světovém kontextu také Lubomír Doležel (2003). Bertrand Westphal doplňuje další autory, a sice italskou urbanistku Flaviu Schiavo, geografku Mariu De Fanis, amerického geografa Yi-Fu Tuana nebo marxistického sociologa, filozofa, historika a lingvistu Henri Lefebvra²¹⁴. Dále zmiňuje také autora experimentálních próz Georgese Pereka

213 Jistě není náhodné množství literárních děl na toto vyhledávané téma: Lion Feuchtwanger, Erich Maria Remarque, Alois Musil a další. Z francouzských teoretických studií jmenujme alespoň: Boblet, M.-H. (2001). *Terre promise. Émerveillement et récit au XX^e siècle*. Paris: José Corti, v níž autorka připomíná díla Jeana Giona, Alaina-Fourniera nebo již zmíněné Sylvie Germainové.

214 Bertrand Westphal odkazuje konkrétně na následující díla: Schiavo, F. (2004) *Parigi, Barcellona, Firenze, forma e racconto*. Palermo: Sellerio; Fanis, M. de (2001). *Geografie letterarie. Il senso des luogo nell'alto Adriatico*. Roma: Melteni; Tuan, Yi-Fu. (2002 [1977]) *Space and Place. The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press; Lefebvre, H. (2000 [1974]) *La production de l'espace*. 4. vyd. Paris: Anthropos.

a jeho *Druhy prostorů* [Espèces d'espaces] (1974). Uvedený výčet doplníme ještě například o práci belgických literátů Ernsta Leonardyho a Huberta Rolanda *Popisy a vytváření prostorů v literatuře* [Descriptions et créations d'espaces dans la littérature] (Leonardy-Roland, 1995), případně o monografii Marie-Claire Ropars-Wuilleumierové *Popsat prostor* [Écrire l'espace] (2002), která se vztahu prostoru a místa věnuje v jeho paradoxech velmi obsáhle: svou teorii autorka staví na hypotéze Maurice Blanchota a jeho pojetí prostoru vytvářeného pomocí jazyka (1999 [1955]).

3 | 2 | 1 Časoprostorovost

Poté co Bertrand Westphal definoval rozdělení prostoru zjednodušeně na prostor a místo, předkládá úvahu o časových metaforách, které se chtějí zachytit v prostoru. Autor navazuje na Bachtinovy studie o chronotopech (1975) a poukazuje na posun ve vnímání těchto dvou vzájemně propojených naratologických kategorií oproti starší estetice literární tvorby. Uvádí mnoho příkladů lineárního i simultánního zachycení děje v prostoru, v němž se nicméně až do 50. let 20. století kladl větší důraz na analýzy časové. Teprve později se přenáší důraz na prostorovou kritiku, která začíná být aktuální především po uzavření příměří v roce 1945, kdy se celý svět ocitl v troskách a bylo třeba začít budovat nejen fyzický svět, ale nově i myšlení a literaturu, jejichž hodnoty byly válkou zcela otrženy. Čas již neplyne, ale zastavuje se a zcela v duchu kinematografických technik „... tvoří prostor“²¹⁵ (Westphal, 2007, s. 26). V té době vzniká dojem, že se vše již stalo a nyní jsme již téměř odsouzeni k přítomnosti. Po čase tedy nastupují směry s předponou „post“ (postmodernismus, postkolonialismus, postfeminismus atd.) vyjadřující nejistotu z toho, co bude dál, obavu z dalšího vývoje. Těto tendenci vyhovuje rozvoj kategorie prostoru, protože umožňuje zastavit se, spočinout v případě uzavřeného prostoru nebo naopak dát se do pohybu v případě cesty nebo jiných podob otevřeného prostoru, tzv. agory. Dřívější tendence tvořit stále něco nového s nadějným výhledem do budoucna, o čemž svědčily všechny směry s předponou „neo“, se v období nejistoty a relativizace jen stěží hýbou z *místa*. O prostoru se začíná smýšlet v různých nuancích, nejen té konkrétní, geografické (prostřednictvím fotografií nebo mapek), ale také v rovině prostoru obývaného a slovně popsaného, a to doslova: „Neboť jestliže písmo plyne v čase, rozprostírá

215 Původní text : « Littéralement ou plutôt cinématographiquement : le temps fait surface. » (pozn. č. 8, Westphal citeje: Virilius, P. (1984) *L'Espace critique*. Paris: Ch. Bourgois, s. 15.)

se také v prostoru jednotlivých stran.²¹⁶ (Westphal, 2007, s. 37–38). Samotný akt psaní a jeho teorie vzbuzují větší zájem především ke konci 20. a na začátku 21. století, ale již v průběhu 2. poloviny minulého století nalézáme celou řadu odborných statí na toto téma, například od Rolanda Barthesa (1972) nebo Maurice Blanchota (1955, česky 1999).

Marie Noëlová, Suzanne Renaudová, ale i Christiane Singerová využívají aktu psaní k terapeutickým účelům, poněvadž se samy potřebují vyjádřit k určitému tématu, aby mohly správně pojmenovat případné potíže a hledat pro ně řešení. Fenomén „vypnutí času“ je pro ně tedy více než aktuální, aby zastavení a promyšlení tématu mohlo být jednodušší a hlubší. Je to v některých textech doslova laboratoř slov, u Marie Noëlové především v *Důvěrných zápiscích*, u Christiane Singerové hlavně v textech z konce jejího života, které psala ve stavu těžké nemoci, a tak se soustřeďuje na samou podstatu lidské existence. Pro Sylvii Germainovou „Psát znamená hloubit ve tmě noci tak dlouho, až se propracujeme k rozbřesku.“²¹⁷ (Germain, 1997, s. 28). Ve studii, kterou napsala o vzniku svých postav a dialogu s nimi, se prolíná prostor biblických pasáží Starého i Nového zákona s tím současným. Symbolickým příběhem pro ožívování obrazů a zrod nových bytostí je pro ni Ezechiellovo prorokování k suchým kostem, z nichž povstávají noví Boží služebníci (Ez, 37. kap.) a dále podobenství z pera evangelisty Jana v knize Zjevení o spolknuté knize, na jejímž základě je pak třeba naslouchat andělovi a zapisovat vše, co má přijít (Zj 10,8–11). Literární postavy se tak rodí na základě propojení snu a reality prostřednictvím „magie slova“²¹⁸ (Germain, 2004, s. 25). Autorka k tomu využívá i svých znalostí z oblasti filozofie a světové literatury a k nově chápaným biblickým postavám nechává pronikat další mytické a literární bytosti, například Hamleta, Euridiku, Orfea či Medúzu.

Při představování teoretických prací věnovaných času v literatuře po roce 1945 se Bertrand Westphal zastavuje spolu s Bachtinem u pojmu multilineární logiky (1975), jež sémanticky umožňuje volné přecházení mezi jednotlivými zobrazenými úseky nebo spíše jen současně se odehrávajícími časovými body. Mnohé děje jsou samozřejmě jen v kategorii možných událostí, což je právě příznivé pro zpětnou vazbu ke konkrétnímu prostoru, který může být i skrze takovou fikci proměňován. Zároveň se zrychlováním možností přesouvat se z místa na místo do literatury zasahuje ono poznávání nových prostorů. Westphal

216 Původní text: « Car si l'écriture se coule dans le temps, elle s'étale aussi sur l'espace de la page. »

217 Původní věta: « Écrire, c'est fossoyer la nuit jusqu'à percer le petit jour. »

218 Původní výraz: « la magie du verbe ».

si všímá faktu, že „prostor vypadá stejně heterogenní jako čas. Potvrzují to všichni cestovatelé, všichni, kdo se často přesouvají z místa na místo, i všichni, kdo se z výšky dívají na zemi, vodu, vzduch a někdy i oheň“²¹⁹ (2007, s. 46). I zde uvádí své oblíbené příklady z již citovaných děl Georgese Pereka (1974, 1978), na nichž dokládá, že skutečný prostor, jakkoliv kompaktně se jeví, je ve skutečnosti fragmentární, pomíjející a nezachytitelný podobně jako čas. V *Druzích prostorů* Perec píše:

Neexistuje prostor, krásný prostor, krásný prostor všude kolem, krásný prostor kolem nás, ale je zde spousta drobných útržků prostoru; jedním tímto útržkem je chodba v metru, jiným je městský park, dalšími jsou (a zde rovnou vstupujeme na speciální místa) původně nevelká místa, která dosáhla obrovských rozměrů a stala se Paříží. Avšak sousední útržek prostoru, na začátku podobně bezvýznamný, se spokojil s tím, že zůstane Pontoise. Jiný, ještě mnohem rozměrnější, má nejasně šestiboký tvar a byl vymezen tučným tečkovaným šrafováním (složeným z množství událostí, a to některých obzvláště závažných, které se staly jen proto, aby mohly vymezit toto šrafování) a bylo rozhodnuto, že to, co se nachází *uvnitř* šrafování, bude vykresleno fialově a nazve se Francie, zatímco vše, co se nachází *vně* šrafování, bude vybarveno jinou barvou.²²⁰ (1974, s. 14)

V posledních letech nicméně vzniká dojem, že se v této roztržitosti čas s prostorem sjednocují a nelze jednu kategorii od druhé oddělit, používá se dokonce termín *časoprostor* (francouzsky *espace-temps*). Podle Pierra Ouelleta se *chronos* „převléká“ za *topos* a ono místo se stává závojem pro čas a příkrývá vše, co nemusíme vidět (Westphal, 2007, s. 48). I nadále je tak možno aplikovat Bachtinovu teorii chronotopů, přestože její vznik sahá až do třicátých let 20. století (zveřejněna však mohla být kvůli Bachtinovu uvěznění v sibiřském gulagu až o mnoho let později), neboť vyjadřuje stále moderní pojetí vztahu času a prostoru

219 Původní text: « [...] l'espace paraît aussi hétérogène que le temps. Tous les migrants le noteront, tous les voyageurs, tous ceux qui ont sous les yeux une étendue de terre, d'eau, d'air et parfois de feu. »

220 Původní text: « [!] n'y a pas un espace, un bel espace, un bel espace alentour, un bel espace tout autour de nous, il y a plein de petits bouts d'espaces, et l'un de ses bouts est un couloir de métropolitain, et un autre de ces bouts est un jardin public; un autre (ici, tout de suite, on entre dans des espaces beaucoup plus particularisés), de taille plutôt modeste à l'origine a atteint des dimensions assez colossales et est devenu Paris, cependant qu'un espace voisin, pas forcément moins doué au départ, s'est contenté de rester Pontoise. Un autre encore, beaucoup plus gros, et vaguement hexagonal, a été entouré d'un gros pointillé (d'innombrables événements, dont certains particulièrement graves, ont eu pour seule raison d'être le tracé de ce pointillé) et il a été décidé que tout ce qui se trouvait à l'intérieur du pointillé serait colorié en violet et s'appellerait France, alors que tout ce qui se trouvait à l'extérieur du pointillé serait colorié d'une façon différente [...]. »

nejen v literatuře, ale také v architektuře, urbanistice i geografii. Jedná se o jakýsi dialog mezi konkrétním jednoduchým místem v danou chvíli a celkem, který ho obklopuje jak místně, tak časově. S rozvojem moderních technologií se však čas i prostor smršťují, postavy v románech cestují mnohdy po celém světě s naprostou přirozeností, se kterou se dříve chodilo z jedné vesnice do druhé. Magnus ze stejnojmenného románu Sylvie Germainové stihne za svůj mladý život pobývat v Německu, Anglii, Mexiku, Spojených státech, Rakousku, Francii a všechna místa mají svou přesnou logiku ve skládání fragmentů jeho života, nejde o chaos zběsilého přebíhání, spíše naopak, díky promyšlenému i spontánnímu stěhování z jednoho místa na druhé se postupně propracovává k hlubšímu pochopení sebe sama. Životní orientační body se často ztrácejí, ale putování krajinou je pomáhá nacházet. Hledání vlastní identity, sestavování žebříčku hodnot v době, kdy se člověk ztrácí v prostoru i čase, je častým námětem současných literárních děl.

3 | 2 | 2 Transgresivita

V části „Transgresivita“ se Bertrand Westphal věnuje rysu charakterizujícímu prostor dnes, a sice jeho roztříštěnosti a pohyblivosti, snadné změně místa, ale také možnostem přecházení z jedné roviny do druhé, případně vstupování do zakázaného prostoru, překračování platných nařízení. Výraz *transgrese*, překročení, se ustálil spíše v kontextu přestoupení nějakého pravidla či zákona v morální rovině, ale původní smysl byl překročení hranic, touha po objevování prostoru *extra liminem*, za hranicemi. Tyto hranice či prahy musí být samozřejmě nějak definovány, aby bylo možné popsat konkrétní přesahy a vzájemné vztahy (*interakce*) mezi jednotlivými částmi prostoru. Každé narušení soukromí v dílech zkoumaných autorek odpovídá tomuto aspektu geokritické analýzy, ať už je to svévolný vstup německých vojáků na české území naznačený v poezii Suzanne Renaudové nebo opakované Ferdinandovy návštěvy Lucie v jejím pokoji a násilí na ní páchané v románu Sylvie Germainové *Dítě Medúza*. Překročení nějaké hranice s prostorem souvisí především v možnosti přecházet z jednoho prostoru do druhého, takřka putovat prostorovostí a využívat prostupnosti mezi jednotlivými úseky cesty. V takovém pojetí již neplatí základní geometrické parametry nehybného prostoru definovaného kdysi Euklidem, naopak, autor pracuje s termínem *isotropní* prostor, což znamená prostředí nezávislé na jakémkoliv měření, plné pohybu a napětí. Připojit lze také Eliadovu úvahu o průniku prostorů v náboženském slova smyslu. Píše, že pokud dochází k *hierofanii*, zjevení, tehdy se Bůh doslova vlamuje do prostoru obývaného člověkem: „Každý posvátný

prostor předpokládá nějakou hierofanii, nějaký vlom posvátna, jehož důsledkem je vydělení určitého území z okolního kosmického prostředí a jeho kvalitativní odlišení.“ (1994, s. 20–21).

Častým znakem postmoderního isotropního prostoru je bloudění, nezakořeněnost, nejistota (viz Westphal, 2007, s. 65–66), pojmy vycházející ze studií Gillesse Deleuze a Félixu Guattariho, např. *Tisíc plošin*. Pohyb dle jejich teorie probíhá v prostoru *hladkém* nebo *rýhovaném*, což lze připojit paralelně k pohybu kočovnému nebo usedlému (2010, s. 542; viz také Westphal, 2007, s. 68–69). Zatímco hladký prostor je otevřený, svobodný, pevný, neohraničený, skýtá variabilní možnosti pohybu, ten rýhovaný je uzavřený, vymezený předměty, budovami apod. „[...] tyto dva prostory vlastně existují jen jako směs obou: hladký prostor je neustále překládán, křížován do rýhovaného prostoru, rýhovaný prostor je stále přenášen, navrácen do hladkého prostoru.“ (Deleuze–Guattari, 2010, s. 542). Bertrand Westphal klade důraz na tuto různorodost zobrazovaného prostoru, tvořící neustále protiklad stejnorodosti, ke které směřují globalizační tendence.

