

## Písanie o sebe v súčasnej quebeckej próze

**ZUZANA MALINOVSKÁ**

Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, Prešov

### ABSTRAKT

Po stručnej prezentácii quebeckého spoločensko-politického a literárneho kontextu v konfrontácii s francúzskym literárnym kontextom – keďže obe literatúry majú spoločný jazyk – sa autorka štúdie zamýšľa nad autofikciou ako jednou z podôb písania o sebe v súčasnej quebeckej naratívnej próze. Zaužívaný, no dosť vágny pojem vníma pritom ako komplexnú a rozmanitú umeleckú prax postavenú na sebafabulácii, na miešaní žánrov, na permanentnom prekračovaní hraníc medzi materiálnou a textovou skutočnosťou. Na príklade dvoch reprezentatívnych quebeckých prozaičiek Régine Robinovej a Nelly Arcanovej uvažuje nad podstatou a podobami tejto praxe, ktorá umožňuje tematizovať otázky bytia a tvorby, pričom má kognitívnu a terapeutickú funkciu.

### QUEBEC – IDENTITA A JEJ LITERÁRNY OBRAZ V PREMENÁCH ČASU

Písanie o sebe úzko súvisí s problematikou identity, so zachytením Ja – My vo väzbách s Ty – Vy – Oni. A práve otázky identity, individuálnej i kolektívnej, sú dlhodobo dominantnou témou kanadskej francúzskej i quebeckej literatúry. Toto tematické zameranie reflektuje historické, spoločensko-politické a kultúrne súvislosti v krajine. Francúzska kanadská kultúra je v Kanade minoritná, a preto v minulosti pociťovala permanentnú potrebu konfrontovať sa s majoritnou kanadskou anglofónnou kultúrou, no zároveň aj s kultúrou Francúzska. Národne emancipačné a národne obranné postoje francúzskych Kanadanov vedú potom k polarizácii, k zvýrazňovaniu protikladov medzi kultúrami, k vytýčeniu ostrej hranice medzi My a Oni. Pri vnímaní identity dominujú ešte na začiatku minulého storočia egocentrické pozície a nekompromisná exklúzia *iného, cudzieho*. Staršia kanadská francúzska literatúra veľmi často ukazuje takúto uzavretú nehybnú identitu. Jej obraz nájdeme napríklad v kultovom, po francúzsky písanom kanadskom románe *Maria Chapdelaine* (Mária Chapdelainová) Louisa Hémona (1880–1913). Dielo s podtitulom *Príbeh z francúzskej Kanady* vychádza v roku 1921 u Grasseta v Paríži, no francúzske publikum, ktorému je určené, sa s ním na stránkach parížskeho denníka *Le Temps* zoznamuje už od roku 1914. Román na prvý pohľad vyzdvihuje kolektívne hodnoty „čistokrvného“ (*pure laine*) francúzskeho Kanadana, ktorý lipne na svojej pôde, na svojich zvykoch, na svojej viere, na svojom jazyku a tvrdošijne, aj za cenu vlastného nepohodlia či ohrozenia, odmieta všetko, čo prichádza odinakiaľ, hoci len z neďalekého jazykovo zmiešaného mesta či

od suseda, ktorý rozpráva po anglicky. Pozornejšie čítanie ukáže, že už ani v tomto diele, ktorého posledné slová vyznievajú ako politický slogan („v provincii Quebec nič nesmie vymrieť a nič sa nesmie zmeniť“<sup>1</sup>), autor neprezentuje identitu francúzskeho Kanáďana ako výsostne pozitívnu hodnotu. Nazerá však na ňu zvonka a navyše očami cudzinca, pretože Louis Hémon je Francúz, ktorý sa do Kanady vysťahuje. Víziu uzavretej a exkluzívnej identity – koreňov, pevne zapustených do rodnej zeme, neskôr spochybňujú aj niektorí francúzski kanadskí autori tradičných realistických románov tridsiatych rokov. Tak napríklad Philippe Panneton (1985–1960), známy pod umeleckým menom Ringuet, otvára v románe *Trente arpents* (Tridsať akrov) z roku 1938 otázku vykorenenia a pozvoľného rozpadu tradičných hodnôt. Postupný ústup od konzervatívnej koncepcie identity je ešte markantnejší v azda najznámejšom, po francúzsky písanom „klasickom“ kanadskom románe *Bonheur d'occasion* (Šťastie z výpredaja) z roku 1945. Jeho autorka Gabrielle Royová (1909–1983) situuje dej tohto prvého francúzskeho kanadskeho mestského románu do bilingválneho Montrealu začiatku štyridsiatych rokov, pričom kolíziu dvoch identít zaujímavým spôsobom využíva pri modelovaní časopriestoru aj postáv. Kanadské, po francúzsky písané texty zo šesťdesiatych rokov napovedajú o podstatnejšom posune v nazieraní na identitu: čoraz častejšie zobrazujú francúzskeho Kanáďana, ktorý prijíma za svoje to, čo predtým ako cudzie odmietal. Napríklad protagonista románu Jacquesa Godbouta (1933) *Salut Galarneau!* (Ahoj, Galarneau!) z roku 1967 má pojazdny bufet, ktorého pomenovanie *Au roi du hot-dog* (U kráľa hot-dogu) vtípne a skratkovito zhrňa hybridnú podstatu kanadskej francúzskej kultúry, pozostávajúcej v prevažnej miere z tradičných francúzskych a moderných amerických prvkov. Zmena pohľadu francúzskeho Kanáďana na seba samého súvisí so spoločensko-politickým vývinom Kanady, zvlášť s kultúrnou a politickou emancipáciou provincie Quebec po období tzv. pokojnej revolúcie (1960). Zásadné jazykové zákony zo sedemdesiatych rokov, predovšetkým zákon č. 101 z roku 1977, známy ako *La Charte de la langue française* (Charta francúzskeho jazyka), upravujú štatút jazyka a tým aj postavenie kanadských občanov, ktorí rozprávajú po francúzsky a žijú najmä v provincii Quebec. Kanadská francúzština, ktorú zvykli v Kanade považovať za „looser French“, podradnú a menejcennú formu vo Francúzsku kodifikovanej francúzštiny a či dialekt, sa stáva legitímnym variantom medzinárodnej francúzštiny, tzv. français international. Výraz *Quebečan* zároveň nahradí všetky dovtedy zaužívané a rozkolísané označenia Kanáďana, ktorý rozpráva po francúzsky. Označenie, suplujúce staršie pomenovanie *kanadský Francúz*, *francúzsky Kanáďan*, *Frankokanáďan* sa všeobecne ujíma i napriek tomu, že toto kompromisné riešenie nezahrňa ostatné, menej početnejšie kanadské francúzske menšiny, žijúce napríklad v Ontáriu alebo v provincii Nový Brunswick. Neprekvapí preto, že najznámejšia akádska spisovateľka Antonine Mailletová (1929), ktorá sa k svojej akádskej identite otvorene hlási a literárne ju spracúva – aj vo svojom najslávnejšom románe *Pélagie-la-Charrette* z roku 1979, akosi postmodernom epose, ktorý slovenský čitateľ pozná pod výstižným názvom *Akádia, zem zaslúbená*, 1983, v preklade E. Kršákovej – sa súčasne považuje aj za quebeckú autorku. V novom spoločenskom kontexte nepociťujú Quebečania potrebu zdôrazňovať národné špecifiká či etnickú výnimočnosť viazanú na teritórium, spoločnú tradíciu a históriu. Quebecká identita sa preto prestáva vymedzovať ako jazyková, etnická, kultúrna,

náboženská inakosť a – najmä po neúspešných referendách o nezávislosti Quebecu (1992, 1995) – sa definuje na základe občianskeho princípu. Ja/My sa viac neuzatvára pred Ty/Vy/Oni: nevylučuje alteritu, či už je anglokanadská, francúzska, severoamerická, no aj iná, ako napríklad inakosť pôvodného indiánskeho obyvateľstva, tzv. „prvých národov“, naopak, otvára sa jej, akceptuje ju a pokúša sa ju absorbovať a integrovať. Dochádza tak k radikálnemu percepčnému posunu: kedysi uzavretá, nehybná exkluzívna identita, zobrazovaná ako korene, sa stáva otvorenou, inkluzívnou, pluralitnou, hybridnou identitou-rizómom.<sup>2</sup> Prechod od identity-koreňov k rizomatickej kompozitnej a premenlivej identite vyvolá zmenu vo vnímaní hodnôt: na rozdiel od minulosti, ktorá uprednostňovala hodnoty spoločenstva, v Quebecu sú v posledných desaťročiach prvoradá hodnoty jednotlivca, jeho ľudské práva a slobody, najmä právo na odlišnosť, sebaafirmáciu a sebarealizáciu.