Protože literatura často zachycuje více dějů odehrávajících se najednou na několika místech, je třeba ještě zmínit termíny *polychronie* a *polytopie*, související jak s násobným časem, tak s násobným prostorem. Jinými slovy se literatura vrací k hlavnímu rysu prostoru: k jeho různorodosti a k překračování hranic mezi jeho jednotlivými částmi nazývanými v různých teoriích různě: oblast, plošina (viz Deleuze–Guattari, 2010), pole²²¹ (např. Bourdieu, 2010) atd. Tento pohyb způsobuje dynamické zobrazování prostoru:

Překročení odpovídá přestoupení hranice, za níž se rozprostírá svobodný okraj. Pokud se stane trvale opakovaným procesem, vzniká překračování. [...] Ale překročení se nachází také v odstupu, v novém, nečekaném a nepředvídatelném nasměrování. To je odstředivé, neboť se s ním vzdalujeme od srdce systému či referenčního prostoru.²²² (Westphal, 2007, s. 81)

Analogicky jde o pohyb od centra směrem k periferii. Pojmy *centrum* a *periferie* pochází původně z politických studií, následně z ekonomických a teprve později

221 V této sociologické analýze literatury výraz *literární pole* nesouvisí a priori s prostorem, ale mnohdy se v něm uskutečňuje.

222 Původní text: « La transgression correspond au franchissement d'une limite au-delà de laquelle s'étend une marge de liberté. Lorsqu'elle se transforme en principe permanent, elle se mue en transgressivité. [...] Mais la transgression est également dans l'écart, dans la trajectoire nouvelle, imprévue, imprévisible. Elle est centrifuge, car on fuit le cœur du système, l'espace de référence. »

se přejímají i do jiných oborů, například urbanistiky nebo geografie, ale i literatury, proto je zde uvádíme ve funkci srozumitelné paralely popisovaného pohybu (viz Grataloup, 2004; Kyloušek, 2012). Na místě jsou dva již dříve zmíněné příklady: Pierre Zébreuze z románu Sylvie Germainové *Bez povšimnutí* (2008a) se díky vnitřní proměně přesunul z periferie, kam ho vytlačily životní nezdary, do centra aktivního života, což prožívá rovněž Liliane z *Příběhu duše* od Christiane Singerové (1988) jako výsledný dojem po svém nočním putování.

Významným inspiračním zdrojem jsou pro Bertranda Westphala rovněž díla Jurije Lotmana: v souvislosti s transgresivitou navazuje na jeho teorii o *sémiosférách* (viz Westphal, 2007, s. 85–86). Sémiosféry prostor rozdělují, ale samy jsou jím také obklopeny. Jde o vztah reálného a zobrazeného prostoru. Ten reálný působí na sémiosféru, což je jazykové vyjádření neprostorových významů, a ta zase ovlivňuje zobrazení reálného prostoru. Jde o jejich vzájemnou komunikaci a interakci. Již Lotman tak vlastně dochází ke stejným závěrům jako později Deleuze a Guattari, a sice že zobrazený prostor je soubor mnoha složek fungujících jako celek. Ve své knize *Struktura uměleckého textu* uvádí Jurij Lotman definici prostoru podle A. D. Alexandrova, která budoucí výzkumy předjímá:

Priestor je „súhrn rovnorodých objektov (javov, stavov, funkcií, figúr, významov premenných veličín atď.), medzi ktorými sú vzťahy podobné obvyklým priestorovým vzťahom (nepretržitosť, vzdialenosť atď.). Pritom, keď skúmame daný súhrn objektov ako priestor, abstrahujeme od všetkých vlastností týchto objektov, okrem tých, ktoré sú podmienené pozorovanými priestorovo-podobnými vzťahmi“. (Lotman, 1990, s. 250)

Není ani možné prozkoumat vztahy mezi všemi složkami, ale je nutné provést selekci podle určitých kritérií. Pro směr pohybu mezi jednotlivými složkami přejímá Westphal termíny Gillesse Deleuze a Félixse Guattariho z *Tisíce plošin, deterritorializace a reteritorializace*:

Funkce deterritorializace: D je pohyb, jímž „se“ opouští teritorium. Je to operace linie úniku. Jsou tu však velmi rozdílné případy. D může být překryta reteritorializací, která ji kompenzuje, takže linie úniku zůstává zatarasena: v takovém případě říkáme, že D je *negativní*. Cokoliv může plnit úlohu reteritorializace, to znamená nahrazovat „ztracené“ teritorium; můžeme se reteritorializovat na bytosti, předmětu, knize, aparátu nebo systému... [...] Jiný případ je, když se D stává pozitivní, to znamená, když převládá nad reteritorializacemi, které již hrají pouze sekundární roli, ale zůstává přesto *relativní*, neboť linie úniku již vytyčuje, je segmentarizovaná, rozdělená na

„procesy“, které po sobě následují, a pohlcovaná černými děrami nebo končící ve všeobecné černé díře (katastrofou). [...] D je absolutní, když následuje první případ, pokaždé když tvoří novou zemi, to znamená, když spojuje linie úniku a povznáší je k síle abstraktní vitální linie nebo rýsuje rovinu konzistence. (2010, s. 579–581)

Bertrand Westphal shrnuje výše uvedené třídění funkcí deteritorializace a připomíná dvě základní: absolutní, vedoucí k něčemu novému, a relativní, ústící do tradice. V geografickém pojetí se jedná především o kolonializaci, od níž se ovšem v době vzniku těchto nových teorií upouštělo, docházelo naopak k reteritorializaci, tedy opouštění dobytých území, kde se mohla rozvíjet původní místní kultura, samozřejmě ovlivněná roky působení koloniálních velmocí.

Po historickém přehledu vývoje zobrazování prostoru v mapách se autor geokritické teorie zastavuje u postmoderního postoje k této problematice a traumat kartografů: všeobecný pocit zaplněnosti dříve autory map uspokojoval, dnes je však děsí. Co nového mohou ještě přinést? Kartografové či zloději map se nyní stávají hlavními postavami některých románů: skončily snahy zaplnit prázdná místa, protože vše již bylo objeveno, naopak se hledá nějaké prázdné místo, kde by člověk mohl být svobodný. Častým námětem metaforizovaným do objevovaných území je také ženské tělo (2007, s. 113–115). Dostáváme se ke křižovatce vztahů mezi mapou a územím a paralelně mezi tělem člověka a jeho jazykovým projevem. Podle Westphala vzniká chaos podobný situaci před stvořením světa, jde tedy o tvůrčí chaos: „Územní dialektika se zde projevuje v nárůstu autenticity a působí tempem, které si volí jedinec částečně osvobozený od nátlaku působeného jeho okolím.“²²³ (*ibid.*, s. 116). Vznikající prostor není ani centrum, ani periferie, angažovanost se nepolarizuje ani v rovině etnické, ani sexuální, ani genderové. Naopak, sluchu se dostává jak hlasům menšinovým, tak těm dominantním, ovšem ne jedněm na úkor druhých. Oscilací mezi dvěma póly se aktivizuje nová energie a objevuje se nové, zcela neprozkoumané pomezí, možný svět²²⁴, jakýsi třetí prostor. Je evidentní, že předmětem výzkumu v geokritice bude právě toto pomezí mezi centrem a periferií a jeho možnosti: „Každý prostor se hypoteticky nachází na křižovatce tvůrčích možností.“²²⁵

223 Původní text: « La dialectique territoriale se manifeste ici dans un surcroît d'authenticité et opère selon un rythme que choisit l'individu partiellement libéré des contraintes que lui impose son environnement. »

224 Viz více zdrojů o teoriích možných světů. Zde je citován filozof Michel Serres, člen Francouzské akademie, který se zabývá pojmem „entre-deux“ (doslova „mezi dvěma“) a vztahuje ho právě na nový potenciál zóny mezi centrem a periferií.

225 Původní text: « Tout espace se situe par hypothèse au carrefour des potentiels créatifs. »

(Westphal, 2007, s. 123). Všechny autorky zkoumaného korpusu tak stály před rozhodnutím, jak prostor, který zvolily pro svá díla, zabydlí postavy jejich příběhů, nebo jaký prostor pro postavy či své reflexe vytvoří, aby byl pro ně adekvátní. Otevřenosti tvůrčích možností využívá Christiane Singerová ve svých dvou scénářích „projektu existence“ v románu *Rastenberg* (1996), ale stojí na nich i celá experimentální próza experimentální skupiny „OuLiPo“ (viz např. Perec, 1978; Queneau, 1947, 1967).

3 | 2 | 3 Odkazování na skutečnost

Třetí oddíl teorie geokritiky přináší otázku vztahu mezi zobrazením prostoru v literatuře pomocí jazyka a reálným světem; jakým způsobem na prostor jazyk odkazuje, jak literaturu a realitu propojuje, jak se tyto roviny navzájem ovlivňují. Bertrand Westphal se zde zabývá i teorií možných světů, kterou přiřadil právě k tomuto oddílu. Navazuje na otázku, kterou si klade i filozof Michel Serres:

Jak sestavit kousek po kousku mapu dosud neznámých světů? Budeme-li poletovat jako mušky, nebo postupovat spíše jako andělé, jejichž návštěvy a poselství sestavují bez přestání boží všudypřítomnost, a oni tak procházením různých možných oblastí směřují k jednomu univerzálnímu světu?²²⁶ (Serres, 1996, s. 274, in Westphal, 2007, s. 125)

Nejprve připomíná trojí přístup k zobrazovanému prostoru: přenesení daného úseku, srovnání jeho odlišností ve vztahu s jiným úsekem a jeho význam popsán pomocí znakového systému²²⁷. Dále se věnuje přínosu fenomenologů, kteří poznamenali vnímání současného světa rozrušením hierarchie vztahů a soustředěním se na zobrazení prostoru takovým způsobem, který přenáší reálný základ do nového kontextu. V neposlední řadě autor znovu připomíná práci Henriho Lefebvra rozdělující kategorii prostoru na tři oblasti: prostor, který vnímáme, prostor, který si vytváříme ve svých představách (včetně plánů urbanistů či architektů), a prostor, který obýváme. Všechny tři roviny sjednotila Marie Noëlová do svých vánočních povídek v imaginaci světa, v němž neplatí reálné vzdálenosti, nýbrž se nebe i země prolínají.

226 Původní text: « Comment construire, lieu par lieu, la carte des mondes encore inconnus ? En volant comme une mouche ou plutôt, comme les Anges, dont les passages et messages tissent en permanence l'ubiquité divine, vont vers l'universel par des sites virtuels ? »

227 Autor vychází z terminologie Paula Ricœura k dané problematice: « même, autre, analogue ».

Literární analýza vztahu mezi textem a skutečným místem připomíná, že tento vztah se uskutečňuje skrze slovo, které je stvořitelské (Westphal, 2007, s. 135). Příklad se k biblické tradici pojetí slova jako činu: zatímco pro Řeky byl důležitější vizuální vjem a slovy vyjadřovali své myšlenky (viz Thomas, s.d., s. 9), v židovské kultuře se slovům spíše naslouchalo, protože vyslovit je znamenalo souhlasit s jejich naplněním. Autor zde nicméně udává několik příkladů od antiky až po postmoderní přístup k zobrazování prostoru prostřednictvím slov a konstatuje, že se postupovalo od pojmenovávání a vyplňování dosud prázdných míst z dob Homérových až po vyprazdňování těch přeplněných z druhé poloviny 20. století (Westphal, 2007, s. 130–140). Jakým způsobem se zobrazovala skutečnost, tedy i prostor, v němž se odehrávají děje jednotlivých děl mezi těmito dvěma časovými mezníky v jednotlivých stoletích a literárních prouděch, se můžeme podrobněji dočíst v Auerbachově díle *Mimesis* (1998 [1946]). V současnosti máme pocit, že je svět „plný jako vejce“²²⁸ (Westphal, 2007, s. 139). Možnost částečně ho vyprázdnit v podstatě přináší úlevu, zůstává však stále otázka, jakým způsobem se text vepisuje do reálného prostoru a jak se tento prostor začleňuje do textu. Možností je mnoho, autor uvádí jen několik příkladů a cituje několik teorií, například teorii možných světů Lubomíra Doležela popsanou v díle *Heterocosmica* (2003 [1998]). Připomíná Doleželovo dělení *operátorů* na *aletické* (vytvářející kategorie možného, nemožného a nutného), *deontické* (s kategoriemi dovoleného, zakázaného a povinného), *axiologické* a *epistemické* (vztahující se ke známému, neznámému a domnělému). Všechny uvedené nuance přísluší „nedotknutelnému jádru každé kulturní konvence, etice“, kterou Westphal považuje za podstatnou ve vztahu jazyka a zobrazované skutečnosti²²⁹ (2007, s. 146).

Přechod mezi reálnými a fiktivními rovinami postihuje v postmoderní literatuře *narativa*: „Prostor osciluje mezi skutečností a fikcí, aniž by bylo možné skutečně rozlišit hranici mezi oběma rovinami.“²³⁰ (*ibid.*, s. 150). Ve vyprávění je okolní svět rozložen a znovu sestaven podle představ vypravěče. Nalézáme-li v něm např. název města, neznamená to ještě, že se jedná o přesné přenesení geografického prostoru do textu, jde o jejich vzájemnou interakci ve spojení s tvorbou nového, *možného* světa. Hranice mezi skutečností a fikcí se tedy snadno překračují, jsou dynamické a vícevrstevnaté. Lubomír Doležel hovoří

228 Původní výraz: « Le monde semble plein comme un œuf. »

229 Původní text: « [Elles ressortissent] au noyau intangible de toute convention culturelle : l'éthique. »

230 Původní text: « L'espace oscille entre réel et fiction, sans que les niveaux soient vraiment discernables. »

dokonce o nekonečném množství možných světů, pohyb se děje od základního světa k těm odvozeným, pohlíží se na ně jako na „umělé výtvořky, na interpretační modely, jež mohou nabývat mnoha různých podob“ (Nünning, 2006, s. 162, heslo *Doležel, Lubomír). Bertranda Westphala však i přes toto nekonečné narůstání možností zajímá, zda prostor zachycený v některém textu je od základu skutečného světa zcela odtržen, nebo zda s ním vzájemně reaguje a jak. Poté co k tématu připomíná několik teorií spolu se specifickou terminologií, navrhuje sám tři možné vztahy mezi literárním textem a jeho prostorovou předlohou: *homotopická shoda*, *heterotopické narušování* a *utopický exkurz* (2007, s. 169).

První případ (*homotopická shoda*) zahrnuje například zobrazení měst v dílech autorů z 19. století, jako byli Honoré de Balzac (Paříž), Charles Dickens (Londýn) nebo Dos Passos (New York), ale také Umberto Eco (Paříž), Jacques Roubaud (Londýn) nebo Franz Kafka (New York) ze 20. století. V těchto dílech dominuje realistické zobrazování zvolených míst, avšak svoboda autorské imaginace tím není zcela omezena.