Rizomatické videnie identity korešponduje s aktuálnou multikultúrnou situáciou v provincii Quebec, ktorá má dnes viac ako sedem a pol milióna obyvateľov, z čoho vyše milión predstavuje quebecká anglofónna menšina koncentrovaná v kozmopolitnom Montreali. Významnú časť populácie metropoly tvoria však dnes imigranti, ktorých vplyv v intelektuálnom a kultúrnom živote provincie najmä od osemdesiatych rokov minulého storočia výrazne narastá. Medzi tzv. Neoquebečanov patria aj mnohí známi spisovatelia pochádzajúci z najrozličnejších kútov sveta: Dany Laferrière z Haiti, Mona Latif-Ghattasová z Egypta, Naim Kattan z Iraku, Ying Chenová z Číny, Marco Micone z Talianska, Sergio Kokis z Brazílie, Régine Robinová z Francúzska a i. Často práve títo „cudzinci, čo sú vnútri“,<sup>3</sup> ktorí neprežívajú staré napätia medzi Quebecom a Ottawou a do Montrealu prichádzajú zväčša so silnou motiváciou a ambíciou začleniť sa do quebeckej spoločnosti, a to vo svojej inakosti, veľmi originálnym spôsobom prispievajú k umeleckej reflexii identity. Možno aj ich zásluhou zostáva táto problematika „základnou témou quebeckej literatúry“.<sup>4</sup>

Zmena spoločenského kontextu a v nadväznosti na to modifikácia pohľadu Quebečana na seba samého významne ovplyvnila umeleckú tvorbu v Quebecu. Quebecká literatúra sa prestáva uzatvárať a dynamicky sa rozvíja najmä od osemdesiatych rokov minulého storočia v dialógu s inými literatúrami, nielen s francúzskou či americkou, popri ktorých sa ako „malá literatúra“ v minulosti chcela presadiť. Súčasná quebecká literatúra už dávnejšie nie je len variantom frankofónie, či „exotickou“ odnožou francúzskej literatúry. Proti takémuto ponímaniu sa postavili viacerí jej významní predstavitelia, napríklad Jacques Godbout a Dany Laferrière, ktorí v roku 2007 podpísali známy manifest o svetových literatúrach.<sup>5</sup> Väčšiu výpovednú hodnotu ako deklarácie – hoci aj také, čo definujú vlastnú literatúru ako po francúzsky písanú svetovú literatúru – má však samotná umelecká tvorba v Quebecu: tá jednoznačne dokazuje, že súčasná quebecká literatúra je autonómna, veľmi rozmanitá a vitálna literatúra, ktorá sa neprestáva zamýšľať nad človekom vo svete a zároveň nad sebou, pričom volí často originálne a esteticky účinné prostriedky.

## PÍSANIE O SEBE V QUEBECU A VO FRANCÚZSKU

Viacerí súčasní quebeckí spisovatelia zobrazujú tematiku identity aj v podobe rôznych autorských sebareflexií. I keď pritom často píšú najmä o sebe, „nepodpisujú“ tzv. autobiografický pakt,<sup>6</sup> aby potom z väčšej časovej dištancie v retrospektíve

bilancovali svoj život. Najoriginálnejší z nich neponúkajú ani „spovede“, ani autentické „priznania“, ani „pravdivé“ správy o živote postavy identickej s rozprávačom a autorom, ale skúšajú - akoby v polemike s Lejeunom<sup>7</sup> - iné možnosti stvárňovania autobiografickej látky. Idú teda v šľapajach francúzskych kolegov, ktorí svojou umeleckou praxou už v sedemdesiatych rokoch minulého storočia prekračujú limity úzkeho žánrového vymedzenia autobiografie. Zdá sa, že v zhode s nimi zastávali názor, že autobiografia - ako formálne a štylisticky dokonalá bilancia vlastnej existencie na sklonku života - by mala byť privilegiom najuznávanejších umelcov. Quebeckých prozaikov však, podľa názoru odbornej kritiky,<sup>8</sup> na rozdiel od francúzskych autorov neinspiruje hneď ani tzv. autofikcia. Pojem v roku 1977 zavádza francúzsky prozaik Serge Doubrovski a označí ním vlastný román *Fils* (Syn) s priznanými autobiografickými prvkami. Presvedčenie quebeckých kritikov vychádza pravdepodobne z rozdielného ponímania dosť vágneho pojmu, ako ukážeme ďalej. Ak sa však rozličné formy písania o sebe objavujú v Quebecu možno o niečo neskôr ako vo Francúzsku, môže za to odlišná spoločenská situácia i rozdielny literárny kontext. Kým vo francúzskej literatúre postmodernizmus vystrieda modernizmus, pričom obe tendencie sa vnímajú ako od seba oddelené a po sebe nasledujúce, v quebeckej literatúre sa postmodernizmus a modernizmus prelínajú, a to nielen v čase a u jednotlivých autorov, ale často aj vnútri textov.<sup>9</sup> Navyše, quebeckí autori nechcú novými spôsobmi zobrazovania negovať či sponchybňovať predchádzajúce, ani ho nijako „podozrievať“, ako implikuje pre francúzsku povojnovú literatúru zásadný text Nathalie Sarrauteovej *L'Ere du soupçon* (Vek podozrievania) z roku 1956. Chcú, naopak, nadviazať na predchádzajúce, viesť s tým, čo tu i inde predtým bolo, dialóg, niekedy aj polemiku. Vidíme to v prózach takých významných autorov ako Hubert Acquin (1929–1977), Jacques Godbout (1933), Réjean Ducharme (1941) a i., ktorí svoje odvážne a umelecky veľmi účinné experimenty prepájajú s najlepšou tradíciou. Do francúzskej literatúry sa po dlhšom období formalistického hľadania vracia v osemdesiatych rokoch subjekt. V „časoch prázdnoty“<sup>10</sup> a individualizmu hypertrofuje a stáva sa dokonca do seba zahľadeným *superegom*. Takáto expanzia a exhibícia „Narcisa“<sup>11</sup> výrazne ovplyvní umeleckú prax: i tí francúzski autori, ktorí od päťdesiatych rokov vyznávajú verbalizmus, experimentujú s formou a „štruktúrou“, „produkciiu textu“ povyšujú nad príbeh i postavu, sa neskôr vracajú k autoreflexívnej výpovedi tradičnejších tvarov. Symptomatická je v tejto súvislosti próza Alaina Robbe-Grilleta z roku 1984 *Le Miroir qui revient* (Zrkadlo sa vracia), ktorá je prvým dielom autobiografického triptychu *Romanesques* (Románovosti). Predstaviteľ reistického prúdu v tzv. novom románe, ktorý chce pôvodne len „inžiniersky“ chladne zaznamenať púhu prítomnosť predmetov (i keď vieme, že tvorivou praxou prekonal svoje teoretické zámery), sa zrazu nielenže otvorene hlási k stendhalovskému poňatiu románu ako zrkadla, ale názvom triptychu poukazuje aj na románový, fiktívny charakter literárne spracovanej životnej látky vo výpovedi autobiografickej inšpirácie. Približne v tom istom období dovršuje quebecká literatúra etapu svojej emancipácie: mení vzťah k vlastnej kultúrnej tradícii, reviduje latentnú závislosť od Francúzska, otvára sa svetu a pri tvorivom využívaní podnetov z iných literatúr spája heterogénne prvky. Kritika zaznamenáva aj rozmach rôznych druhov prózy s väčším či menším podielom autobiografie: čoraz častejšie sa vydá-

va osobná korešpondencia spisovateľov, rozličné autorské denníky a intímne zápisky.<sup>12</sup> V súčasnej quebeckej literatúre nájdeme však aj prózy, ktoré s istou licenciou môžeme považovať za varianty autofikcie, hoci domáca kritika ich tak neoznačuje. Umožňuje nám to vágnosť či bezbrehosť zaužívaného pojmu, ktorý z perspektívy umelca ako prvý „definuje“ Serge Doubrovski: v románe *Fils* nielenže prizná autobiografické východiská výpovede, ale voľbou totožných mien aj exhibuje identitu medzi sebou-autorom, rozprávačom ako svojim zástupcom v texte a postavou, čím stanoví jedno z kritérií autofikcie. Autofikcia ako písanie o sebe vychádza z osobnej, často najintímnejšej a najbolestivejšej skúsenosti, o ktorú sa chce autor „pravdivo“ a bez akejkoľvek „cenzúry“ podeliť. Podobne ako psychoanalýza, aj autofikcia má dať nahliadnúť do vnútra píšuceho subjektu, zachytiť nespoľahlivosť pamäti pri vybavovaní spomienok, vyjadriť verbálnu neistotu, váhavosť, ba až nekomunikovateľnosť a z nej vyplývajúce nedorozumenia. Tak napríklad Doubrovského personálny rozprávač v *Le Livre brisé* (Zlomená kniha) z roku 1989, spisovateľ Serge, rozpráva o svojom manželstve, ktoré silno poznačil manželkin alkoholizmus. Rozprávanie, ktoré je z manželkinho popudu čoraz „pravdivejšie“, končí v okamihu, keď sa žena po prečítaní detailov evokujúcich jej alkoholizmus „zlomí“ tak, že si siahne na život. Tu sa „zlomí“ i kniha a písanie o sebe sa preorientuje na zachytenie a „spracovanie“ smútku zo smrti milovanej osoby. Terapeutickú funkciu textu podčiarkuje známa skutočnosť, že Doubrovského manželka zomrela za podobných okolností. Pri písaní o sebe dochádza však nevyhnutne ku skresľovaniu zážitkov, pretože píšuci subjekt nie je totožný s prežívajúcim subjektom. Napriek pevnému odhodlaniu písať o sebe v súlade so skutočnosťou, v procese písania niektoré pocity, zážitky, vnemy subjekt vedome, ale i nevedome potláča a iné zas vyzdvihuje. Písanie o sebe reflektuje práve tento konflikt medzi pôvodnou intenciou a jej umeleckou realizáciou. Inak povedané, autofikcia je fabulácia, ktorá zachytáva komplexnosť vzťahov medzi životnou skúsenosťou a jej literárnou transpozíciou.