Díla zkoumaného korpusu odpovídají s výjimkou utopických vizí nebe v povídkách Marie Noëlové této homotopické shodě, poněvadž se věnují konkrétním místům a autorky necítí potřebu je přejmenovávat; rizikem zde zůstává, že takové literární texty mohou být chápány téměř jako geografická vyprávění, což však není na místě a ani to nebylo cílem dotyčných textů. Obecně častějšími případy jsou však díla, která odkazují na konkrétně pojmenovanou realitu, ale ve skutečnosti popisují jiné místo. Westphal zde hovoří o *heterotopickém narušování*, uvádí příklad Enrica Brizzioho, který směšuje italskou Bolognu s francouzským městem Nice a dává jim jméno jednoho belgického města. Jeho hra je tak sugestivní, že dnes není možné najít jednotné údaje o místě narození autora (viz 2007, s. 143). V podobných případech si autoři osobují právo na originální rozvíjení vlastních fikčních světů, experimentují s prostorem a nabízejí svou hru i čtenářům. Používají k tomu různé metody: *juxtapozici* pro spojení již existujících území, ale zdánlivě spolu nesouvisejících, *interpolaci* (nepůvodní vsuvky) pro vytváření smyšlených území vzdáleně připomínající některá skutečná místa (Queneau, Roubaud, Hergé) nebo *dvojitou expozici* (*ibid.*, s. 174).

Co se týče *utopických exkurzů*, Westphal potvrzuje, že se jedná o čistou fikci typu Středozeemě z Tolkienova *Pána prstenů* (1993, [1937–1949]) a podobně.

3 | 2 | 4 Metodologie

Návrh metodologie geokritického přístupu k literárním dílům vyložil Bertrand Westphal ve čtvrté a páté kapitole zakládajícího díla, „Základní geokritické pojmy“ a „Srozumitelnost“. Shrnuje, že zamýšlené místo a jeho zobrazení se vzájemně ovlivňují a jsou na sobě navzájem závislé, jejich vztah je dynamický, stále se vyvíjí. Autor textu stojí uprostřed dění, ale není jediným pohonným kolem tohoto dynamického vztahu; k jeho pohledu se přidávají další: „Princip geokritické analýzy spočívá v konfrontaci několika pohledů, které se vzájemně korigují, podporují a obohacují.“²³¹ (Westphal, 2007, s. 187). Metodologickou konstantou je zaostření na jedno geografické území z více úhlů, jehož výsledkem je plastický obraz stále se vyvíjejícího prostoru, jedná se o stvořitelské dílo, které se stále obnovuje a upravuje. V korpusu studovaných děl doplněném o další texty věnované danému území bude třeba hledat hranici mezi skutečností a fikcí a zaměřit se na geografický kontext, z něhož tvůrce textu vycházel. Pro geokritický rozbor literárních děl je také nezbytný interdisciplinární přístup: na prvním místě je vhodné využít metod z oblasti komparatistiky v samotné literatuře a dále je kromě poznatků z oblasti kinematografie, výtvarného umění nebo plastického zobrazení reality pro její úspěšné dokončení nezbytné zapojit výsledky z geografie. Pozornost je samozřejmě upřena na určité místo, které popsal nějaký autor, případně více autorů. Jeho geokritickou charakteristiku získáme na základě kombinace čtyř proměnných odpovídajících analogii čtyř geografických světových stran: *multifokalizace*, *polysensorialita*, *stratigrafie* a *intertextualita* (2007, s. 200).

První proměnnou, *multifokalizací*, Bertrand Westphal rozumí napětí vznikající při setkání různých pohledů na jedno místo. Tento aspekt v našem korpusu textů není mnoho zastoupen, ideálním žánrem pro vysvětlení tohoto přístupu je totiž cestopis, zaměřující se vždy na určité území, ale z osobního hlediska autora. Příkladem může být cesta Sylvie Germainové transsibiřskou magistrálou reflektovaná v souboru esejů *Svět bez vás* [Le Monde sans vous] (2011b) a její dialogy s texty osobností, jež cituje na podtržení svých inspirativních reflexí po cestě ruskou krajinou. Studujeme-li práce více autorů o stejném místě, nikdy nebudou totožné, naopak, navzájem se budou doplňovat, obohacovat, ale někdy si budou i protiřečit.

231 Původní text: « Le principe de l'analyse géocritique réside dans la confrontation de plusieurs optiques qui se corrigent, s'alimentent et s'enrichissent mutuellement. »

Druhá hodnota, *polysensorialita*, se stanovuje na základě kombinace smyslových vjemů, které přispívají k orientaci v prostoru, k uvědomění si prostorových vztahů a jedinečnosti různých míst. Obvyklými jsou zrakové a sluchové vjemy, ale setkáváme se i s hmatovými, je-li například hlavní postava stížena slepotou, a v některých dílech se klade důraz i na čichový vjem. Typickým příkladem, který uvádí i Bertrand Westphal, je román *Parfém* Patricka Süskinda (2007, s. 2019). Jindy se připojuje rovněž vnímání chuťové. I v této oblasti se jedná o subjektivní záznamy vjemů, každý v daném prostředí upřednostňuje jiný aspekt. V důvěrně známém prostředí lze snadno přehlédnout vzácný klenot, který se stává součástí prostoru, jenž už jeho obyvatel nevnímá pozorně. Marie Noëlová i Suzanne Renaudová zaznamenávají v mnoha svých básních smyslové vjemy, především zvukové a vizuální, ale u Suzanne Renaudové nacházíme i hmatovou zkušenost, když například charakterizuje sbírku překladů české lidové tvorby jako voňavou barevnou kytici, kterou natrhala jako dárek pro své krajany.

Třetí údaj definující prostor pochází z oblasti *stratigrafie* neboli nauky o posloupnosti vrstev a útvarů a jejich vlastnostech, která se využívá také v geologickém terénním výzkumu (viz Kraus, 2005, s. 752). Jedná se o vliv času na změnu prostoru:

Prostor se nachází na průsečíku okamžiku a trvání; jeho viditelný povrch leží na vrstvách utvořených v čase, které dokumentují trvání a zároveň jsou připraveny každou chvíli znovu ožít. Přítomnost prostoru se vyrovnává s minulostí, která vystupuje na povrch podle stratigrafické logiky.²³² (Westphal, 2007, s. 223)

Laboratoří takového zkoumání je v našem korpusu román *Rastenberg* a jeho prostor, který v sobě přímo obsahuje vrstvy jednotlivých generací, které zde žily. Je zřejmé, že prostor je třeba vnímat v rovinách definovaných v čase, v jeho různých podobách existujících ve výsledku v různých vzájemných vztazích.

Poslední proměnnou je *intertextualita* neboli vztah či dialog mezi texty vztahujícími se (zde) k témuž místu nebo prostoru (viz Nünning, 1998, s. 351). Bertrand Westphal se zabývá v souvislosti s ní pojmem *stereotyp*, pod nímž rozumí vztah mezi autorem a konkrétním místem. Podle něho je třeba všechny stereotypy a klišé demystifikovat, aby se mohly uvolnit vztahy spoutané

232 Původní text: « L'espace se situe à l'intersection de l'instant et de la durée ; sa surface apparente repose sur des strates de temps compact échelonnées dans la durée et réactivables à tout moment. Le présent de l'espace compose avec un passé qui affleure dans une logique stratigraphique. »

historickými představami o konkrétních místech. Příklad města Istanbul mu slouží k etymologickému odhalení, totiž že každé zobrazení prostoru je jen směřování *k* němu, nikoliv pobyt *v* něm. Při studiu textů Umberta Eca a Georse Pereka o Paříži, vlivem různých reakcí, které zmíněné texty vyvolaly, dospívá autor k následujícímu závěru: „Hranice mezi realitou a fikcí je jinak propustná, než by si strukturalismus dovoloval myslet. Smyšlený svět může dokonce přispívat k dotváření toho reálného.“²³³ (2007, s. 247). Stereotypy jednotlivých autorek už byly uvedeny, jde o všechna konkrétní místa spojená s jejich životem. Marie Noëlová je více méně usazená na jednom místě, může je tedy zkoumat do větší hloubky a poznávat je i v mnoha nepatrných nuancích (1967, 1982). Stejně tak Christiane Singerová se pohybuje v literatuře především v domě a okolí v rodném kraji svého manžela (1996). Suzanne Renaudová osciluje mezi dvěma póly svého života, ale poezie je vyvážená, upřímná ve vztahu k jednotlivým místům. Sylvie Germainová má zdánlivě celosvětový záběr co se týče zachyceného prostoru, ale základem pro ni zůstává kraj jejího dětství (1985, 1987, 1989a), kterému se nevyrovná ani Praha, přestože se zaryla do autorčiny paměti velmi hluboko.

Vztah mezi textem a konkrétním místem je rovněž poslední závažnou otázkou, kterou si Westphal ve své studii klade. Ptá se, co bylo dřív, zda text, či místo. Otázka se zdá být nesmyslná, ale v době, kdy již neexistují bílá místa na mapě, je někdy na místě: „Text už nepředchází objevu panenské přírody či neobjeveného moře. Textu ale předchází jiný text, kterému zase předchází ještě jiný text v nekonečném řetězení vrstev papíru, které se na sebe kladou s krásnou pravidelností jako geologické a archeologické vrstvy.“²³⁴ (2007, s. 251). Některá místa se stala zcela neoddělitelná od literatury, například již uvedená Praha od Kafky, Dublin od Joyce, Petrohrad od Dostojevského, ale můžeme dodat i Auxerre od Marie Noëlové nebo Rastenberg od Christiane Singerové. Spisovatel se stává doslova autorem svého města a jeho čtenáři při konkrétní návštěvě daného prostoru hledají to, o čem četli. Westphal uvádí příklad Londýna a domu, kde působil Sherlock Holmes. V Paříži to může být třeba dům na Montmartru, v jehož zdi uvízl muž, který procházel zdí (viz Aymé, 1943). „Váha intertextuality ve vnímání lidského prostoru je značná.“²³⁵ (Westphal, 2007, s. 255).

233 Původní text: « La frontière entre le réel et la fiction est autrement perméable que le structuralisme a bien voulu le laisser croire. Le fictionnel peut concourir à l'élaboration du réel. »

234 Původní text: « Le texte ne précède plus les terres et les mers vierges: le texte précède du texte, qui à son tour précède du texte dans un enchaînement sans fin où les couches de papier se superposent avec la belle régularité des strates géologiques et des strates archéologiques. »

235 Původní text: « Le poids de l'intertextualité dans la perception d'un espace humain est considérable. »

Skutečnost, že Marie Noëlová a Suzanne Renaudová zůstávají ve své tvorbě spíše na místě, zatímco Sylvie Germainová i Christiane Singerová jsou více v pohybu, jistě souvisí s omezenými možnostmi cestování, které musely básnířky snášet v první polovině 20. století, a s jeho přirozeností a dostupností pro prozaičky druhé poloviny téhož století, nicméně setrvání na jednom místě se stejně jako častá změna místa bydliště zvláště v románech Sylvie Germainové stávají důležitou tematickou složkou jejich děl. Hledáme-li místa, která jednotlivé autorky charakterizují, dostáváme se vždy k prostředí, s nímž byly nějakým způsobem citově spojeny. Marie Noëlová píše o svém rodném městě, Suzanne Renaudová zase stále vzpomíná na kraj, kde vyrostla, a z prostředí svého dobrovolného exilu se soustřeďuje především na zahradu, která jí poskytuje útočiště. Rovněž Sylvie Germainová se ráda vrací do rodného kraje svých prarodičů, kde prožila v dětství příjemné chvíle, ale do své tvorby zahrnuje i Prahu s její předlistopadovou poezií vyliďněných malebných zákoutí (srov. také Gailly, 2007), Christiane Singerová zase neodmyslitelně patří k rakouskému venkovu. Potvrzují tak tezi Bertranda Westphala: „Výstavba míst již neprobíhá způsobem *in absentia*, ale spisovatel udržuje hned od začátku živý a téměř fyzický vztah s prostorem, který následně převádí do svého díla.“²³⁶ (*ibid.*, s. 244). Jednotlivé roviny této výstavby rozdělené podle Jacquesa Lacana na imaginární, symbolickou a skutečnou (viz Fulka, 2008) se prolínají a vzájemně doplňují, autorky pomocí slov konkretizují každá svou představu o prostoru, do něhož právě zasazují děj svých prací.

Marie Noëlová se například rozpomíná na Auxerre v době svého dětství:

... milovala jsem staré město plné postaviček a historek pro jeho staré kostely, staré uličky, stará obydlí ve čtvrti Marine, v nichž jsem si představovala staré strýce a staré sestřenice usazené na starých slaměných židlích poblíž jejich starých hodin se starými číslicemi, jak zastřihávají knoty svých lamp, aby si mohli předčítat ve svých Životech svatých a v Almanachu.²³⁷ (Noël, 1982, s. 19–20)

Francouzský akademik Lucien Descaves ji nazval mystickou růží z Auxerre a její pozdější biograf Michel Manoll o jejím spojení s rodným městem píše:

236 Původní text: « La construction des lieux ne participe plus d'une pratique *in absentia* ; l'écrivain entretient d'emblée une relation vécue et quasi charnelle avec les espaces qu'il transpose ensuite dans son œuvre. »

237 Původní text: « ...j'ai aimé la vieille ville pleine de figures et d'histoires à cause de ses vieilles églises, de ses vieilles rues, de ses vieux logis recoins du quartier de la Marine, où j'imaginai de vieux grands oncles, de vieilles cousines assis sur leurs vieilles chaises de paille, auprès de leurs vieilles horloges aux vieilles heures, et mouchant leurs vieilles chandelles pour lire mieux dans leurs vieux livres la Vie des saints ou l'Almanach. »

[Marie Noëlová zůstává] navždy neoddělitelně spojena s půdou Burgundska, do níž bylo celé její dílo zaseto a z níž také vydalo plody. Je zároveň dívkou kraje Yonne, který se rozprostírá mezi vznešenými vinicemi svých návrší, a dívkou „z katedrály“, na jejímž portálu ji snad i vidíme v zástupu moudrých panen, které ve vytržení pozvedají svůj pohled k vyvolenému.²³⁸ (1993, s. 141)

V souboru kratších próz *Auxerreská vinice* vzpomíná autorka především na rodinné tradice spojené s burgundským krajem, a tedy i s pěstováním vína; představuje svou rodinu i průběh podzimních prací při sklizni vína. Další příběhy věnuje válečným událostem, a nakonec také společnému slavení svátků ve městě se středověkou tradicí. Nezapomíná na výrazné vzpomínky spojené s účastí na modlitbě nešpor nebo s podívanou na zdramatizované pašije. Díky vydání vzpomínek z dětství a mládí nacházíme zdroj autorčiny inspirace rozehrané do mnoha melodií či plastických obrazů v celé poezii i próze. Geokritickou transgresivitu lze u této básnířky vysledovat ve svobodném překračování hranic světa reálného a imaginárního. Ve vysněném prostoru nebe nebo jiných světů se prolíná existující svět s nekonečným její křesťanské víry.

Zpětná vazba, kterou geokritický přístup k textům předpokládá, je patrná v básnířčině rodišti. Místa, která se k významné rodačce váží, jsou označena pamětními deskami nebo jsou zaznamenána v dokumentech o městě. Ulice Milliaux, kde v čísle 1 básnířka strávila největší část svého života, byla přejmenována na ulici Marie Noëlové a do domu byl umístěn archiv vědecké společnosti Société des Sciences Historiques et Naturelles de l'Yonne, která pečuje mj. i o kulturní dědictví Marie Noëlové. Autorka se nechala silně inspirovat prostředím, v němž žila, a zanechala v něm tak skutečně nesmazatelné stopy své přítomnosti a tvorby. K fotografiím nebo rozhlasovým a televizním dokumentům můžeme doplnit také výtvarné zpracování básnířčiny podoby. Spolu s několika portréty od jejích přátel je třeba zmínit sochu místního sochaře Françoise Brocheta umístěnou na jednom z auxerreských náměstí.

Suzanne Renaudová nebyla v Grenoblu známá, její památka se tedy neteší stejné péči jako odkaz Marie Noëlové, nicméně díky aktivitám rodinných přátel z Grenoblu, lékaře Pierra Dalloze, který se rozhodl shromáždit texty Suzanne Renaudové a v Grenoblu na ni upozornit, a Annick Auzimourové, která vydala

238 Původní text: « [Marie Noël reste] inséparable, à jamais, de la terre de Bourgogne, où son œuvre tout entière a germé et fructifié. Elle est à la fois fille de l'Yonne, qui sinue entre les nobles cépages de ses collines [...] et ,fille de la cathédrale' où il nous semble la reconnaître sur le tympan du portail, parmi le cortège des Vierges sages, qui tourment vers l'Élu leurs yeux extasiés. »

její dílo a nadále o ní a jejím manželovi Bohuslavu Reynkovi publikuje, vzdalo město čest své umělkyni. Na základě těchto kroků bylo založeno sdružení Romarin. Les Amis de Suzanne Renaud et Bohuslav Reynek, jehož členové nyní o odkaz básnířky pečují. V České republice se však dodnes o Suzanne Renaudové ví mnohem více než v její rodné zemi. Její poezie rovněž obsahuje geokritickou transgresi, avšak týká se spíše překračování prahu domu, z něhož ráda vychází ven do zahrady nebo do okolní přírody.

V případě Sylvie Germainové nebo Christiane Singerové není asi možné očekávat, že se budou jejich rodiště nějak zabývat jejich odkazem, ani jedna v rodném městě nestrávila moc času a tato místa nejsou ani příliš úzce spjata s jejich tvorbou. Nicméně na univerzitách vznikají výzkumné projekty pro studium jejich děl, organizují se vědecké konference a publikují se výzkumné studie, aby byla jejich tvorba zhodnocena co nejdříve a mohla být začleněna do širšího literárního kontextu současné francouzské literatury. Podle Dominiqua Viarta se literatura od osmdesátých let 20. století vrací k příběhům a někteří autoři se v nich noří také do skutečnosti, „od jejíhož ztvárnění valná část literatury prchla“ (Viart–Vercier, 2008, s. 8). Jsou dokonce ochotni „usadit se v zapadlém venkovském koutě či na předměstí velkých měst, tedy na místech, jež byla po dlouhou dobu nechávána ladem“ (*ibid.*). Sylvie Germainová i Christiane Singerová svou tvorbou tato slova potvrdily. Vydaly své příběhy poté, co se ponořily do skutečnosti, z níž se ovšem také vynořují a nabízejí možné cesty transgrese z viditelného světa do prostoru věčnosti.

Studované autorky vycházejí při zobrazování prostoru ve svých dílech především z geografického podkladu, ale často se přenášejí i do idealizovaných prostorů inspirovaných těmi reálnými. Marie Noëlová do své představy nebe vnáší podobu města Auxerre a jeho okolí. Pro Suzanne Renaudovou je charakteristický francouzsko-český dvojí domov pronikající zřetelně do jejích básní, v nichž se nechává inspirovat reálnými výjevy z krajiny, kterou obývá fyzicky, nebo již jen ve vzpomínkách. Christiane Singerová zachycuje Rastenberg, ale dle potřeby i Vídeň, historickou Prahu apod. V románech Sylvie Germainové nalézáme především krajinu odpovídající geografickému území kraje Morvan, příp. Prahy a dalších měst, která dobře znala a měla v nich osobní prožitek prostoru, vždy upravovaného v autorčině fantazii tak, aby se tam mohly rozehrát příběhy postav v souladu s pohyby přírodních živlů (větru, moře, stromů apod.). Sylvie Germainová ale vytváří i místo nacházející se na pomezí reality a fikce, mexickou Comalu podle Juana Rulfa, do níž směřuje nejen protagonista jeho románu *Pedro Paramo*, ale i Magnus.

Závěr

Cílem předložené monografie bylo prozkoumat, jak Marie Noëlová, Suzanne Renaudová, Christiane Singerová i Sylvie Germainová pracují ve své tvorbě s kategorií prostoru. Pro jednotlivé možnosti obývání prostoru (dům, jeho zákoutí, pokoje, vztah k oblíbeným předmětům) byla k analýze použita jako základ fenomenologicko-psychoanalytická teorie šťastného prostoru podle *Poetiky prostoru* Gastona Bachelarda, avšak rozšířená o další roviny, především o část věnovanou nezměrnosti otevřeného prostoru (především přírodního) a následně jeho transcendentního aspektu. Závěrem byla představena teorie geokritiky, která se v českých studiích dosud nevyskytovala, a vybraná díla korpusu byla nahlédnuta její metodologií.

Obě básnířky první poloviny 20. století i obě prozaičky druhé poloviny téhož století cítí potřebu vyjadřovat se pomocí slov, přispívat svým tvůrčím nadáním ke kráse stvoření a tomu také přizpůsobit zobrazovaný prostor, dotýkat se srdce člověka, probouzet naději. Mnohdy to je bolestný zápas a často jen touha zahlédnout alespoň záblesk světla, ale jejich naději jsme mohli vnímat i s její hloubkou. Czesław Miłosz říká: „Poezie, která neobsahuje zárodky naděje, není poezii!“ (in Doležal, 2011, s. III). Platí to jistě i o próze, neboť všechny jmenované autorky toto pozvání vnitřně slyší a touží ho naplňovat; i ve chvílích těch největších krizí a bolestí hledají alespoň jiskřičky naděje, které lze tvorbou sdělit. Také podle Jana Čepa „každá tvorba vyvěrá z jakési naděje“ (2001, s. 90), jež se stává ctností, a je možné ji vztáhnout k prostoru, jehož zobrazení vyplývá z intenzity obývání jednotlivých míst, která autorky inspirovala ve spojení se vzpomínkami a sněním.

Marie Noëlová se ve svých *Důvěrných poznámkách* obrací k Bohu s otázkou: „Pane, co si myslíš o mých verších?“ (1998, s. 15). Zkoumá po celý život, zda nejde jen o ztrátu času, když se oddává naslouchání vnitřnímu hlasu, a zaznamenává, co v ní rezonuje. Slova inspirovaná především obdivem k nezměrnosti prostoru burgundské přírody se na začátku jen chaoticky vznášejí ve vzduchu, ale díky básnířčině citu pro rytmus a harmonii vytvářejí melodické kompozice. Topika její poezie zahrnuje kromě tohoto vztahu k Bohu v rovině

lásky a víry také smrt, dále mnohovrstevnaté zobrazování přírodního prostoru a pro toto literární období nové téma autentického vnitřního duchovního zápasu. Marie-Françoise Jeanneauová v autorčině poezii podtrhuje zejména radost a naději (2002), významným aspektem je však především prostor transcendence, který Marie Noëlová skrze své básně vytváří na základě vlastní zkušenosti s mystikou všedního dne; tak prožívá setkávání s Bohem nejen v sakrálním prostoru, ale prostřednictvím jakékoliv domácí práce nebo i jiné všední činnosti v obyčejném prostoru, kde se obvykle takové propojení neočekává. Duše sice inklinuje k transcendenci, ale básnířka stojí pevně nohama na zemi, v prostoru svého rodného kraje, v němž strávila doslova celý život.

Suzanne Renaudová objevuje v básnické tvorbě rovněž chvíle vznešenosti, poezie je pro ni světem harmonie, oním šťastným prostorem, do něhož se utíká proto, že v reálném světě tuto dimenzi často postrádá. Do veršů vkládá všechny své úzkosti, zvláště ve sbírce *Křídla z popele*, kde vykresluje každodenní kříž svého života. Její básně však vyjadřují především lásku k přírodě a jsou i kontemplací prostoru ticha, a to ve smyslu skutečného ztišení srdce, jakož i v protikladu k cizímu jazyku, kterému mnoho let příliš nerozuměla. Objevuje tak různé rozměry ticha od hrůzného utichnutí až po smířené tiché spočinutí v krásě kvetoucí zahrady, které rozvíjí spolu s hlubokou vůlí k oběti a uchováváním naděje v čase temnoty pro úsvit, alespoň *tušený*. Téma existenciální rozpolcenosti mezi dvěma rovinami bytí známé z díla Jana Čepa (1991), který je vnímá jako napětí mezi životem pozemským a věčností, se u Suzanne Renaudové opírá o konkrétní prožitek dvojího domova, jednoho idealizovaného, nedostupného „tam“, a druhého právě obývaného, ale těžko přijímaného „zde“.

Christiane Singerová patří spolu se Sylvii Germainovou a několika dalšími do proudu nových mystiků, jejichž „méně přístupná díla [...] se nicméně vyznačují stejným směřováním k čemusi mimo skutečnost“ (Viert-Vercier, 2008, s. 360). Tato vášnivá milovnice života ho často zachycuje v jeho různých fázích se vším, co je obvykle naplňuje, tedy vášněmi, smutkem, vnitřním zápasem, ale především objevováním lásky v její posvátnosti vztahu mezi mužem a ženou. Základním prostorem, který Christiane Singerová zobrazuje, je středověká usedlost Rastenberg na rakouském venkově, jež inspirovala většinu jejích děl v mnohem větší míře než místo jejího narození, jihofrancouzský přístav Marseille. Nejznámější román *Rastenberg* je poctou tomuto místu dýchajícímu historií prostřednictvím konkrétních životních příběhů mužů a žen, kteří zde žili, stává se láskyplnou topografií a odpovídá téměř ve všech aspektech představě Gastona Bachelarda o šťastném prostoru.

Sylvie Germainová komponuje rozsáhlé příběhy, ale i kratší meditativní zamyšlení, které se navzájem doplňují a podporují. Svými příběhy nastavuje zrcadlo zlu, které je mnohdy banalizováno, a ukazuje na dobro, často skryté a pokořené. Je si vědoma, že v dnešní době není možné narýsovat hranice a oznámit, že tento prostor je dobrý a ten druhý zlý. Pozoruje tedy svět z mnoha úhlů pohledu a zkoumá, kudy se k dobru lze probíjet. Plastické obrazy vznikající na stránkách jejích románů nejsou idealizované scénky momentálního nastavení fantazie, ale území obývaná osobami plnými života ve všech jeho možných podobách s celou škálou nálad, sklonů a tendencí. Prostor obývaný jejími postavami je stejně jako každá z nich výsledkem naslouchání a dlouhého procesu hledání (viz 2004, s. 25). Vzorem pro ni zůstává Etty Hillesumová, která říká: „Přece mnou protékají široké řeky, zvedají se ve mně vysoké horské štíty, a za džunglí mého nepokoje a zmatku se rozkládají širé roviny pokoje a odevzdanosti. Existují ve mně všechny krajiny.“ (Hillesum, 2005, s. 241). Sylvie Germainová tak mapuje všechny krajiny v sobě i ve svých literárních postavách a snaží se vystihnout způsob, jakým budou tento osobní prostor sdílet s tím univerzálním.

Protože v současné době pokračuje zájem o literárněteoretické zkoumání tohoto skutečného světa, jenž se relativizuje, zařazujeme do této knihy rovněž jednu z nových teorií zkoumání prostoru, a sice teorii geokritiky podle Bertranda Westphala, který navázal na bachelardovský přístup k prostoru a zkoumá vzájemné vztahy mezi literaturou a prostředím, v němž žije člověk 21. století. Závěrem spolu s autorem tohoto teoretického spisu konstatujeme, že literatura již nemůže v tomto tisíciletí existovat izolovaně od okolního světa, kde vše souvisí se vším, což působí mnoho komplikací, chceme-li definovat hranice oddělující jeden fenomén od druhého. Literatura dokonce může pomoci svět lépe nebo novým způsobem pochopit, knihovna se tak přibližuje k obrazu světa. Na otázku po využití těchto nových přesahů literatury do vnímání prostoru lze nalézt mnoho odpovědí (turistika, urbanistika, design, některá odvětví průmyslu), ale texty se mohou prolínat s realitou i v dalších oborech. Architektura se tak protíná s *architexturou* (Westphal, 2007, s. 263) a zároveň s ní se rozšiřuje možnost svobodnějšího kritického hodnocení literatury i prostoru, v němž se reálná geografie sblíží s tou imaginární a poskytuje v trojrozměrné dimenzi prostor pro transcenci a snění v nekonečnu.

Přestože je přístup k prostoru naprosto odlišný v první a ve druhé polovině 20. století (či v současné době), ale také v poezii a v próze, lze i na studovaný korpus uplatnit geokritickou metodologii: multifokální pohled na jednotlivé zobrazované prostory, zkoumání jejich vícečetného smyslového

působení, hloubení v jednotlivých vrstvách každého z těchto prostorů, či jejich dialog (ať už zřejmý, či skrytý) s již existujícími texty či místy. Protnutí přístupu fenomenologického, spirituálně eliadovského a geokritického poskytuje dostatečný materiál k posouzení kreativity a originality v zobrazení prostoru u každé z autorek, ale zároveň ani v tuto chvíli nejsou zcela vyčerpány všechny možnosti. Společným jmenovatelem jednotlivých analýz zůstává cíl protnout horizontální a vertikální úroveň nazírání zobrazované skutečnosti, obývané hluboce zakořeněnými postavami či lyrickými subjekty pevně spojenými s každým ze zvolených prostorů. Život prezentovaných autorek i jejich díla potvrzují slova Mircey Eliadeho:

Touha náboženského člověka žít v prostoru, který je posvátný, se vskutku rovná touze žít v objektivní skutečnosti, nenechat se paralyzovat nekonečnou relativitou ryze subjektivních zkušeností, žít ve světě, který je skutečný a účinný, nikoliv v pouhé iluzi. (1994, s. 22)

Seznam použité literatury

(Pro snazší orientaci v odkazech v textu monografie jsou prameny řazeny chronologicky dle roku vydání, nikoliv podle abecedy.)

Prameny

Marie Noëlová

Noël, M. (1967) *Cru d'Auxerre*. Paris: Stock.

Noël, M. (1972) *Chants des Quatre-Temps*. Paris: Stock.

Noël, M. (1975) *L'œuvre poétique*. Paris: Stock.

Noël, M. (1977) *L'œuvre en prose*. Paris: Stock.

Noël, M. (1982) *Petit-jour*. Paris: Stock.

Noël, M. (1983) *Les Chansons et les Heures*. Paris: Gallimard.

Noël, M. (1998) *Notes intimes*. Paris: Stock.

Noël, M. (2003) *Les Chants de la Merci suivis des Chants des Quatre-Temps*. Paris: Gallimard.

Noël, M. (2011) *Almanach pour une jeune fille triste*. Paris: Desclée de Brouwer.