Na zložitosť pretavenia subjektívneho zážitku do umeleckej výpovede upozorňuje nezriedka aj exponovaný metatext. Autor projektuje zažité do predstavy a tú zhmotňuje do jazyka. Jazyk pritom životnú „pravdu“ transformuje, ba rôznym spôsobom deformuje. Na jeho význam upozorní Doubrovski voľbou polysémantického titulu *Fils*. Výraz, ktorý sme vyššie preložili ako *syn*, však okrem úzkeho príbuzenského vzťahu syna s otcom označuje aj *nite, súvislosti* (od plurálu *films* francúzskeho substantíva *le fil*). Prozaik tak už prvou informáciou o diele upozorní aj na *súvislosti, nitky* spájajúce jednotlivé slová. Vyzdvihuje tak rozličné asociácie, „stretnutia“ výrazov a významov, aliterácie, asonancie a disonancie, muzikálnosť, jedným slovom „dobrodružstvo jazyka“. Píšuci subjekt si volí jazyk s estetickým zámerom, a to aj vtedy, ak vo výpovedi zámerne imituje zjednodušený hovorový jazyk. Do vedome vybratého jazyka vstupujú často aj rôzne neintencionálne prvky a práve tie môžu vyznievať esteticky veľmi účinne. Subjekt sa pri písaní o sebe dostáva do rozličných konfliktov so sebou samým. Jeho výpoveď masochisticky „sebabičujúco“ zachytáva tieto rozpory a kolízie. Autofikcia je preto aj „autofriction“ (od *auto* a *friction*, po slovensky *masírovanie, trenie*, ale aj *trenice, nezhody*), „sebamasirovaním“, ako vraví Doubrovski, „onanistickým“ omieľaním všetkých tenzií, kolízií, treníc, nezhôd subjektu s inými subjektmi, no predovšetkým so sebou samým. *Autofriction* ako slovná hra a výstižný

atribút autofikcie vysúva do popredia problematiku subjektu zameraného na vlastné konflikty, rozpory, spory, ktoré chce prostredníctvom jazyka oznámiť, s ktorými sa chce v procese písania podeliť.<sup>13</sup>

Mnohé z týchto determinantov autofikcie pozorujeme aj v súčasnej quebeckej literatúre, i keď texty nenapĺňajú všetky jej znaky tak, ako ich opisuje Doubrovski. Ak však polemizujeme s quebeckou kritikou, podľa ktorej sa prvé autofikcie v Quebecu objavujú až na prelome dvadsiateho a dvadsiateho prvého storočia,<sup>14</sup> robíme tak preto, lebo pojem nevnímame v úzkom význame slova ako určitú formu či žáner s presnejšími pravidlami, ale ako veľmi rôznorodú umeleckú prax postavenú na se-bafabulácii. Autofikciu ako žáner napokon dodnes nik vyčerpávajúco nedefinoval, hoci mnohí teoretici rovnako ako aj umelci sa o to neustále pokúšajú, čo svedčí o jej životaschopnosti. Za všetky jej podoby a pojmy uveďme *novú autobiografiu* Alaina Robbe-Grilleta, *automytobiografiu* Claude-Louis Combeta, *egoliteratúru* Philipa Foresta, Blanckmanove *sebaskripcie* či *literárne mytománie* Vincenta Colonna a i. Nazdávame sa, že teoretická neuchopiteľnosť autofikcie je inherentným znakom tohto typu písania o sebe, pri ktorom sa permanentne prekračujú hranice medzi životnou pravdou a jej umeleckým prerodzprávaním. V absencii presnejších pravidiel a či v časovej obmedzenosti determinantov, ktoré najlepšia umelecká prax okamžite vyvracia, tkvie podľa nášho názoru sila a presvedčivosť autofikcie, ktorá i tak ukazuje svoju spriaznenosť s románom, s akoby najslobodnejším žánrom, premieňajúcom sa tak rýchlo, ako sa mení spoločnosť.

## DVE QUEBECKÉ „SEBASKRIPCIE“

### RÉGINE ROBINOVÁ – HYBRIDNÉ JA V MEDZIPRIESTORE

Jednou z najvýraznejších predstaviteľov súčasnej quebeckej autoreflexívnej literatúry je „Novoquebečanka“ Régine Robinová. Narodila sa v roku 1939 v Paríži židovským rodičom pochádzajúcim z Poľska. Keď v roku 1977 vychádza v Paríži prvý text označený explicitne ako autofikcia, Robinová sa sťahuje do Montrealu. O šesť rokov neskôr vydáva univerzitná profesorka, známa sociologička, historička, lingvistka a literárna vedkyňa román *La Québécoise* (Quebečička, 1983), ktorý časť kritiky považuje za prototyp tzv. migrujúcej<sup>15</sup> literatúry (*littérature migrante*), označujúcej tvorbu prisťahovalcov, ktorí tematizujú otázky vysťahovalectva. Robinovej viacvrstvový román o e/i/migrácii, o individuálnej i kolektívnej pamäti, o hľadaní identity a presvedčivého umeleckého tvaru môžeme však vnímať aj ako určitý druh autofikcie.

Titul ohlasuje tému a súčasne implikuje odpoveď na otázku, ktorá je v centre autorkinho záujmu. Výraz *Québécoise* sa blíži k štandardnému pomenovaniu obyvateľky Quebecu, *Québécoise*, no zároveň sa od neho rozdielom jedinej hlásky odkláňa: neoznačuje Quebečanku, ale akúsi Quebečičku. Spoluhláska *-t-* nahrádzajúca v slove *Québécoise* pôvodné *-s-* (...coise – ...coite) je znakom alterity, jazykovým vyjadrením „neprekonateľnej cudzoty“,<sup>16</sup> pocitu, že „nikdy sa nemožno stať naozajstným Quebečanom“:

ON NE DEVIENDRAIT JAMAIS VRAIMENT  
QUEBECOIS<sup>17</sup>

Explicitné konštatovanie rozprávačky, ktoré preberáme v pôvodnej typografickej

podobe, je náznavo obsiahnuté v tretej slabike titulu: *coite*, femininum adjektíva *coi*, označuje takú zmätenosť či zarazenosť, ktorá spôsobuje afáziu, vyvoláva neschopnosť dostať zo seba slovo. Titul rezumuje príbeh: tá, čo túžila byť Quebečankou, po príchode na miesto zrazu zisťuje, že sa ňou nikdy nestane a ostane navždy len akousi Quebečičkou, neistou, inakou: „quebeckosť – quebecká identita – som iná. Nepatím k tomu My, čo sa tu tak často používa: My – Vy“.<sup>18</sup>