Překlady:

Noëlová, M. (2006) *Vánoce starého velblouda a jiné povídky*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství. (Přel. Stanislava Káňová)

Noël, M. (2014) *Zpěvy a žalmy podzimů*. Havlíčkův Brod: Petrkov. (Přel. Jiří Reynek)

Suzanne Renaudová

(včetně dvojjazyčných vydání)

Renaud, S. (1932) *Ailes de cendres*. Pardubice: Vokolek a syn.

Renaud, S. (1982) *Tušený úsvit*. Praha: Památník národního písemnictví. (Přel. Jan Marius Tomeš)

Renaud, S. (1995) *Œuvres. Dŕlo*. Grenoble: Romarin. Les amis de Suzanne Renaud et Bohuslav Reynek. (S překlady Bohuslava Reynka)

- Renaud, S. (1997) *Suzanne Renaud à Bohuslav Reynek. Lettres 1923–1926. Suzanne Renaud Bohuslavu Reynekovi. Dopisy 1923–1926*. Zlín: Archa. (Přel. Dagmar Halasová)
- Renaud, S. (1999) *Œuvres. Les gonds du silence*. Grenoble: Romarin. Les amis de Suzanne Renaud et Bohuslav Reynek.
- Renaud, S., & Pourrat, H. (2001) *Correspondance (1947-1959)*. Grenoble: Romarin. Les amis de Suzanne Renaud et Bohuslav Reynek.
- Renaud, S. (2008) *L'Aurore invisible. Tušený úsvit*. Havlíčkův Brod: Petrkov. (Přel. Jan Marius Tomeš)
- Renaud, S. (2014) *Lettres à Suzon. Dopisy Suzon (1947-1963)*. Grenoble: Romarin. Les Amis de Suzanne Renaud et Bohuslav Reynek. (Přel. Magdaléna Hrozínková)
- Renaudová, S. (1970) *Čas kopretin*. Brno: Blok. (Přel. Zdena Zábranská)

Překlady Suzanne Renaudové:

- Halas, F., & Renaud, S. (1998) *Détem. Un poète parle aux enfants*. Grenoble: Romarin. Les amis de Suzanne Renaud et Bohuslav Reynek.
- Renaud, S. (2002) *Romarin ou Annette et Jean*. Grenoble: Romarin. Les Amis de Suzanne Renaud et Bohuslav Reynek.

Christiane Singerová

- Singer, Ch. (1978) *La Mort viennoise*. Paris: Albin Michel.
- Singer, Ch. (1981) *La Guerre des filles*. Paris: Albin Michel.
- Singer, Ch. (1988) *Histoire d'âme*. Paris: Albin Michel.
- Singer, Ch. (1992) *Une passion: entre ciel et chair*. Paris: Albin Michel.
- Singer, Ch. (1996) *Rastenberk*. Paris: Albin Michel.
- Singer, Ch. (2000). *Une passion: entre ciel et chair*. Paris: Albin Michel. In *Bibliothèque sonore romande*. [zvukový záznam] Dostupné z: <https://www.bibliothequesonore.ch/livre/15313> (cit. 21. 8. 2019)
- Singer, Ch. (2001) *Où cours-tu? Ne sais-tu pas que le ciel est en toi?* Paris: Albin Michel.
- Singer, Ch. (2002) *Les Sept Nuits de la reine*. Paris: Albin Michel.
- Singer, Ch. (2006) *Seul ce qui brûle*. Paris: Albin Michel.

Sylvie Germainová

- Germain, S. (1985) *Le Livre des Nuits*. Paris: Gallimard.
- Germain, S. (1987) *Nuits d'Ambre*. Paris: Gallimard.
- Germain, S. (1989a) *Jours de colère*. Paris: Gallimard.
- Germain, S. (1989b) *Opéra muet*. Paris: Gallimard.

- Germain, S. (1991) *L'Enfant Méduse*. Paris: Gallimard.
- Germain, S. (1992) *La Pleurante des rues de Prague*. Paris: Gallimard.
- Germain, S. (1993) *Immensités*. Paris: Gallimard.
- Germain, S. (1996) *Éclats du sel*. Paris: Gallimard.
- Germain, S. (1997) *Céphalophores*. Paris: Gallimard.
- Germain, S. (1998a) *Bohuslav Reynek à Petrkov*. Saint-Cyr-sur-Loire: Christian Pirot.
- Germain, S. (1998b) *L'encre du poulpe*. Paris: Gallimard Jeunesse.
- Germain, S. (1999) *Etty Hillesum*. Paris: Pygmalion.
- Germain, S. (2000) *Mourir un peu*. Paris: Desclée de Brouwer.
- Germain, S. & Gondinet-Wallstein, É. (2002) *Célébration de la Paternité*. Paris: Albin Michel.
- Germain, S. (2002a) *Chanson des mal-aimants*. Paris: Gallimard.
- Germain, S. (2002b) *Couleurs de l'invisible*. Paris: Al Manar.
- Germain, S. (2003) *Songes du temps*. Paris: Desclée de Brouwer.
- Germain, S. (2004) *Les Personnages*. Paris: Gallimard.
- Germain, S. (2005) *Magnus*. Paris: Gallimard.
- Germain, S. (2006) *Les échos du silence*. Paris: Albin Michel.
- Germain, S. (2008a) *L'inaperçu*. Paris: Albin Michel.
- Germain, S. (2008b) *Tobie des marais*. Paris: Gallimard.
- Germain, S. (2009) *Hors champ*. Paris: Albin Michel.
- Germain, S. (2011a) *Chemin de Croix*. Paris: Bayard.
- Germain, S. (2011b) *Le monde sans vous*. Paris: Albin Michel.
- Germain, S. (2011c) *Quatre actes de présence*. Paris: Desclée de Brouwer.
- Germain, S. (2012) *Rendez-vous nomades*. Paris: Albin Michel.
- Germain, S. (2013) *Petites scènes capitales*. Paris: Albin Michel.
- Germain, S. (2016) *À la table des hommes*. Paris: Albin Michel.

Překlady (do češtiny a slovenštiny):

- Germainová, S. (1995) *Dny hněvu*. Praha: Orbis. (Přel. Irena Blažková)
- Germainová, S. (1997) *Kniha nocí*. Praha: Dauphin. (Přel. Věra Dvořáková)
- Germainová, S. (1998) *Dieta Medúza*. Bratislava: Causa. (Přel. Igor Navrátil)
- Germainová, S. (2000) *Bohuslav Reynek v Petrkově*. Havlíčkův Brod: Literární čajovna Suzanne Renaud. (Přel. Petr Turek)
- Germainová, S. (2005a) *Jantarová noc*. Praha: Academia. (Přel. Věra Dvořáková)

Germainová, S. (2005b) *Pieseň neláskavých*. Bratislava: Slovart. (Přel. Igor Navrátil)

Germainová, S. (2005c) *Tobiáš z blat*. Brno: Cesta. (Přel. Jana Švancarová)

Sekundární zdroje

Marie Noëlová

(2008–2009) Marie-Noël. Spécial 40^e anniversaire. *Bulletin de la Société des Sciences Historiques et Naturelles de l'Yonne*, 141(1). Auxerre: SSHNY.

Baude, J.-M. (2012) *Notes intimes lues par Jeanne-Marie Baude*. Paris: CERF.

Blanchet, A. (1970) *Marie Noël. Poètes d'aujourd'hui*. Paris: Pierre Seghers.

Carocchi, J. (2003) Les *Notes intimes* à la lumière de Simon Weil. *Cahiers Marie Noël: la poésie du quotidien*, 21(1), 57–74.

Cavallini, G. (1981) Les cadeaux de Noël dans les contes de Marie Noël. *Cahiers Marie Noël*, 13(1), 30–36.

Cavallini, G. (1986) *Le Cru d'Auxerre* en tant que tel. Actes du colloque Marie Noël tenu à la Sorbonne le 8–9 novembre 1985 [Special issue]. *Cahiers Marie Noël*, 17(1), 95–105.

Cavallini, G. (2010) Notes éditoriales à la présente édition. In R. Escholier, *La Neige qui brûle*. Paris a Auxerre: Association Marie Noël a Société des Sciences Historiques et Naturelles de l'Yonne, s. 7–11.

Cavallini, G. (2017) *Marie Noël – Raymond Escholier. Approche d'une correspondance 1921-1967*. Paris: Association Marie Noël. (*Cahiers Marie Noël* [Hors série].)

Combes, F. (1981) Le thème de la mort dans l'œuvre de Marie Noël. *Cahiers Marie Noël*, 13(1), 12–29.

Diesbach, G. de. (2003) *L'abbé Mugnier. Le confesseur du Tout Paris*. Paris: Perrin.

Durocher, O. (1974) *Marie Noël au Canada français*. Québec: Garneau.

Escholier, R. (2010) *La neige qui brûle*. Paris a Auxerre: Association Marie Noël a Société des Sciences Historiques et Naturelles de l'Yonne. (Předchozí vydání: Escholier, R. (1957) *La neige qui brûle*. Paris: Arthème Fayard; Escholier, R. (1967) *La neige qui brûle*. Paris: Stock.).

Galmiche, X. (1986) L'œuvre de Marie Noël au risque de la nouvelle critique. Actes du colloque Marie Noël tenu à la Sorbonne le 8–9 novembre 1985 [Special issue]. *Cahiers Marie Noël*, 17(1), 176–182.

Galmiche, X. (2001) Les *Notes intimes*, un genre littéraire ? *Cahiers Marie Noël*, 20(1), 95–113.

Jeanneau, M.-F. (2002) *De l'angoisse à la sérénité: un chemin de poésie. Introduction à la lecture de Marie Noël*. Paris: Assotiatin Marie Noël. (*Cahiers Marie Noël* [Hors série].)

Lamberty, M. (1983) *Marie Noël*. Namur: Centre de documentation-actualité, Bibliothèque principale.

- Lobet, B. (2009) *Mon Dieu, je ne vous aime pas. Foi et spiritualité chez Marie Noël*. Bruyères-le-Châtel: Nouvelle Cité.
- Manoll, M. (1993) *Sur le chemin de Marie Noël*. Troyes: Librairie Bleu. (Předchozí vydání: Manoll, M. (1962) *Marie Noël*. Paris: Éd. Universitaires.)
- Marie-Tharsicie, sestra. (1962) *L'expérience poétique de Marie Noël*. Montréal, Paris: Fides.
- Mugnier, Abbé, & Noël, M. (2017) « *J'ai souvent de la peine avec Dieu.* » *Correspondance*, établie et préfacée par Xavier Galmiche. Paris: Le Cerf.
- Neiss, B. (1986) Sources liturgiques et inspiration. *Cahiers Marie Noël*, 17(1), 221–241.
- Noël, L. (1978) Marie Noël et Diges. *Cahiers Marie Noël*, 10(1), 29–32.
- (2017) Ouverture officielle de la cause de béatification de Marie Noël. *Église catholique dans l'Yonne*. [online]. Dostupné z: <https://www.yonne.catholique.fr/diocese-de-sens-auxerre/causes-de-beatification/marie-melanie-rouget-en-poesie-marie-noel/ouverture-officielle-de-la-cause-de-beatification-de-marie-noel> (cit. 9. 7. 2019)
- Rouget, M. (2001) Marie Noël n'était pas sans famille. *Cahiers Marie Noël*, 20(1), 76–84.
- Zydek, U. (1988) *Rien qu'une vie*. Wuppertal: MAME/ebv.

Suzanne Renaudová

- (1985) *Suzanne Renaud, Bohuslav Reynek*. Grenoble: Maison Stendhal. (katalog výstavy)
- (2014) Paralely osudů. *Chagal / Reynek*. Praha: Valdštejnská jízdárna. [online]. Dostupné z: <http://www.chagall-reynek.cz/cs/page/V%C3%BDstava+-+O+v%C3%BDstav%C4%9B> (cit. 15. 2. 2019) (odkaz na výstavu celoživotního díla Bohuslava Reynka „Génius, na kterého se mělo zapomenout“; také Chagalovy ilustrace Bible byly v té době poprvé vystaveny v Praze, 16. 4. – 20. 9. 2014.)
- Auzimour, A. (1992) Suzanne Renaud et Henri Pourrat. Une amitié épistolaire et la naissance d'un livre. Romarin. Communication à l'Académie delphinale de Grenoble prononcée le 28 mars 1992. *Bulletin mensuel de l'Académie delphinale*, 5(5), 85–93.
- Auzimour, A. (1996) De Prague à Grenoble avec Suzanne Renaud et Bohuslav Reynek. Communication à l'Académie delphinale de Grenoble prononcée le 24 février 1996. *Bulletin mensuel de l'Académie delphinale*, 9(4), 77–83.
- Auzimour, A. (1997) *Henriette Gröll. Grand peintre. Et femme*. Grenoble: Romarin. Les amis de Suzanne Renaud et Bohuslav Reynek.
- Auzimour, A. (2011-2014) Suzanne Renaud – Bohuslav Reynek. Un joyau des liens culturels franco-tchèque. Romarin. *Les amis de Suzanne Renaud et Bohuslav Reynek*. [online]. Dostupné z: <http://www.auzimour.com/accueil/> (cit. 21. 8. 2019)
- Bakešová, V. (2010) Deux amitiés artistiques reliant la France et les pays tchèques. In M. Novotná, & C. Gauthier (Eds.), *Europe centrale, carrefour des cultures dans la tradition littéraire*. Brno: Munipress, s. 7–15.

- Bakešová, V. (2011a) Suzanne Renaud et son exil tchèque. In K. Modrzejewska (Ed.), *La condition humaine dans la littérature française et francophone*. Opole: Wydawnictwo Uniwersitetu Opolskiego, s. 167–175.
- Bakešová, V. (2011b) Suzanne Renaud parle aussi aux enfants. In K. Kunešová (Ed.), *De l'image à l'imaginaire. Littérature de jeunesse*. Hradec Králové: Gaudeamus, s. 120-127.
- Bakešová, V. (2014) Francie z Čech očima Suzanne Renaudové. In M. Sýkora (Ed.), *Pohled odjinud. Sborník z mezinárodní konference konané na Univerzitě Palackého v Olomouci 20.–22. června 2014*. Olomouc: Univerzita Palackého, s. 163-178.
- Bukovinská, B. (1995) Křídla z popele. Život a dílo Suzanne Renaudové. *Revolver Revue*, 29(1), 293–317.
- Halasová, D. (2007) *Druhý hlas*. Zlín: Archa.
- Hrozínková, M. (2017) Promenade dauphinoise sur les traces de Suzanne Renaud et Bohuslav Reynek. *Czech radio. Radio Praha en français*. [online]. Dostupné z: <https://www.radio.cz/fr/rubrique/special/promenade-dauphinoise-sur-les-traces-de-suzanne-renaud-et-bohuslav-reynek> (cit. 15. 2. 2019)
- Jamek, V. (2003) Opěrný svědek. *Duch v plné práci*. Praha: Torst, s. 171–172.
- Palán, A., Reynek, D., & Reynek, J. (2004) *Kdo chodí tmami*. Praha: Torst.
- Reynek, B. (2005) *Dnes jen o té prašivíně. Dopisy Bohuslava Reynka Tereze Sumové z let 1951–1970*. Praha, Litomyšl: Paseka.
- Reynek, B. (2012) *Korespondence*. Praha: Karolinum.
- Robert, M. (2016) Ma tante Suzanne Renaud. *Romarin. Les amis de Suzanne Renaud et Bohuslav Reynek*. [online]. Dostupné z: <http://auzimour.com/wp-content/uploads/flipbook/Magali-Robert/mobile/index.html#p=1> (cit. 21. 8. 2019).
- Tomeš, J. M. (2003) Tušený úsvit. *Slovo a tvar*. Praha: Torst, s. 299–304.
- Trávníček, M. (1994) Plachý host drsné země. *Revue Proglas*, 5(7), 49–54.
- Tučková, L. (2013) *Suzanne Renaud. Petrkov 13*. Praha: Paseka.
- Volf, Z. (2010) Dagmar Halasová: Druhý hlas. *Akord. Revue pro literaturu, umění a život*, 28(6), 333.

Christiane Singerová

- Blattchen, E., & Singer, Ch. (2013 [2002]) Noms de dieux. *Radio Television Belge Francophone*. In *Youtube*. [online]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=Et_DHTDCNBI (cit. 23. 8. 2013) (rozhovor s autorkou).
- Gelly, V., & Hennezel, M. de. (1998) Le dernier message de Christiane Singer. *Psychologie.com*. [online]. Dostupné z: <http://www.psychologies.com/Moi/Epreuves/Deuil/Interviews/Le-dernier-message-de-Christiane-Singer> (cit. 31. 7. 2013)
- Kolly, A., Thevenaz, N., & Wettstein, D. (2018 [2005]) Racines. „Avec Christiane Singer“. *TSR.ch*. In *Youtube*. [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=AiZG8DoLvX4> (cit. 23. 8. 2013) (rozhovor s autorkou)

- Roudière, J.-J. (2011) *Patience brûlante*. [DVD] Paris: Présence Image et Son.
- Silesius, A. (2003) *La rose est sans pourquoi*. Paris: Albin Michel. (S předmluvou Christiane Singerové)
- Singer, Ch. (2001a) Le Club reçoit Christiane Singer. *Le Club de l'actualité littéraire*. [online]. Dostupné z: <http://www.grandlivredumois.com/static/actu/rencontres/singer.htm> (rozhovor s autorkou, cit. 31. 7. 2013)
- Singer, Ch. (2010) Christiane Singer: Les 4 saisons de ma vie. *Psychologies.com*. [online]. Dostupné z: <https://www.psychologies.com/Moi/Se-connaître/Bonheur/Articles-et-Dossiers/Votre-vie-vous-plait-elle/Christiane-Singer-Les-4-saisons-de-ma-vie> (cit. 21. 8. 2019)

Sylvie Germainová

- (2007) *Sylvie Germain et son oeuvre*. Actes du colloque de Haïfa. Bucarest: EST.
- (2010) Měsíc autorského čtení / Le mois de la lecture / Authors' Reading Month 2010: Sylvie Germain (Brno). *Větrné mlýny*. In *Youtube*. [online, publikováno 21. 4. 2017]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=izOI8LSLjtU> (cit. 10. 7. 2019)
- Badré, S. (2003) L'épiphanie ou la quête du visage dans *La Pleurante des rues de Prague et Éclats de sel*. In T. Graffit (Ed.), *Sylvie Germain: Rose des vents et de l'ailleurs*. Paris: L'Harmattan, s. 109–117.
- Bakešová, V. (2012) La Révolution de Velours dans les romans de Sylvie Germain et de Pascale Tison. *Études romanes de Brno*, 33(1), 303–311.
- Bakešová, V. (2013a) Středověká katedrála a křížová cesta z devatenáctého století: dva příklady vlivu sakrálního umění na francouzskou literaturu. In M. Voždová (Ed.), *Mnohotvárnost téhož aneb Podoby francouzského umění*. Olomouc: Univerzita Palackého, s. 27–50.
- Blattchen, E., & Germain, S. (2002) *Le vent ne peut pas être mis en cage*. Paris: Alice. (rozhovor s autorkou)
- Boblet, M.-H. (2008) « Immensité en notre finitude » : Histoire et humanité. In: M. Koopman-Thurlings (Ed.), *Sylvie Germain: Regards croisés sur Immensités*. Paris: L'Harmattan, s. 35–36.
- Boblet, M.-H. (2001) *Terre promise. Émerveillement et récit au XX^e siècle*. Paris: José Corti.
- Cussetová, C. (1997) Rozhovor se Sylvíí Germainovou. *Štěpánská 35*, 1–3, 31–32.
- Dotan, I. (2009) *Les Clairs-obscur de la douleur*. Namur: Éditions namuroises.
- Fortin, J. (2007) Entre petitesse et immensité : Fragmentations et détails poignants. In M. Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain: La hantise du mal*. Paris: L'Harmattan, s. 60–68.
- Glaiman, D. (2005) Germain, Sylvie. Au service des mots... Interview de Sylvie Germain. *Evene.fr*. [online]. Dostupné z: <http://www.evene.fr/livres/actualite/interview-de-sylvie-germain-204.php> (cit. 11. 8. 2011)
- Goulet, A. (2006) *Sylvie Germain: Œuvres romanesques. Un monde de cryptes et de fantômes*. Paris: L'Harmattan.

- Goulet, A. (2008) *L'univers de Sylvie Germain*. Caen: Presses universitaires de Caen. <https://doi.org/10.4000/books.puc.10457>
- Graffit, T. (Ed.). (2003) *Sylvie Germain: Rose des vents et de l'ailleurs*. Paris: L'Harmattan.
- Grandjean, M. (2003) Sylvie Germain et Etty Hillesum: des racines et des ailes. In T. Graffit (Ed.), *Sylvie Germain: Rose des vents et de l'ailleurs*. Paris: L'Harmattan, s. 75–86.
- Houssin, X., & Germain, S. (2010) *Écrire, écrire, pourquoi?* Paris: Bibliothèque publique d'information du Centre Georges Pompidou. (rozhovor s autorkou) <https://doi.org/10.4000/books.bibpompidou.1153>
- Koopman-Thurlings, M. (2007) *Sylvie Germain: La hantise du mal*. Paris: L'Harmattan.
- Koopman-Thurlings, M. (Ed.). (2008) *Sylvie Germain: Regards croisés sur Immensités*. Paris: L'Harmattan.
- Kunešová, K. (2005) Le portrait et le mythe (l'art du portrait dans les romans de Sylvie Germain). *Opera romanica*, 6(1), 311–319.
- Landrot, M. (2009) Les secrets d'écriture de Sylvie Germain et Céline Curiol. *Télérama.fr*. [online]. Dostupné z: <http://www.telerama.fr/livre/les-secrets-d-ecriture-de-sylvie-germain-et-celine-curiol,46109.php> (cit. 3. 9. 2011)
- Leménager, G. (2011) Sibérie m'était contée... *L'Obs* [online]. Dostupné z: <https://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20110513.OBS3066/siberie-m-etait-contee.html> (cit. 8. 7. 2019)
- Mercier, J. (2011) Sylvie Germain: Chemin de Croix. *La Vie*, 7. 4. 2011, s. 63.
- Noye, J.-C. (2004) De l'art d'écrire. Rencontre avec Sylvie Germain. *Prier, l'aventure spirituel*. N° 264. [online]. Dostupné z: <http://www.prier.presse.fr/archives/2004/09/01/rencontre-avec-sylvie-germain-de-l-art-d-ecrire,5192503.php> (cit. 12. 8. 2011, dnes již nedostupné)
- Ollier, S. (2003) Le livre de Job chez Sylvie Germain et Dostoïevski. In T. Graffit (Ed.), *Sylvie Germain: Rose des vents et de l'ailleurs*. Paris: L'Harmattan, s. 23–39.
- Richter, V. (2005) Sylvie Germain: Mon imaginaire s'est nourri de Prague et de la Bohême. *Czech radio. Radio Praha en français*. [online]. Dostupné z: <http://www.radio.cz/fr/article/66725> (cit. 22. 8. 2019)
- Richter, V., & Germain, S. (2005a) „On ne peut réduire le roman à l'art de raconter une histoire“. Rencontres littéraires. *Czech radio. Radio Praha en français*. [online]. Dostupné z: <http://www.radio.cz/fr/article/66454> (cit. 3. 9. 2009)
- Richter, V. (2010) Sylvie Germain chez Bohuslav Reynek. Rencontres littéraires. *Czech radio. Radio Praha en français*. [online]. Dostupné z: <http://www.radio.cz/fr/article/124751> (cit. 22. 8. 2019)
- Vyhnánková, V. (2006) *L'inspiration tchèque dans l'œuvre de Sylvie Germain*. Diplomová práce. Brno: FF MU.

Literární věda a kategorie prostoru

- Auerbach, E. (1998) *Mimesis. Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Praha: Mladá fronta. (Přel. Rio Preisner, Vladimír Kafka a Miloslav Žilina)
- Bachelard, G. (1961) *La poétique de l'espace*. Paris: Les Presses universitaires de France. (3^e édition)
- Bachelard, G. (2009) *Poetika prostoru*. Praha: Malvern. (Přel. Josef Hrdlička)
- Bachtin, M. (1975) *Voprosy literatury i estetiki: issledovanija raznych let*. Moskva: Chudožestvennaja Literatura.
- Blanchot, M. (1999 [1955]) *Literární prostor*. Praha: Hermann a synové. (Přel. Marie Kohoutová a Michal Pacvoň)
- Bourdieu, P. (2010) *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*. Brno: Host. (Přel. Petr Kyloušek a Petr Dytrt)
- Coyault, S. (2000) *Parcours géocritique d'un genre: le récit poétique et ses espaces*. In B. Westphal (Ed.), *La géocritique mode d'emploi*. Limoges: Pulim, s. 42–58.
- Curtius, E. R. (1998) *Evropská literatura a latinský středověk*. Praha: Triáda. (Přel. Jiří Pelán a Jiří Stromšík)
- Daujuz, J. (1998) *Maritain, un maître pour notre temps*. Paris: Pierre Téqui.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2010) *Tisíc plošin*. Praha: Hermann a synové. (Přel. Kateřina Zachová)
- Doležel, L. (2003) *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum.
- Doležel, L. (2008) *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha: Academia.
- Eliade, M. (1966) *Le mythe de l'éternel retour*. Paris: Gallimard.
- Eliade, M. (1994) *Posvátné a profánní*. Praha: Česká křesťanská akademie. (Přel. Filip Karfík)
- Grassin, J.-M. (2000) *Pour une science des espaces littéraires*. In B. Westphal (Ed.), *La géocritique mode d'emploi*. Limoges: Pulim, s. I–XII.
- Grataloup, Ch. (2004) *Centre/Périphérie. Hypergéó*. [online]. Dostupné z: <http://www.hypergeo.eu/spip.php?article10> (cit. 6. 8. 2019)
- Hrbata, Z. (2005) *Prostory, místa a jejich konfigurace n literárním díle*. In M. Červenka, Z. Mathauser a kol. *Na cestě ke smyslu*. Praha: Torst, s. 315–509.
- Hodrová, D. (1994) *Místa s tajemstvím*. Praha: KLP.
- Hodrová, D. a kol. (1997) *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie*. Praha: H&H.
- Jamek, V. (2003) *Duch v plné práci*. Praha: Torst.
- Kubínová, M. (1997) *Prostor víry a transcendence*. In D. Hodrová a kol. *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie*. Praha: H&H, s. 125–176.
- Kyloušek, P. (2012) *Vliv vztahu mezi centrem a periferií na označení literárních směrů - případ francouzsko-kanadské literatury*. In J. Kovář, *Příspěvky k mezinárodní teorii literatury*. Brno: Barrister & Principal, s. 103–110.

- Leonardy, E., & Roland, H. (1995) (Eds.) *Descriptions et créations d'espaces dans la littérature*. Louvain-la-Neuve: Éditions Nauwelaerts.
- Lotman, J. (1990) *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava: Tatran. (Přel. Milan Hamada)
- Maritain, J., & Maritain, R. (1964 [1938]) *Situation de la poésie*. Paris: Desclée de Brouwer.
- Maritain, J., & Maritainová, R. (2017) *Situace poezie*. Praha: Triáda. (Přel. Karel Šprunk)
- Mauriac, F. (1933) *Le romancier et ses personnages*. Paris : Éditions R.-A. Corrêa.
- Mauriac, F. (2007 [1959]) *Mémoires intérieures*. Paris : 10/18.
- Mauriac, F. (1969) *Nouveaux Mémoires intérieures*. Paris: Flammarion.
- Med, J. (2010) *Literární život ve stínu Mnichova (1938–1939)*. Praha: Academia.
- Müller, R., & Šidák, P. (2012) *Slovník novější literární teorie*. Praha: Academia.
- Nünning, A. (1998) *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host. (Editoři českého vydání: Jiří Trávníček a Jiří Holý)
- Patočka, J. (2003) *Poznámky o prostoru*. Praha. (Rukopisné poznámky zpracované Janem Chvatíkem. CFB-03-15/CTS-03-16.)
- Pavera, L., & Všeticka, F. (2002) *Lexikon literárních pojmů*. Olomouc: nakladatelství Olomouc.
- Peprník, M. (2005) *Topos lesa*. Brno: Host.
- Propp, V. J. (2008) *Morfologie pohádky a jiné studie*. Praha: H&H. (Přel. Miroslav Červenka a kol.)
- Putna, M. C. (1998) *Česká katolická literatura. 1848–1918*. Praha: Torst.
- Putna, M. C. (2010) *Česká katolická literatura. 1918–1945*. Praha: Torst.
- Ropars-Wuilleumier, M.-C. (2002) *Écrire l'espace*. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes. <https://doi.org/10.4000/books.puv.1736>
- Ślawiński, J. (2002) Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti. In J. Trávníček, (Ed.), *Od poetiky k diskursu: výběr z polské literární teorie 70.-90. let XX. století*. Brno: Host, s. 116–129.
- Šrámek, J. (1997) *Přehled dějin francouzské literatury*. Brno: Masarykova univerzita.
- Šrámek, J. (2012) *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost*. Brno: Host.
- Viart, D., & Vercier, B. (2008) *Současná francouzská literatura*. Praha: Garamond. (Přel. Jovanka Šotolová, Petr Dytrt, Ladislav Václavík)
- Viart, D., & Vercier, B. (2008f) *La littérature française au présent: héritage, modernité, mutations*. Paris: Bordas. (2. vyd.)
- Voždová, M. (2005) *Le Très-Bas de Christian Bobin – un portrait hagiographique caché ?* *Opera romanica* 6(1), 251–259.
- Westphal, B. a kol. (Ed.). (2000) *La géocritique mode d'emploi*. Limoges: Pulim.

Westphal, B. (2000a) Pour une approche géocritique des textes. In B. Westphal (Ed.), *La géocritique mode d'emploi*. Limoges: Pulim, s. 9–39.

Westphal, B. (2007) *La géocritique. Réel, fiction, espace*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2007.

Ostatní zdroje

(1975) *Bible de Jérusalem*. Paris: Desclée de Brouwer.

(1987) *Denní modlitba církve*. Praha: Česká liturgická komise.