Autorka vychádza pri písaní z osobnej skúsenosti, z intímneho zážitku. Problematiku identity dáva pritom do súvislosti s jej jazykovým vyjadrením. Inak povedané: jej uvažovanie o sebe sa neustále prelína s uvažovaním o jazyku. Jazyk by mal byť oporou, záchytným bodom, stabilitou, lež aký jazyk? Akým jazykom porozprávať „iné“, nevyzpydateľné, tušené, hmlisté, unikajúce, vytesnené a pritom nejasne prítomné? Kultúrny šok z inakosti, rozprávačkinu „zmätenosť“ z pocitu cudzoty a cudzinecťva znásobuje, paradoxne, používanie toho istého jazyka vo Francúzsku a v Quebecu. Rozprávať vôbec alebo radšej zarazene mlčať? Jazyk imigranta totiž znepokojuje, o čom svedčia diskusie o neprimeranom zastúpení neoquebeckých autorov v súčasnej quebeckej literatúre.<sup>19</sup> (Samotná Robinová reaguje na polemické hlasy a konštatuje, že literatúru starousadlíkov, viacgeneračných Quebečanov, zaujímavu dopĺňa práve literatúra prisťahovalcov – Neoquebečanov.<sup>20</sup>) Otázky o legitímnosti rozprávania imigranta a zároveň aj o sile a slabosti jazyka vypovedať o podstatnom si kladie aj Robinovej rozprávačka. *La Québécoite* je preto aj románovým vyjadrením hypertrofie jazykového povedomia, intenzívneho prežívania kultúrnej a jazykovej inakosti, toho, čo Lise Gauvinová nazýva „surconscience linguistique“.<sup>21</sup> Tento ambivalentný pocit „múk“ z jazyka – povedané s Flaubertom – úzkostlivé až bolestné precitovanie jazyka poznajú dobre najmä spisovatelia, ktorí nepíšu v materinskom jazyku. Pociťuje ho aj Robinová: jej písanie o sebe preto neustále reflektuje jazyk, „migruje“ z jazyka do jazyka – okrem francúzštiny autorka ovláda angličtinu, nemčinu, španielčinu, ruštinu a jidiš, z niektorých jazykov dokonca aj prekladá – „mieša“ jazyky, jazykové registre, štýly.

Román *La Québécoite* pozostáva z troch „rozbitých“, vzájomne poprepletaných príbehov anonynej postavy, ktorá nápadne pripomína autorku: je parížskou intelektuálkou s poľsko-židovskými koreňmi a usiluje sa integrovať do quebeckej spoločnosti. Každý príbeh je spätý s jednou montrealskou štvrtou (Snowdon, Outremont a štvrť okolo známeho trhu Jean-Talona), pričom rozpráva jednu z možných verzií nie celkom vydarenej imigrácie. Postava prichádza do kozmopolitného multikultúrneho Montrealu, usiluje sa zorientovať v neznámom veľkomeste a vo vlastných spomienkach. Práve oživovanie spomienok je motorom rozprávania: „pamätám si“<sup>22</sup> hovorí rozprávačka, pričom siaha po quebeckom národnom hesle, pripomínajúcim význam historickej pamäti, ktoré sa nachádza na poznávacích značkách áut registrovaných v Quebecu. Aj takýto zdanlivo bezvýznamný detail textu ukazuje na prepojenosť fiktívneho so skutočným, privátneho s verejným. Rozprávanie útržkovito a chaoticky zachytáva premiestňovanie postavy po meste i jej „migrovanie“ v čase a v pamäti, ktorá oživuje minulosť viazanú na iné obdobia a iné územia, ako Francúzsko, stredná Európa, Poľsko, Ukrajina, Nemecko a pod. Okrem útržkovitých osobných spomienok v ňom rezonujú rozličné historické udalosti, často také, ktoré – ako rôzne vojny, národnooslobodzovacie boje, pogromy, exterminácie Židov, Indiánov

a i. – poznamenali ľudstvo. „Migruje“ aj samotné rozprávanie: strieda prvú a druhú osobu singuláru s treťou osobou, prechádza do plurálu, „mieša“ rozličné hlasy, „migruje“ medzi dvoma kontinentmi, medzi rôznymi krajinami, medzi rôznymi kultúrami, jazykmi i literatúrami, medzi súkromným a verejným, fiktívnym a skutočným. Systematické používanie kondicionálu prezenta akcentuje potenciálny charakter rozprávaných udalostí, ktoré sa mohli odohrať tak, ale aj inak. Celistvosť príbehu narúšajú iné príbehy, rôzne digresie a úvahy, ale i výňatky z novín, jedálnych lístkov, televízneho programu, výsledkov národnej ligy a pod. Vsunutie takýchto „látkových“ pasáží do textovej skutočnosti ukazuje, že tvorivý proces je umelecká transformácia vyselektovaných prvkov predmetnej reality a písanie o sebe zmesou životnej pravdy a fikcie.

Spôsob rozprávania ohlasuje rozprávačka už v incipite explicitnou deklaráciou estetického programu: „Nijaký poriadok. Ani chronologický, ani logický... Nič iné ako túžba písať a to bujnenie bytia. Zachytiť porozitu možného, mikropamäť cudzoty“.<sup>23</sup> Od vstupu do fiktívneho sveta je preto evidentné, že autorka ukrýva do autofabulácie aj vlastnú teóriu románu. Jeho konštrukčným princípom je zliepanie zdanlivo nesúrodých kúskov, technika koláže, montáže, viditeľná už pri letmom pohľade na grafickú realizáciu diela. *La Québécoite*, ktorú samotná rozprávačka nazve „lingvistickým patchworkom, etnickou kašou plnou hrudiek, pyr z rozbitých kultúr“,<sup>24</sup> je tak kdesi na pomedzí medzi autofikciou a postmoderným hybridným románom, tzv. *littérature métisse*.<sup>25</sup>

Koncepcia románu ako hybridu korešponduje s autorkiným nazeraním na identitu. Neurčitá „zmiešaná“ identita rozprávajúceho Ja sa skladá z mnohorakých, často protichodných neusporiadaných a nehierarchizovaných prvkov. Táto identita migruje: zakladá sa na silnej túžbe, na pretrvávajúcej neschopnosti niekam sa zaradiť, zapustiť korene: „Cítila by, že by nikdy celkom nemohla žiť v tej krajine, že by nikdy celkom nemohla žiť v nijakej krajine“.<sup>26</sup> „Quebečička“ býva vo vlastných spomienkach, a preto sa v Montreali nezabýva a na konci každého z príbehov sa vráti do Paríža. Nikdy pritom neprestáva konštruovať svoju problematickú, z rôznych kúskov zloženú identitu, ktorá nie je „ani tá istá, ani iná. INÁ V TEJ ISTEJ“.<sup>27</sup> Je jedno, kde sa nachádza, pretože všetko všade nosí so sebou a v sebe. Znepokojujúci pocit cudzoty, *l'inquiétante étrangeté*, freudovské *unheimlich* teda bude subjekt sprevádzať kdekoľvek na svete: „Budapešť alebo Paríž. Alebo Montreal. Je to jedno! V nejakom imaginárnom meste... Lacná nostalgia. Ilúzia zakorenenia... Zostane len exil, večný pocit, že človek je inde, vykorenený. Montreal či Paríž, Budapešť a či Žitomír či New York... Je to jedno!“<sup>28</sup>

Charakteristickou črtou Robinovej *sebaskripcie* sú pocity nepokoja, nestability, neustáleho nutkania byť tu a zároveň inde. Tvorivý subjekt, ktorý si za objekt svojho záujmu zvolí seba samého, sa v procese premeny personálnej identity na identitu naratívnu lokalizuje veľmi zložito, pričom rizomatický charakter identity jeho situáciu ešte viac komplikuje. Pohybuje sa preto vždy na hranici látkovej skutočnosti a jej literárnej transformácie, na rozhraní reality a jej umeleckého stvárnenia či v akomsi priestore medzi nimi, v medzipriestore, ktorý Dominique Maingueneau nazýva *paratopiou*.<sup>29</sup> Sama Robinová o tom otvorene hovorí: „Nedá sa to liečiť, píšem len z jediného miesta, z miesta „medzi“, medzi dvoma, dvoma oceánmi, dvoma jazykmi,



dvoma ideológiami“.<sup>30</sup> Medzipriestorovosť však subjekt nedestabilizuje, tak ako ani hybridná kompozitná identita nenaruša jeho integritu: „Za čo sa vy vlastne považujete? Ste Američan, Kanadan, Quebečan, Žid, Francúz? Celý ten príbeh je nejaký zložitý... Nie, nie je to zložitý: cítim sa ako parížsky Newyorčan, alebo ak chcete, ako Montrealčan zo štetlu“.<sup>31</sup> Píšuci subjekt spracúva medzipriestor i pluralitnú „migrujúcu“ identitu, pretože si ju plne uvedomuje, akceptuje ju, ba má ju rád. Rovnako má rád aj Montreal, mesto-medzipriestor, „mesto-oceán“, „mesto-Babylon“, „obrovský no man’s land, tábor pre utečencov“,<sup>32</sup> kde sa každý cíti doma a pritom cudzo.

*La Québécoise*, Robinovej prvý umelecký sebaobraz a zároveň tematizácia tvorivých postupov, ukazuje na úzke súvislosti medzi autofikciou a románom, medzi seba-fabuláciou a genologickými otázkami. Aj súbor siedmich krátkych próz *L’Immense fatigue de pierres* (Obrovská únava kameňov) z roku 1996 s podtitulom *Biofictions* (Biofikcie), môžeme vnímať ako autorský dialóg s autofikciou v jej rozličných ponímaníach. Robinová tentokrát však svoje autoprojekcie pomenuje transparentným anagramom Nancy Nibor, ba dokonca i svojím občianskym menom: postava, ktorá sa volá Régine Robin, má v Montreali alebo aj niekde inde – presné miesto je schválne zahmlené – obchod so „životopismi na mieru“.<sup>33</sup> Rozprávanie opäť odкрýva autorčinu tvorivú metódu a upozorňuje na komplexnosť konštruovania výpovede, ktorá vychádza z osobného zážitku: „Spomienka – literatúra – intertext. To sa ti teda povie. Hotový Babylon“.<sup>34</sup> V krátkych prózach autorka zachováva všetky témy predchádzajúceho diela, rovnako tú istú víziu bytia v medzipriestore. Na rozdiel od *La Québécoise*, kde množstvo intertextuálnych odkazov veľmi výrazne ukazuje na literárne filiácie, v *L’Immense fatigue de pierres* Robinová oveľa viac zdôrazňuje tému rodinných filiácií. Napriek typickej nedopovedanosti a nejasnosti výpovede volí tento raz aj pevnejšiu konštrukciu a dokonca aj trochu tradičnejšie zakončenia. Sémantický čitateľ, ktorý sleduje najmä príbeh a jeho vyústenie, sa v nich bude preto ľahšie orientovať. Ba možno sa bude s hrdinkou, rozprávačkou a Robinovej autoprojekciou aj identifikovať, hoci autorka to vyslovene nechce:

Milý čitateľ, vidíte, že príbeh by chcel byť románom. Bude to román a chcem, aby sa volal *Obrovská únava kameňov*. Dve lietadlá na tmavej oblohe a či na svitani, ktoré sa majú stretnúť v Roissy. Dva vnútorné monológy, ktoré prerušuje spomínanie na minulosť, strach z budúcnosti... a pochopiteľne všetko to, čo sa v lietadle deje: jedenie, pozeranie filmov... Matku som urobila staršou. V porovnaní so mnou, samozrejme. Má vyše šesťdesiat. Tým chcem predísť nedorozumeniam s vami, čitateľ, a vyhnúť sa pokušeniu, že sa do nej premietnem.<sup>35</sup>

Autorkine intencie explicitne a priamo v tkanive prózy objasňuje metatext. Príbeh *Obrovská únava kameňov*, podľa ktorého je pomenovaná celá kniha, zaznamenáva komplexnosť vzťahov medzi matkou a dcérou. Zobrazenie ambivalentných väzieb v tesnom rodinnom vzťahu medzi najbližšími ho posúva k Doubrovského autofikcii – „autofricción“, t. j. „sebamasirovaniu“ ako dôsledku problematických, konfliktných vzťahov a tenzií vyplývajúcich z verbálnej bezradnosti pri pomenúvaní pocitov, z nekomunikovateľnosti podstaty. Matka, Robinovej transparentná autoprojekcia, bohatá a úspešná autorka bestsellerov, sa po manželovej smrti odsťahuje z parížskej ulice Cherche-midi (názov skutočnej ulice, odvodený od výrazu *hladať*, franc. cher-

cher, smeruje k zdôrazneniu medzipriestorovosti, neusadenosti, blúdenia). Usadí sa v New Yorku, no i tu pociťuje nepokoj, rovnako ako jej dcéra, mladá vdova, ktorá pre matkin nezáujem opustila domov a vydala sa do Jeruzalema. V lietadlách, ktoré z opačných kútov sveta smerujú na parížske letisko Roissy, si dve osamelé ženy, dve blízke a vzdialené bytosti, medzi ktorými je veľa nevypovedaného, premietajú minulosť a predstavujú budúcnosť. V striedajúcich sa vnútorných monológoch sa nedajú vždy rozoznať jednotlivé hlasy, napokon, matka je súčasťou dcérinej minulosti a naopak. Synkretizmus, „nečakané stretnutia“<sup>36</sup> hlasov, postáv, „chaos“ fikcie a životnej „pravdy“ je aj tu autorkinou intenciou premietnutou do textu. Rovnako ako nedopovedanosť: nie je isté, či sa matka s dcérou usadia v Montreali, v „medzipriestore“, ktorý nie je „ani Francúzskom v Amerike, a ani Amerikou, čo rozpráva po francúzsky“.<sup>37</sup> Nie je isté, či vôbec opustia lietadlá – iný obraz medzipriestoru – či sa stretnú a povedia si všetko, čo im obom dávno, ako „obrovské unavené kamene“, ťaží srdce. Isté však je, že takýmto zakončením získava čitateľ obrovský priestor na odkrývanie ďalších vrstiev prózy, ktorá znova presvedčivým spôsobom tematizuje problematiku písania o sebe.

V *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au cybersoi* (Golem písania. Od autofikcie ku kyberegu) z roku 1997 Régine Robinová po prvý raz priamo v titule, prostredníctvom „pohodlného“ a zaužívaného pojmu autofikcia, upozorňuje na autobiografické východiská písania. Text zachytáva premenlivé viacvrstvové *ja*, neuchopiteľné a racionálne nevysvetliteľné, ktoré existuje písaním a v písaní. Okrem potvrdenia predchádzajúcich postupov i tém sa však autorka nenápadne hlási aj k godboutovskej koncepcii „živopísania“ „vécrire“<sup>38</sup> (od *vivre*, žiť a *écrire*, písať): subjekt „živopíše“, teda žije, lebo píše, žije písaním.

Posledné roky sa Régine Robinová usiluje posunúť hranice písania o sebe ešte ďalej, a preto experimentuje s najnovšími technológiami. Na webovej stránke Rivky A. – čo je jej pôvodné krstné meno a iniciálka rodného priezviska Ajzersztejn – pravidelne ponúka fragmenty „svojho“ života, presnejšie záznamy o živote reálneho-virtuálneho Ja. Používateľ internetu má takto možnosť nielen priamo sledovať prepojenie personálnej a naratívnej identity, ale aj zapojiť sa do diskusie, aktívne komunikovať s píšucim subjektom, komentovať ním zverejnené informácie. Forma blogu, novej podoby denníka, osobného zápisníka prispieva tak nielen k posunu v ponímaní autofikcie a k ďalšiemu stieraniu genologických limitov, ale i k zbúraniu hraníc medzi tým, čo ešte literatúra je a čo už nie. Pôvodný hlas tvorivého subjektu sa rozplýva v hlasoch prispievateľov a písanie o sebe sa stáva ešte hybridnejším dielom heterogénneho anonymného kolektívu. Ani tento experiment, kalkulujúci s aktívnou participáciou iných píšucich subjektov, nie je však prejavom exhibicionizmu, ale skôr pokusom umelecky vyťažiť z medzipriestorovosti a synkretizmu.

### NELLY ARCANOVÁ – EXHIBICIONISTICKÁ AUTO/GRAFO/MÁNIA?

Pojem autofikcia sa v Quebecu spája s tvorivou praxou Nelly Arcanovej (1973–2009). Keď neznáma mladá autorka, vlastným menom Isabelle Fortierová, publikuje v roku 2001 v parížskom vydavateľstve Seuil debut s provokatívnym názvom *Putain* (Štetka), kritika v ňom vidí quebecký variant prózy francúzskych autoriek, ktoré – ako napríklad Christine Angotová alebo Catherine Milletová – posúvajú diskurz o žen-

skej identite do novej roviny. Sústreďujú sa pritom na exhibovanie vlastného tela, ktoré zobrazujú v najintímnejších situáciách, zdanlivo bez akejkoľvek autocenzúry či rešpektovania konvencie, čo naznačujú často i samotné tituly. *La Vie sexuelle de Catherine M.* (Pohlavný život Kataríny M.), ktorý vychádza ten istý rok ako Arcanovej prvotina, preslávi autorku, teoretičku umenia Catherinu Milletovú doslova z hodiny na hodinu. Podobne šokuje aj mediálne známa Christine Angotová, ktorá v roku 1999 vydáva škandalózne *L'Inceste* (Incest). Nápadné vystavovanie intimity, bez zábran a zmyslu pre mieru, ktoré pôsobí na prvý pohľad ako čistý exhibicionizmus novodobého Narcisa, je fenoménom doby, znakom bezprecedentného voyeurizmu súčasnosti. Autorky však nechcú len provokovať. Ich intenciou je zachytiť akt písania o sebe, pričom premenu osobného Ja na píšuce Ja chcú skúmať cez obraz ženského tela. Výpovede s priznanými, často exhibovanými prvkami autobiografie nemajú byť – povedané prispôbenou parafrázou Jeana Ricardoua<sup>39</sup> – písaním o intímnostiach, exhibicionistickým odhaľovaním intímností, ale odhalením intimity písania. Autorky sa preto usilujú v prvom rade uchopiť a pochopiť vlastné unikajúce, pluralitné a premenlivé Ja a identifikovať ho aj vo vzťahoch k iným. Explicitne to oznamuje napríklad Angotovej titul *Sujet Angot* z roku 1998, po slovensky subjekt a zároveň téma Angotová, ako i jej próza *Les Autres* (Iní) z roku 1996, označujúca ostatných, tých druhých, nie-Ja. Prozaičky chcú zároveň, ba možno predovšetkým, zaznamenať premenu ega na tvorivý subjekt, teda tematizovať zrod spisovateľa. Subjekt sa spoznáva v procese písania a často stotožňuje písanie s bytím, so skutočným žítím, tak ako Proustov rozprávač, na ktorého sa odvoláva i Angotovej *alter ego*: „Cítim sa živá, len keď píšem. Keď na mňa prichádza písanie.“<sup>40</sup> Písanie je súčasne aj terapiou, „hradbou proti šialenstvu“,<sup>41</sup> ochranou pred ne-bytím, *conditio sine qua non* prežitia.