(2000) Paraskeva – Piatnica, *Chronos*, [online]. Dostupné z: http://hrono.ru/biograf/bio_p/paraskeva_pyat.php (cit. 18. 6. 2019)

(2002) *Bible*. Praha: Česká biblická společnost. (český ekumenický překlad)

(2005) La Bible. Le Livre des écrivains. Dossiers. *Le Magazine littéraire*, n° 448.

(2005) *Les écrivains et la Bible*. Paris: Bibliothèque nationale de Paris. [zvukový záznam]. (Záznam z konference dostupný ve zvukovém dokumentu v BNF François Mitterrand v Paříži)

(2009) *Jeruzalémská bible*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství / Praha: Krystal OP.

(2011) Loi du 9 décembre 1905 concernant la séparation des Églises et de l'État. *Legifrance*. [online]. Dostupné z: <http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=LEGITEXT000006070169&dateTexte=20110908> (cit. 8. 9. 2011)

(2012) Espaces Humaines et Interactions Culturelles. *Université de Limoges*. [online]. Dostupné z: <http://www.unilim.fr/IMG/pdf/EHIC-2.pdf> (cit. 5. 3. 2019)

A.M. (neznámý kanovník). (2012 [1864]) *La Porte du Ciel ou le Guide du Salut*. 3. vyd. Paříž: C. Douniol. [online]. Dostupné z: http://books.google.cz/books/about/La_porte_du_ciel_ou_le_guide_du_salut_pa.html?id=7CTxcQAACAAJ&redir_esc=y (cit. 11. 7. 2019)

Aymé, M. (1943) *Le passe-muraille*. Paris: Gallimard.

Bakešová, V. (2009) *La Conversion de Joris-Karl Huysmans*. Brno: Masarykova univerzita.

Bakešová, V. (2011) *Ticho a naděje. Křesťanské prvky v literární tvorbě Marie Noëlové, Suzanne Renaudové a Sylvie Germainové*. Brno: CDK/MU.

Bakešová, V. (2013) *Zobrazení prostoru v díle Marie Noëlové, Suzanne Renaudové, Sylvie Germainové a Christiane Singerové*. Habilitační práce. Brno: Masarykova univerzita. [online]. Dostupné z: <https://is.muni.cz/do/rect/habilitace/1421/bakesova/>

Balthasar, H., U. von. (1966) *Dieu et l'homme aujourd'hui*. Paris: Desclée de Brouwer.

Balthasar, H., U. von. (1990) *La Gloire et la Croix*. Paris: CERF, Desclée de Brouwer.

Bauer, K. (2010) *Znovuobjevení symbolu u Louise-Marie Chauveta*. Brno: CDK.

Bednářová, J. (2007) *Josef Florian a jeho francouzští autoři*. Brno: CDK.

- Benamou, G.-M. (2008) *Mnichovský přízrak*. Praha: Paseka. (Přel. Zuzana Tomanová)
- Benedikt XVI. (2008) *Spe salvi. O křesťanské naději*. Praha: Paulínky.
- Beyerová, D. (2008) *Simone Weilová. Filozofka – odborářka – mystička*. Olomouc: Refugium.
- Bloy, L. (1972) *La femme pauvre*. Paris: Mercure de France.
- Bloy, L. (2005) *Chudá žena*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství. (Přel. Josef Heyduk)
- Bloy, L. (2010 [1887]) *Le Désespéré*. Paris: Garnier-Flammarion.
- Bosco, H. (1987) *Měsíční pahorek v dlani*. Praha: Odeon. (Přel. Stanislav Jirsa)
- Bridel, B. (1934) *Co Bůh ? Člověk ?* Přerov: B. Durych. In *Literární stránka*. [online]. Dostupné z: <http://www.deml.cz/literatura/bedrich-bridel-co-buh-clovek> (cit. 9. 7. 2019)
- Buber, M. (2005) *Já a ty*. Praha: Kalich. (Přel. Jiří Navrátil)
- Butor, M. (1957) *La Modification*. Paris: Éditions de Minuit.
- Cariguel, O. (2009) 180 ans, une brève chronologie. *Revue des Deux Mondes*. [online]. Dostupné z: <http://www.revue-des-deux-mondes.fr/article-revue/180-ans-une-breve-chronologie/>. (cit. 8. 7. 2019)
- Cassingena-Trévedy, F. (2004) *Nazareth, maison du livre*. Ženeva: Ad Solem.
- Castermane, J. (2005) Kalfried Graf Dürkheim et l'Orient transformé. *Nouvelles Clés*, 47(1). Citováno z: *Centre Durckheim*. [online]. Dostupné z: <http://www.centre-durckheim.com/Durckheim.html> (cit. 25. 9. 2013)
- Cendrars, B. (1913) *La Prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France*. Paris: 1913.
- Claudel, P. (1945) *Svaté obrázky z Čech*. Olomouc: Krystal, 1945. (Přel. O. F. Babler)
- Čep, J. (1991) *Dvoji domov*. Praha: Vyšehrad.
- Čep, J. (2001) *Umění a milost*. Brno: Vetus Via.
- Doležal, M. (2011) Do Boží dlaně. In *Perspektivy*, 14(27–28), příloha Katolického týdeníku, III.
- Dostojevskij, F. M. (2004) *Bratři Karamazovi*. Praha: Academia. (Přel. Prokop Voskovec)
- Duda, J. (2007) Annibale Bugnini, reformátor pokoncilovej rímskej liturgie. *Tribunál*, 2. Spišské Podhradie: Spišská Kapitula. [online]. Dostupné z: <http://tribunal.kapitula.sk/2007-2/annibale.htm> (citováno 4. 8. 2011)
- Dufourcq, E. (2008) *Histoire des chrétiennes, l'autre moitié de l'Évangile*. Paris: Bayard.
- Foucault, M. (1976) *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard.
- Frank, A. (2002) *Journal d'Anne Frank*. Paris: Livres de poche.
- Fulka, J. (2008) *Psychoanalýza a francouzské myšlení*. Praha: Hermann a synové.
- Gailly, S. (2007) *Le mythe de Prague dans les littératures européennes*. Paris: Honoré Champion.

- Gauchet, M., & Louzeau, F. (2009) Obtížná demokracie. *Salve: revue pro teologii a duchovní život*, 19(4), 103–114.
- Gauchet, M. (2004) *Odkouzlení světa: dějiny náboženství jako věci veřejné*. Brno: CDK. (Přel. Pavla Doležalová)
- Godo, E. (Ed.) (2004) *La prière de l'écrivain. Actes du colloque de l'université de Lille*. Paríž: Imago.
- Green, J. (2010) *Souvenirs des jours heureux*. Paris: Flammarion.
- Griffiths, R. (1971) *Révolution à rebours*. Paris: Desclées de Brouwer.
- Gugelot, F. (1998) *La conversion des intellectuels au catholicisme en France 1885-1935*. Paris: Éditions CNRS.
- Hillesum, E. (2005) *Přervaný život. Deníky Etty Hillesum 1941–1943*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství. (Přel. Jindra Hubková)
- Hillesum, E. (2007) *Myslíci srdce. Dopisy z let 1941–1943*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství. (Přel. Petra Schürová)
- Huysmans, J.-K. (1895) *En route*. Paris: Tresse et Stock.
- Chevalier, J. a kol. (1969) *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont.
- Jacob, M. (2006) *La défense de Tartuffe*. Paris: Gallimard.
- Jammes, F. (1906) *Clairières dans le ciel*. Paris: Mercure de France.
- Jammes, F. (1903) *Le roman du lièvre*. Paris: Mercure de France.
- Jan od Kříže. (1995) *Temná noc*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství.
- Kraus, J. a kol. (2005) *Nový akademický slovník cizích slov. A–Ž*. Praha: Academia.
- Kupka, J. (1907) *O církevním roce*. Praha: nakladatelství V. Kotrba.
- Lefebvre, H. (2000) *La production de l'espace*. Paris: Anthropos.
- Léna, M. (2004) La trace d'une rencontre. Edith Stein et Etty Hillesum. *Études. Revue de culture contemporaine*, 401(1–2), 51–63.
- Lustiger, J.-M. (2009) Srdce Evropy bije v Praze. A toto srdce je křesťanské! Kázání v katedrále sv. Víta v Praze 2. dubna 1989. *Salve: revue pro teologii a duchovní život*, 19(4), 97–101.
- Malraux, A. (1955) L'homme et le fantôme. *L'Express*, n° 104, 15.
- Maritain, R. (2000) *Les Grandes amitiés. Souvenirs*. Paris: Parole et Silence.
- Maritainová, R. (2012) *Velká přátelství*. Praha: Triáda. (Přel. Věra Dvořáková)
- Matka Tereza. (2008) *Pojď, buď mým Světlem. Soukromá korespondence světice z Kalkaty*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství.
- Mauriac, F. (1972) *Příběhy lásky a nenávisťi*. Praha: Odeon. (Přel. Josef Heyduk)
- McAll, K. (2007) *Uzdravení rodových kořenů*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství.

- Mugnier, abbé. (1985) *Journal*. Paris: Le Mercure de France.
- N'Sondé, W. (2010) *Le Trans du Sibérien*. *Cultures Sud*. [online]. Dostupné z: <http://www.culturessud.com/creation.php?id=11> (cit. 12. 8. 2011, odkaz dnes již nedostupný)
- Payne, P. P. (2009) *Maskovaná milost: o theologii a literatuře*. Praha: Kalich.
- Perec, G. (1974) *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée.
- Perec, G. (1978) *La Vie: mode d'emploi*. Paris: Hachette Littératures.
- Petráček, T. (2009) *Moderna, laicita, církev. Fenomén francouzské církve v 19. a 20. století. Salve: revue pro teologii a duchovní život*, 19(4), 7–31.
- Poučová, M. (2017) *Sous les pavés, le noir! Le roman noir dans la France post-68*. Brno: Masarykova univerzita. <https://doi.org/10.5817/CZ.MUNI.M210-8904-2017>
- Queneau, R. (1947) *Conte à votre façon*. Paris.
- Queneau, R. (1947a) *Exercices de style*. Paris.
- Rahner, K. (2002) *Základy křesťanské víry*. Praha: Trinitas.
- Rémond, R., & Leboucher, M. (2005) *Le christianisme en accusation*. Paris: Albin Michel.
- Rémond, R. (2007) *Vous avez dit catholique?* Paris: Desclée de Brouwer, 2007.
- Řehole svatého Benedikta (s.d.), kapitola 43. In *Klášter Nový Dvůr*. [online]. Dostupné z: http://www.novydvur.cz/cz/prayer_01.html (cit. 9. 7. 2011)
- Selucký, O. (2009) *Ve Francii to bylo ale takhle ostré! Salve: revue pro teologii a duchovní život*, 19(4), 59–66.
- Tarzia, A. (Ed.). (2010) *Svatí na každý den*. Díl 1–4. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství.
- Terezie z Lisieux. (1991) *Autobiografické spisy. Dějiny duše*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství.
- Tichá, E., & Prekopová, J. (2011) *Muži degenerují, tvrdí věhlasná psycholožka Jiřina Prekopová*. *iDnes.cz*. [online]. Dostupné z: http://ona.idnes.cz/muzi-degeneruji-tvrdi-vehlasna-psycholozka-jirina-prekopova-puj-/spolecnost.aspx?c=A110726_135655_spolecnost_jup (cit. 13. 8. 2011)
- Thomas, P. (s.d.) *Nepomíjející slova*. Řím.
- Tolkien, J. R. R. (1993) *Pán prstenů*. Praha: Mladá fronta.
- Trakl, G. (1995) *Šebestián ve snu*. Třebíč: Arca JiMfa. (Přel. Ludvík Kundera)
- Voragine, J. de. (1994) *La Légende dorée II*. Paris: GF-Flammarion.
- Weil, S. (2009) *Le ravissement de la raison*. Paris: Points.
- Weilová, S. (2009) *Tíže a milost*. Praha: Kalich.

Přílohy

(Na tomto místě uvádíme pro přehlednost soupis děl jednotlivých autorek s rokem jejich původního vydání a s překlady jejich názvů. Podtržené názvy vyšly v oficiálním českém překladu.)

Marie Noëlová – dílo

Poezie:

- *Les Chansons et les Heures* (Paříž: E. Sansot, 1920) – *Písně a denní modlitby*
- *Les Chants de la Merci* (Paříž: G. Crès et Cie, 1930) – *Zpěvy o vykoupení*
- *Le Rosaire des joies* (Paříž: G. Crès et Cie, 1930) – *Radostný růženec*
- *Chants et Psaumes d'automne* (Paříž: Stock, 1947) – *Zpěvy a žalmy podzimu* (česky: Havlíčkův Brod: Petrkov, 2014, přel. Jiří Reynek)
- *Chants d'Arrière-Saison* (Paříž: Stock, 1961) – *Zpěvy na sklonku podzimu*
- *Chants des Quatre-Temps* (Paříž: Stock, 1972) – *Zpěvy čtvera suchých dnů*

Povídky, próza:

- *Contes* (Paříž: Stock, 1945) – *Vánoce starého velblouda* (česky: Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatství, 2001, přel. Stanislava Káňová)
- *Petit-jour; Souvenir du Beau Mai* (Paříž: Stock, 1951) – *Rozbřesk; Vzpomínka na krásný máj*
- *L'âme en peine; Le Noël de l'Oiseau Mort* (Paříž: Stock, 1954) – *Nepokojná duše; Vánoce mrtvého ptáčka*
- *Notes intimes* (Paříž: Stock, 1959) – *Důvěrné poznámky*
- *La Rose Rouge* (Paříž: Stock, 1960) – *Červená růže*
- *Le Chemin d'Anna Bargeton* (Paříž: Stock, 1967) – *Cesta Anny Bargetonové*
- *Le Cru d'Auxerre* (Paříž: Stock, 1967) – *Auxerreská vinice*
- *Almanach pour une jeune fille triste* (Paříž: Desclée de Brouwer, 2011) – *Almanach pro jednu smutnou dívku*

Divadelní hra:

- *Le Jugement de Don Juan* (Paříž: Stock, 1955) – *Soud s Donem Juanem*

Suzanne Renaudová – dílo

Poezie:

- *Ta vie est là...* (Saint-Félicien en Vivarais, 1922) – *Zde tvůj život...* (česky: Petrkov: Sešity poezie VI, 1926, přel. Bohuslav Reynek)
- *Ailes de cendres* (Pardubice: V. Vokolek a syn, 1932) – *Křídla z popele* (česky: Pardubice: V. Vokolek a syn, 1935, překlad a ilustrace Bohuslav Reynek)
- *Poésies*. (dvojjazyčné vydání: Náchod: J. Strakoš, 1933, přel. Bohuslav Reynek)
- *Corbeaux – Vrány*. (dvojjazyčné vydání: Pardubice: V. Vokolek a syn, 1939, přel. Bohuslav Reynek)
- *Victimae laudes* (Pardubice: V. Vokolek a syn, 1939) – *Chvála oběti* (česky: Brno: Atlantis, 1948, přel. Bohuslav Reynek)
- *Noël – Vánoce* (dvojjazyčné vydání: Pardubice: Vokolek a syn, 1939, překlad a ilustrace Bohuslav Reynek)
- *Dvěře v přítmi* (*La porte grise*) (česky: Kroměříž: Magnificat, 1947, překlad a ilustrace Bohuslav Reynek)
- *Entre chien et loup – Mezi psem a vlkem*. (dvojjazyčné vydání: Chlumec nad Cidlinou: Jiří Oliva, 1965, překlad a ilustrace Bohuslav Reynek)
- *Les champignons – Houby*. (dvojjazyčné vydání: Chlumec nad Cidlinou: Jiří Oliva, 1965, překlad a ilustrace Bohuslav Reynek)
- *Tvé prsty* (*Tes doigts*) (česky: Havlíčkův Brod: Městská galerie, 1969, přel. Bohuslav Reynek)
- *Čas kopretin* (*Le temps de marguerites*) (česky: Brno: Blok, 1970, přel. Bohuslav Reynek a Zdena Záborská)
- *Tušený úsvit* (*L'aurore invisible*) (česky: Praha: Památník národního písemnictví a Spolek českých bibliofilů, 1982, přel. Jan Marius Tomeš)
- *Nocturnes* (Grenoble: Cahiers de l'Alpe de la Société des écrivains dauphinois, 1989) – *Nokturna*
- *Temnoty* (*Ténèbres*) (česky: Zlín: Kakost, 1989, přel. Jan Marius Tomeš)
- *Romarin ou Anette et Jean. Ballades et poèmes populaires tchèques*. (Grenoble: Cahiers de l'Alpe de la Société des écrivains dauphinois, 1992) – *Romarin ou Anette et Jean. České a moravské lidové písně a balady*. (dvojjazyčné vydání: Grenoble: Romarin. Les Amis de Suzanne Renaud et Bohuslav Reynek, 2002)
- *Vers l'automne – K podzimu*. (dvojjazyčné vydání: Praha: Bonaventura, V. Beneš, 1992, přel. J. M. Tomeš)

- *Œuvres. Dŕlo.* (dvojjazyčné vydání: Grenoble: Romarin. Les Amis de Suzanne Renaud et Bohuslav Reynek, 1995, přel. Bohuslav Reynek a Jan Marius Tomeš)
- *Dĕtem – Un poète parle aux enfants.* (dvojjazyčné vydání: Grenoble: Romarin. Les Amis de Suzanne Renaud et Bohuslav Reynek, 1998, básně Františka Halase, ilustrace Josef Čapek)
- *Œuvres. Les gonds du silence.* (Grenoble: Romarin. Les Amis de Suzanne Renaud et Bohuslav Reynek, 1999) – *Dŕlo. Stĕžeje ticha.*
- *L'aurore invisible – Tušený úsvit.* (dvojjazyčné vydání: Havlíčkův Brod: Petrkov, 2008; přel. Jan Marius Tomeš)

Christiane Singerová – dŕlo

Romány:

- *Les Cahiers d'une hypocrite* (Paříž: Albin Michel, 1965) – *Sešity jedné licomĕrnice*
- *Vie et mort du beau Froua* (Paříž: Albin Michel, 1965) – *Život a smrt krásného Froua*
- *Chronique tendre des jours amers* (Paříž: Albin Michel, 1976) – *Nĕžná kronika hořkých dnů*
- *La Mort viennoise* (Paříž: Albin Michel, 1978) – *Vídeňská smrt*
- *La Guerre des filles* (Paříž: Albin Michel, 1981) – *Dívčí válka*
- *Histoire d'âme* (Paříž: Albin Michel, 1988) – *Příběh duše*
- *Rastenberg* (Paříž: Albin Michel, 1996) – *Rastenberg*
- *Les Sept Nuits de la reine* (Paříž: Albin Michel, 2002) – *Sedm královniných nocí*
- *Seul ce qui brûle* (Paříž: Albin Michel, 2006) – *Jediné, co hoří*

Eseje:

- *Les Âges de la vie* (Paříž: Albin Michel, 1983) – *Životní etapy*
- *Une passion. Entre ciel et chair* (Paříž: Albin Michel, 1992, reed. 2000) – *Vášeň. Mezi nebem a tělem.*
- *Du bon usage des crises* (Paříž: Albin Michel, 1996) – *O dobrém využití krizí*
- *Éloge du mariage, de l'engagement et autres folies* (Paříž: Albin Michel, 2000) – *Chvála manželství, o angažovanosti a další šílenosti*
- *Où cours-tu ? Ne sais-tu pas que le ciel est en toi ?* (Paříž: Albin Michel, 2001) – *Kam běžíš? Nevíš, že nebe máš v sobě?*
- *N'oublie pas les chevaux écumants du passé* (Paříž: Albin Michel, 2005) – *Nezapomeň na splavené koně minulosti*

- *Derniers fragments d'un long voyage* (Paříž: Albin Michel, 2007) – *Poslední fragmenty dlouhé cesty*

Sylvie Germainová – dílo

Romány:

- *Le Livre des nuits* (Paříž: Gallimard, 1985) – *Kniha nocí* (česky: Praha: Dauphin, 1997; přel. Věra Dvořáková)
- *Nuit d'Ambre* (Paříž: Gallimard, 1986) – *Jantarová noc* (česky: Praha: Academia, 2005; přel. Věra Dvořáková)
- *Opéra muet* (Paříž: Maren Sell, 1989) – *Němá opera*
- *Jours de colère* (Paříž: Gallimard, 1989) – *Dny hněvu* (česky: Praha: Orbis, 1995; přel. Irena Blažková)
- *La Pleurante des rues de Prague* (Paříž: Gallimard, 1991) – *Plačka pražských ulic*
- *L'Enfant Méduse* (Paříž: Gallimard, 1992) – *Dítě Medúza* (slovensky: Dieta Medúza. Bratislava: Causa, 1998; přel. Igor Navrátil)
- *Immensités* (Paříž: Gallimard, 1993) – *Nesmírnosti*
- *Éclats de sel* (Paříž: Gallimard, 1996) – *Záblesky soli*
- *Céphalophores* (Paříž: Gallimard, 1997) – *Hlavonoši*
- *Tobie des marais* (Paříž: Gallimard, 1998) – *Tobiáš z blat* (česky: Brno: Cesta, 2005; přel. Jana Švancarová)
- *Etty Hillesum* (Paříž: Pygmalion, 1999) – *Etty Hillesum*
- *L'Encre du poulpe* (Paříž: Gallimard Jeunesse, 1999) – *Inkoust z chobotnice*
- *Chanson des mal-aimants* (Paříž: Gallimard, 2002) – *Píseň nepřitažlivých* (slovensky: *Pieseň neláskavých*. Bratislava: Slovart, 2005; překlad Igor Navrátil)
- *Magnus* (Paříž: Albin Michel, 2005) – *Magnus*
- *L'inaपर्çu* (Paříž: Albin Michel, 2008) – *Nepostřehnutelný*
- *Hors Champ* (Paříž: Albin Michel, 2009) – *Mimo*
- *Petites scènes capitales* (Paříž: Albin Michel, 2013) – *Hlavní scénky*
- *À la table des hommes* (Paříž: Albin Michel, 2016) – *U stolu lidí*
- *Le vent reprend ses tours*, (Paříž: Albin Michel, 2019) – *Vítr se znovu točí*

Eseje, meditace a knihy o umění:

- *Vermeer – Patience et Songe de lumière* (Paříž: Flohic, 1993) – *Vermeerova Trpělivost a Světelný sen*
- *Les Échos du silence* (Paříž: Desclée de Brouwer, 1996) – *Ozvěny ticha*

- *Bohuslav Reynek à Petrkov* (Saint-Cyr-sur-Loire: Christian Pirot, 1998) – *Bohuslav Reynek v Petrkově* (česky: Havlíčkův Brod: Literární čajovna Suzanne Renaud, 2000; přel. Petr Turek)
- *Grande Nuit de Toussaint* (Paříž: Le temps qu'il fait, 2000) – *Velká dušičková noc*
- *Mourir un peu* (Paříž: Desclée de Brouwer, 2000) – *Trochu zemřít*
- *Cracovie à vol d'oiseaux* (Paříž: Rocher, 2000) – *Krakov z ptáčích perspektiv*
- *Célébration de la paternité* (Paříž: Albin Michel, 2001) – *Oslava otcovství*
- *Couleurs de l'invisible* (Paříž: Al Manar, 2002) – *Barvy neviditelného prostoru*
- *Songes du temps* (Paříž: Desclée de Brouwer, 2003) – *Sny tohoto času*
- *Ateliers de lumière* (Paříž: Desclée de Brouwer, 2004) – *Ateliéry světla*
- *Les Personnages* (Paříž: Gallimard, 2004) – *Postavy*
- *Patinir. Paysage avec saint Christophe*. (Paříž: Invenit, 2010) – *Patinirova Krajina se svatým Kryštofem*
- *Quatre actes de présence* (Paříž: Desclée de Brouwer, 2011) – *Čtyři důkazy o přítomnosti*
- *Chemin de Croix* (Paříž: Bayard, 2011) – *Křížová cesta*
- *Le monde sans vous* (Paříž: Albin Michel, 2011) – *Svět bez vás*
- *Rendez-vous nomades* (Paříž: Albin Michel, 2012) – *Kočovní setkání*
- *Discours de réception de Sylvie Germain à l'Académie royale de Belgique accueillie par Gabriel Ringlet* (Paříž: Albin Michel, 2015) – *Proslov Sylvie Germainové při příležitosti jejího přijetí do Belgické královské akademie Gabrielem Ringletem*
- *L'Esprit de Marseille* (Paříž: Albin Michel, 2018) – *Duch Marseille*

Abstrakt

La catégorie de l'espace devient actuellement de plus en plus l'objet d'études littéraires ce que prouve un nombre considérable de textes théoriques publiés non seulement en France, mais aussi à l'étranger, voire en République tchèque (Gaston Bachelard, Michail Bachtin, Jurij Lotmann, Georges Perec, Daniela Hodrová, Zdeněk Hrbata, Marie Kubínová, Bertrand Westphal, Jean-Marie Grassin ou Sylviane Coyault).

Le présent volume intitulé *L'espace et son habitation. La représentation de l'espace dans l'œuvre de Marie Noël, Suzanne Renaud, Christiane Singer et Sylvie Germain* porte sur l'étude de l'espace dans la poésie de deux poétesses publiant surtout dans la première moitié du XX^e siècle (Marie Noël et Suzanne Renaud) et de l'espace en tant que catégorie narrative dans les œuvres de deux romancières de la fin du XX^e et du début du XXI^e siècles (Christiane Singer et Sylvie Germain). L'ensemble des textes qui ont servi de corpus littéraire pour cette analyse, englobe tout le XX^e siècle et montre une grande diversité dans les sujets et dans l'approche de l'espace et surtout la différence entre la littérature des deux moitiés de ce siècle mouvementé. Cependant, il est possible d'y relever plusieurs points d'intersection entre les époques et les auteures. Les écrits de Marie Noël, Suzanne Renaud, Christiane Singer et Sylvie Germain contiennent une dimension spirituelle qui influence la manière d'habiter l'espace par elles-mêmes et successivement aussi par les sujets lyriques et les personnages de leurs œuvres. Le but de ce livre se veut une analyse de différents types d'espace décrits dans les œuvres choisies pour pouvoir répondre à la question posée dans l'introduction de ce travail : Comment l'époque et le milieu où les auteures elles-mêmes avaient vécu ont-ils influencé la représentation de l'espace dans leurs œuvres littéraires ?

Dans un premier temps, nous nous consacrons donc à chacune de ces auteures afin de définir dans leurs œuvres respectives la topique correspondant étroitement à la notion d'espace. Ensuite, nous abordons une approche phénoménologique de l'espace où se réalise l'intimité du sujet tout en s'appuyant sur la *Poétique de l'espace* (1957) de Gaston Bachelard et de sa terminologie (maison, chambre, coins, objets préférés, immensité de l'espace ouvert). En outre,

dans le prolongement du sujet, nous introduisons dans ce mémoire encore d'autres catégories d'espaces ouverts représentés dans les œuvres des auteures citées : ville, chemin, jardin, lieux sacrés, espace du silence et espace de transcendance, ce dernier se vouant à l'étude de Mircea Eliade *Le sacré et le profane* (1956). Enfin, nous proposons un regard contemporain sur la problématique de l'espace en se penchant sur la théorie de la géocritique définie par Bertrand Westphal dans son livre *Géocritique. Réel, fiction, espace* (2007).

Pour conclure, nous constatons que dans ce 3^e millénaire, la littérature ne peut plus rester détachée du monde qui l'entoure, au contraire, elle devrait contribuer à sa meilleure compréhension. Ainsi l'architecture s'interpénètre-t-elle avec l'*architexture* qui ouvre un espace tridimensionnel de rencontre pour la géographie réelle avec celle de l'imagination aspirant à la transcendance dans l'immensité de l'univers.

Vědecká redakce Masarykovy univerzity

prof. PhDr. Jiří Hanuš, Ph.D.

PhDr. Jan Cacek, Ph.D.

Mgr. Tereza Fojtová

doc. JUDr. Marek Fryšták, Ph.D.

Mgr. Michaela Hanousková

doc. RNDr. Petr Holub, Ph.D.

doc. Mgr. Jana Horáková, Ph.D.

prof. MUDr. Lydie Izakovičová Hollá, Ph.D.

prof. PhDr. Mgr. Tomáš Janík, Ph.D.

prof. PhDr. Tomáš Kubiček, Ph.D.

prof. RNDr. Jaromír Leichmann, Dr. rer. nat.

PhDr. Alena Mizerová

doc. Ing. Petr Pirožek, Ph.D.

doc. RNDr. Lubomír Popelínský, Ph.D.

Mgr. Kateřina Sedláčková, Ph.D.

prof. RNDr. Ondřej Slabý, Ph.D.

prof. PhDr. Jiří Trávníček, M.A.

doc. PhDr. Martin Vaculík, Ph.D.

Prostor a jeho obývání

**Zobrazení prostoru v díle Marie Noëlové,
Suzanne Renaudové, Christiane Singerové
a Sylvie Germainové**

doc. Mgr. Václava Bakešová, Ph.D.

Ediční řada : Cizí jazyky: jazykovědné a literárněvědné studie

Svazek 8

Vydala Masarykova univerzita, Žerotínovo nám. 617/9, 601 77 Brno

Grafický návrh Mgr. Jana Nedomová

1., elektronické vydání, 2019

ISBN 978-80-210-9552-6

Publikace shrnuje výsledky výzkumu různých typů prostoru v literární tvorbě čtyř francouzských autorek inspirovaných křesťanstvím, M. Noëlové, S. Renaudové, Ch. Singerové a S. Germainové. Jejich literární texty pokrývají celé 20. století a ukazují rozmanitost v přístupech k prostoru, ale také rozdíl v literatuře obou polovin 20. století. Metodologicky práce postupuje od fenomenologického bachelardovského pohledu na intimní prostor domova přes otevřený prostor profánní i posvátný dle studií Mircey Eliadeho ke geokritické analýze prostoru v návaznosti na teorii geokritiky Bertranda Westphala, v českém prostředí dosud téměř nevyužívanou. Studium prostoru ukazuje, že literaturu nelze oddělovat od okolního světa, naopak také ona přispívá k jeho lepšímu porozumění.