Podobne vyznieva aj *Putain*, azda najznámejšia quebecká autofikcia, ktorá Nelly Arcanovú okamžite preslávila najprv vo Francúzsku, no hneď nato aj v Quebecu. Vydanie knihy silne ovplyvní prozaičkin osobný život, pretože čitatelia – a to i tí, u ktorých sa nepredpokladá automatické zamieňanie literárnej a mimoliterárnej skutočnosti – mladú a mimoriadne peknú Arcanovú mechanicky stotožňujú s jej postavou-rozprávačkou, dievčinou z vidieka, ktorá si v Montreali zarába na štúdium ako prostitútku. V quebeckej dennej tlači<sup>42</sup> vychádzajú články s Arcanovej fotografiou, autorka sa často objavuje v televíznych diskusných reláciách o prostitúcii a inom, pričom predmetom záujmu nie je jej tvorba, ale súkromný život. Je to paradoxné, pretože v *Putain* nič priamo nesvedčí o identite autorky s jej zástupkyňou v texte, teda text *in sensu stricto* ani nemožno považovať za autofikciu. Anonymná rozprávačka vlastného príbehu, označená len krstným menom Cynthia, ktoré používa v práci, sa vo svojom monológu vracia do minulosti a hľadá v nej kľúčové momenty, také životné udalosti, ktoré by mohli vysvetliť prítomnosť, jej súčasný život. Cynthiina výpoveď – raz cynicky drsná, inokedy nostalgická, poetická – má znaky hovorovosti a zámerne imituje voľné, ničím nekorigované rozprávanie. Miestami sa zdá, že rozprávačka svoju „spoveď“ adresuje priamo psychoanalytikovi, ktorý je súčasťou zobrazovaného sveta, inokedy zasa komentuje skúsenosti s psychoanalýzou a otvorene, ironicky alebo rezignovane vyjadruje svoje pocity o neúčinnosti tejto liečebnej metódy, ktorú chce preto nahradiť písaním:

... a tak som šla na psychoanalýzu k chlapíkovi, čo nerozprával: to bol ale nápad ísť si tam len tak lahnúť na pohovku, ja, čo som celý deň musela liezť do postele s chlapmi, čo mohli mať asi toľko ako on, s chlapmi, čo mi mohli byť otcom; no a pretože psychoanalýza nevedla nikam, pretože rozprávanie mi nešlo, lebo muž mlčal, čo mi zväzovalo ústa, a ešte k tomu som sa aj bála, že to, čo chcem povedať, nepoviem dobre, rozhodla som sa zabalit' to uňho a všetko, o čom som tak vytrvalo mlčala, napísať...<sup>43</sup>

... tak teda rozprávam o všetkom a o ničom, lebo príkaz je taký, že mám voľne pospájať všetko, čo mi zide na um; neviem, čo znamená voľne pospájať, nevie to nik, pretože pri tomto druhu liečenia nik nevie o ničom nič, tak je to vymyslené, človek musí absolvovať niekoľkoročnú prípravu na to, aby sa naučil nevedieť viac nič; rozhodnutie je teda na mne, to ja rozprávam a interpretujem, to ja si určím diagnózu i liek, len odo mňa závisí, či budem trpieť na hystériu alebo utkvélými predstavami, na melanchóliu a či niečo celkom inakšie.<sup>44</sup>

Rozprávačka je predovšetkým hlasom, ktorý vníma svoje Ja ako kontinuitu v čase a priestore, zhmotnenú v tele. Uvedomuje si, že je pokračovaním rodičov, no práve od nich sa chce dištancovať, oslobodiť, radikálne vymedziť. Jej rozhodnutie predávať telo nie je však len expresívnym vyjadrením protirodičovskej revolty, ktorá má debutujúcej autorke zaručiť úspech lacným „nadbiehaním“ čitateľovi. V exhibovanom tele je ukotvené Ja, mysliaci, cítiaci, rozprávajúci, píšuci, tvoriaci subjekt. Ak neberieme do úvahy starnutie, ktoré rozprávačku napriek jej mladosti zamestnáva, telo je stále to isté, hoci má rôzne zážitky, reaguje na rozličné podnety a môže sa ocitnúť v rôznych situáciách. Obrazy tela, aj obnaženého tela vydaného napospas zákazníkovi, sú obrazmi seba, a aj metaforou tvorby. Písanie o sebe je obnažovanie ega, odhaľovanie jeho skrytej, hlbšej, vnútornej intimitity. Arcanová, rovnako ako Angotová, neodhaľuje intimitu tela v chúlостivých situáciách, ale dáva nazrieť do intimitity tvorby. Obnažuje akt písania, ktorého objektom je ona sama. Jej zámer podčiarkuje aj spôsob evokácie sexuálneho aktu: chladný, technicky precízny opis poukazuje na odcudzenie ega-tela, na zvecnenie subjektu. Primárnu autorskú intenciu vyzdvihujú aj pasáže, ktoré spomaľujú príbeh, opisujú proces tvorby či vysvetľujú postupy:

Teda preto sú stavebným princípom knihy asociácie, preto to omieľanie, preto ten škanďalózne intímny rozmer príbehu, čo nenapreduje. Len v mojej hlave môžu defilovať slová: nie je ich veľa, len otec, matka a sestrin duch, iba kopa zákazníkovi, ktorých si musím predstavovať ako jedného jediného vtáka, inak sa v tom stratím. Hoci však kniha vypovedá o tom, čo je vo mne najintímnejšie, má v sebe zároveň i čosi všeludské... nedržia nás všetkých v pasci dva, tri obrazy, dve, tri súženia, ktoré sa kombinujú, opakujú a objavujú všade tam, kde nemajú čo robiť, tam, kde ich nechceme?<sup>45</sup>

Arcanovej písaniu o sebe, ktoré má terapeutickú a kognitívnu funkciu, univerzálnejšia dimenzia skutočne nechýba. Vo výpovedi rezonujú existenciálne otázky, strach z plynutia času, zo staroby, ale i obavy zo súčasného pretechnizovaného sveta rýchlosti a výkonnosti, ktorý stojí na ideáloch večnej mladosti a krásy. *Putain* však reflektuje aj otázky rodinných vzťahov, ktoré sú často jedným z hlavných tematických prvkov autofikcií. Rozprávačkini rodičia stelesňujú, v hyperbolizovanej karikatúrnej podobe, najkonzervatívnejšie ponímanie quebeckej identity so všetkými starosvet-skými hodnotami, ako naivná viera v Boha, pasívne, fatalistické poddanie sa osudu, zakrývanie si novej skutočnosti a i. Tak napríklad mlčiaca matka sa dcére v detstve

vôbec nevenuje, lebo celé dni prespí, vo výchove ju nahrádzajú rehoľné sestričky v cirkevnej škole. „No a potom tu bol otec, ktorý nespál a veril v Boha, vlastne nič iné ani nerobil, len veril v Boha, prosil Boha, rozprával o Bohu, myslel vždy len na najhoršie a pripravoval sa na posledný súd“.46 Rozprávačka sa v rodinnom prostredí dusí, žije „život larvy“,47 vlastne nežije, len bez energie a vitality živorí, mechanicky ako stroj prežíva tak, ako neskôr súloží, no nemá síl na skoncovanie s týmto spôsobom existencie, lebo „ak sa človek chce zabiť, musí byť živý“.48 Z rozprávania, ktoré sa neustále vracia k zachytávaniu tých istých motívov, akýchsi kľúčových „biografém“,49 neprestajne sála *tedeum vitae*, sartrovská nevoľnosť z bytia-nebytia. Súčasne z neho vyžaruje pocit, že v dnešnom svete stierania hraníc medzi skutočnosťou a jej virtuálnou manifestáciou už nijaká skúsenosť, nijaká hraničná situácia, dokonca ani predávanie vlastného tela nemôže vyvolať pocit skutočného bytia. S výnimkou tvorivého reflektovania subjektu, lebo veď skutočným životom je neľahké a nekonečné písanie o sebe:

...to, s čím som mala skoncovať, naberalo pri písaní na síle, to, čo sa malo rozuzliť, sa vždy viac zauzľovalo, až uzol zabral celé miesto, ten uzol, z ktorého sa vynorila látka pre nevyčerpateľné, odcudzené písanie, pre môj zápas o prežitie medzi matkou, ktorá spí, a otcom, ktorý čaká na koniec sveta.<sup>50</sup>

Autorkino „živopísanie“, koncepciu bytia splyvajúceho s písaním o sebe, zdôrazňujú nenápadné odkazy na Prousta<sup>51</sup> a iných autorov s podobným pohľadom na tvorbu. Vo výpovedi sú však zreteľné i beckettovské motívy neúnavného rozprávania, omieľania tých istých tém, ktorými hlas prekonáva strach zo smrti, z posledného slova, ktoré je v *Putain* zároveň posledným rozprávačkiným slovom:

... bez prerušenia rozprávam o všetkom a o ničom, len nech sa medzi slová nedostanú medzery, nech sa to podobá na modlitbu; slová musia pochodovať jedno cez druhé a nesmú nechať miesto ničomu, čo neprichádza odo mňa, rozprávam, ako píšem... viem, že to nie je na nič dobré, že bez prestania rozprávať nie je dobré na nič, no treba si postaviť hlavu, aby človek neumrel náhle na ticho, čo dlho znášal, treba všetko povedať viackrát po sebe, najmä sa netreba báť opakovania, veď dve, tri myšlienky stačia, aby sa naplnila hlava a život nabral smer.<sup>52</sup>

Podobnú víziu bytia v písaní prináša aj Arcanovej druhá próza *Folle* (Bláznivá) z roku 2004, ktorej titul je ohlásený už v prvotine,<sup>53</sup> tak ako je prvotina prítomná v druhej próze. Prozaička tentokrát nijako neskrýva autobiografický základ výpovede, ale naopak tvorivo využíva skúsenosti s recepciou *Putain* a v rozprávaní všetkými prostriedkami vystavuje na obdiv skúsenosť mediálne známej „celebrity“. Rozprávačkou a protagonistkou *Folle* je bývalá prostitútka, dnes úspešná quebecká autorka bestselleru *Putain*, ktorá sa volá Nelly Arcan. Nominálna identita medzi autorom, postavou a rozprávačom, exponujúca autobiografické východiská písania o sebe, posúva prózu výraznejšie k tradičnej autofikcii. Tesné prepojenie reality a jej umeleckého obrazu však paradoxne zložité vzťahy medzi personálnou a naratívnu identitou ešte viac zauzľuje. Rozprávajúce Ja, ktoré zachytáva samého seba ako objekt rozprávania v istom okamihu a na istom mieste, *hic et nunc*, nielenže nie je identické s autorkou, ale nie je totožné ani s rozprávačkou, ktorá samu seba zobrazuje v inom okamihu bytia, v inom časopriestore, v inom momente písania. Hlas vo *Folle* chce vyjadriť po-

hyb týchto Ja, pričom túži po ich jednote. Rozprávaním-písaním-žitím chce fixovať určitý okamih, konkrétnu biografému a v písaní-rozprávaní-bytí stabilizovať unikajúce viacvrstvové a premenlivé Ja. Hlas preto neustále spája minimálne dve identity, dva okamihy, dva priestory, dva prejavy bytia vo svete, pričom sa usiluje zistiť, v čom tkvie prapôvodnosť jeho existencie. Autorka zauzlí situáciu i tým, že rozprávačka-postava-autoprojekcia inkarnuje okrem základných determinantov aj všeličo iné: ženu ako takú, no aj ženu-celebritu, ikonu, archetypálnu Quebeckanku a cudzinku v Paríži, ale hlavne hĺbavú tvorivú osobnosť, ktorá chce veriť sebe i druhým a úprimne túži po skutočnej existencii, po pravej láske. Vidíme to predovšetkým v jej vzťahu k milencovi, ktorého prozaička modeluje ako svoj „protiobraz“, ako rozprávačkin protiklad: francúzsky novinár s povrchno konzumným prístupom k životu uprednostňuje zdanie pred bytím. Na milenkú, ktorú stretol náhodou na mondénnej technopárty, nazerá ako na predmet: má rád jej telo, tak ako má rád i telá jej virtuálnych sokýň na pornografických webových stránkach, má rád jej úspech a postavenie mediálnej hviezdy. Rozprávanie neustále konfrontuje protichodné hodnoty, rozdielny *modus vivendi*, nezlučiteľné životné postoje, ktoré postavy od seba zákonite vzdalujú:

Nenávidel si môj defetizmus, ktorý bol protikladom tvojho kolonializmu, no páčilo sa ti, že sa moja kniha dobre predáva vo Francúzsku, znamenalo to, že som vystúpila zo stáda... bol si rád, že sa Francúzom moja kniha páči... Pre teba znamenalo písanie len písanie, a nie každodenné umieranie, písanie nebolo tortúrou, len dobre sklbeným porozprávaním informácie, v tejto súvislosti si vravieval, že tvoja novinárčina je účinná, kým moje písanie škodlivé. Tvoje písanie predpokladalo robiť rešerše na nete, čo ti robilo radosť. Moja kniha sa ti nepáčila, no páčil sa ti môj úspech, podľa teba jedno s druhým nesúviselo. Videl si vo mne otvorené dvere, videl si sa na mojom mieste.<sup>54</sup>

*Folle* má formu listu, ktorý rozprávačka adresuje milencovi. Okrem introspektívnej analýzy a rekapitulácie bezperspektívneho vzťahu mu v ňom oznamuje dávno plánovaný samovraždu. Tak ako v prvotine, aj teraz sa neustále vracia k niekoľkým motívom, najmä k fatálnemu stretnutiu s novinárom, ktoré má rozhodujúci vplyv na jej osud. Rozprávanie napreduje opäť veľmi pomaly, vlastne sa krúti stále okolo toho istého, pričom zasa v ňom rezonuje pocit neskutočnosti bytia, ktorý znova nevyvráti nijaká skúsenosť, ani profesionálne uznanie, ani lúbostný vzťah. Tón je však tragickejší, beznádejnejší: akoby rozprávajúce Ja vnímalo ťažobu bytia intenzívnejšie a každým okamihom v ňom narastalo pevné odhodlanie skončiť s neradostnou existenciou-neexistenciou. Skutočná Nelly Arcanová však na konci výpovede svoju fiktívnu „bláznivú“ Nelly Arcanovú nezabije, radšej ju v predvečer ohlásenej samovraždy umlčí. 24. septembra 2009 však zabije samu seba. Radikálnym riešením akoby potvrdila psychologickú motiváciu písania o sebe, ktoré tentokrát subjekt pred „šialenstvom“, ale ani pred smrťou neochránilo. Ochránilo však pred nesmrteľnosťou. Posmrtné vychádza román *Paradis clef en main* (S kľúčom od raja v ruke), v ktorom prozaička siaha po výraznejšej fabulácii a svoj sebaobraz ukrýva do vymysleného príbehu paralyzovanej postavy.

Arcanovej písanie o sebe nie je teda v nijakom prípade prejavom exhibicionistickej grafománie, ale opakovaným, tápajúcim a bolestivým pokusom o sebapostihnutie v tvorivom procese, úsilím o sebadiagnostikovanie a samoliečenie. Znepokojujúce obrazy súčasného barbarského sveta, kde je zdanie oveľa dôležitejšie ako bytie, kto-

ré sú jeho súčasťou, zvyšujú univerzálnosť a aktuálnosť prozaičkinej sebauvovedy.

## ZÁVER

Hoci písanie o sebe začína v dávnych časoch – Vincent Colonna<sup>55</sup> považuje za prvú formu autofikcie *Skutočný príbeh* starogréckeho filozofa a satirika Luciana zo Samosaty (narodil sa okolo r. 120, zomrel po r. 180) – a v rôznych podobách pretrvávajú po celé stáročia, v súčasnosti sa táto prax akoby stala módnym spoločenským fenoménom, ktorý je odrazom vypätého exhibicionizmu a voyeurizmu doby. Esteticky presvedčivé podoby písania o sebe sú však predovšetkým umeleckým projektom, ako sme sa pokúsili ukázať na príklade quebeckých autofikcií. Quebecká literatúra je dnes samostatnou literatúrou, ktorá absorbuje vrstvy rozličných kultúr a civilizácií, hoci v minulosti sa považovala za odnož francúzskej literatúry, s ktorou zdieľa spoločný jazyk. Všeobecne akceptovaný, až pohodlný, i keď hmlistý pojem autofikcia, ktorý možno chápať v Doubrovského ponímaní úzko, no podľa vzoru Vincenta Colonna i veľmi široko, považujeme za komplexnú a polymorfnú umeleckú prax, ktorá má psychologické východiská a osobnú, intímnu motiváciu. Diela súčasných quebeckých prozaičiek to ako *pars pro toto* ilustrujú: motorom písania Réginy Robinovej je kultúrny šok z emigrácie a z rozdielov verbalizovaných v rovnakom jazyku, ako aj potreba vyrovnáť sa s existenciou v medzipriestoroch, Nelly Arcanovú zasa poháňa najmä túžba vysporiadať sa s minulosťou. Spoločnými znakmi oboch umeleckých projektov je hybridný charakter textov: sú montážou skutočnosti a fikcie, zmesou autobiografických prvkov a fabulácie. Balansujú preto na rozhraní žánrov (životopisu a románu, eseje, reflexie a i.), pohybujú sa akoby v priestore medzi nimi, ba niekedy sklznú aj do medzipriestoru medzi literatúrou a „nie-literatúrou“. Píšuci subjekt – osoba a tvorca – sa v procese písania o sebe premieňa na hlavný objekt svojho záujmu, no predmetom jeho záujmu sa stáva súčasne aj samotné písanie, jazykové sebazachytenie a sebauvjadrenie, textová sebaufabulácia, teda samotná literárna tvorba, jej postupy, možnosti a obmedzenia, ako naznačujú fragmenty estetických programov vpísaných do tkaniva próz. Písanie o sebe je tak neustálym migrovaním od mimoliterárnej k textovej skutočnosti, nekonečným blúdením v rozličných medzipriestoroch, neprestávajúcim, často mučivým hľadaním pravdy o sebe a o literatúre. Genologickú spriaznenosť týchto výpovedí s románom zvýrazňuje niekedy aj explicitné označenie román: je to prípad *Quebečičky*, ktorá pre väčšiu mieru i zreteľnejší spôsob fabulácie, podobne ako Arcanovej prvotina, tenduje viac k románovému pólu. Kým v *Putain* dominuje parodická, hyperbolizujúca sebaufabulácia a autorkin sebaobraz má podobu paródie či karikatúry, vo *Folle*, s exhibovanou nominálnou identitou medzi autorkou, jej zástupkyňou v texte a postavou je naopak fabulácia utlmená, nenápadnejšia a text sa blíži viac k pólu biografie či biofikcie. Robinová skrýva fragmenty svojho sebaobrazu pod rozličné diskkrétne masky, Arcanová konštruuje svoju podobizeň celistvejšie, raz ako vyzývavo provokujúcu travestiu, raz ako tzv. kópiu skutočnosti. Neoquebeckanka pri písaní o sebe vysúva do popredia poznávaciu intenciu tejto praxe a v textoch sa javí ako racionálnejšia, vyrovnanejšia. Arcanovej naliehavá výpoveď – vitálna indikácia upozorňuje najmä terapeutickú funkciu písania o sebe. Obe autorky však chcú po sebe predovšetkým zanechať stopu, ako napokon všetci umelci: neukrývajú vari Célinova *Cestu do hlbín noci*, Proustovo *Hľadanie strateného času*, Proustovo *Zmiznutie*

či *W alebo spomienky na detstvo, Pokračovanie nabadúce* Huberta Acquina, romány Catheriny Mavrikakisovej, Réjeana Ducharma či Michela Tremblay a i. popri obrazoch človeka a sveta aj fragmenty sebaobrazov svojich tvorcov? V opačnom garde to platí aj pre obe quebecké prozaičky, ktoré píšu o sebe a zároveň o druhých. Ich texty, ktoré vypovedajú o ohrozeniach, obavách a nádejach človeka v súčasnom svete, sú preto univerzálne a aktuálne. Súčasne ukazujú, že literatúra svojím viacvrstvovým obrazným jazykom napovie často o skutočnosti viac ako exaktný jazyk vedy.

## POZNÁMKY

- <sup>1</sup> „Au Québec rien ne doit mourir et rien ne doit changer“. In: HEMON, L.: *Maria Chapdelaine*. Montréal: Boréal Express, 1983.
- <sup>2</sup> DELEUZE, G., GUATTARI, F.: *Mille plateaux*. Paris: Minuit, 1980.
- <sup>3</sup> MOISAN, C., HILDEBRAND, R.: *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937–1997)*. Québec: Nota bene, 2001.
- <sup>4</sup> GREIF, H.-J., OUELLET, F.: *La Littérature québécoise, 1960–2000*. Québec: L'Instant même, 2004, s. 18. Pozri aj BIRON, M., DUMONT, F., NARDOUT-LAGARFE, E.: *Histoire de la littérature québécoise*. Montréal: Boréal, 2007, s. 624.
- <sup>5</sup> LE BRIS, M., ROUAUD, J.: *Pour une littérature-monde*. Paris: Gallimard, 2007.
- <sup>6</sup> LEJEUNE, Ph.: *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- <sup>7</sup> Tamže.
- <sup>8</sup> BIRON M., DUMONT, F., NARDOUT-LAGARFE, E.: *Histoire de la littérature québécoise*. Montréal: Boréal, 2007, s. 625.
- <sup>9</sup> KYLOUŠEK, P.: *Dějiny francouzsko-kanadské a québecké literatury*. Brno: Host, 2005, s. 329–333.
- <sup>10</sup> LIPOVETSKI, G.: *L'Ere du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*. Paris: Gallimard, 1983.
- <sup>11</sup> Tamže. Pozri názov kapitoly *Narcisse ou la stratégie du vide* (Narcis alebo stratégia prázdnoty).
- <sup>12</sup> BIRON, M., DUMONT, F., NARDOUT-LAGARFE, E.: *Histoire de la littérature québécoise*. Montréal: Boréal, 2007, s. 626.
- <sup>13</sup> DOUBROVSKI, S.: *Fils*. Paris: Galilée, 1977.
- <sup>14</sup> Poznámka č. 8.
- <sup>15</sup> BIRON M., DUMONT, F., NARDOUT-LAGARFE, E.: *Histoire de la littérature québécoise*. Montréal: Boréal, 2007, s. 563.
- <sup>16</sup> „incontournable étrangeté“. ROBIN, R.: *La Québécoite*. Montréal: XYZ, 1993, s. 54.
- <sup>17</sup> Tamže, s. 37.
- <sup>18</sup> „Québecité – québécitude – je suis autre. Je n'appartiens pas à ce NOUS si fréquemment utilisé ici. NOUS autres – Vous autres.“ Tamže, s. 53–54.
- <sup>19</sup> LARUE, M.: *L'Arpenteur et le navigateur*. Montréal: FIDES, 1996.
- <sup>20</sup> Pozri ROBIN, R.: „De nouveaux jardins aux sentiers qui bifurquent“. In: *La Québécoite*. Montréal: XYZ, 1993, s. 207–224.
- <sup>21</sup> GAUVIN, L.: *L'Ecrivain francophone à la croisée des langues*. Paris: Karthala, 1997.
- <sup>22</sup> „Je me souviens“. ROBIN, R.: *La Québécoite*. Montréal: XYZ, 1993, s. 203.
- <sup>23</sup> „Pas d'ordre. Ni chronologique, ni logique (...) Rien qu'un désir de cette prolifération d'existence. Fixer la porosité du probable, cette micromémoire de l'étrangeté“. ROBIN, R.: *La Québécoite*. Montréal: XYZ, 1993, s. 15.
- <sup>24</sup> „Patchwork linguistique, bouillie ethnique, pleine de grumeaux, purée de cultures disloquées“. Tamže, s. 82. Text, rozložený na tri riadky, je kalligramom.
- <sup>25</sup> GREIF, H.-J., OUELLET, F.: *La Littérature québécoise, 1960–2000*. Québec: L'Instant même, 2004, s. 37.
- <sup>26</sup> „Elle sentirait qu'elle ne pourrait jamais tout à fait habiter ce pays, qu'elle ne pourrait jamais tout à fait habiter aucun pays“. ROBIN, R.: *La Québécoite*. Montréal: XYZ, 1993, s. 152.
- <sup>27</sup> „Ni la même ni une autre. L'AUTRE DANS LA MEME. Tamže, s. 183.
- <sup>28</sup> „Budapest ou Paris. Ou Montréal. Quelle importance! Quelque part dans l'imaginaire de la ville (...)



Nostalgie de deux sous. L'illusion d'enracinement. Restera l'exil, l'éternel sentiment d'être ailleurs, déracinée. Montréal ou Paris, Budapest ou Jitomir ou New York (...) Quelle importance!" Tamže, s. 186–187.

<sup>29</sup> MAINGUENEAU, D.: *Le Contexte de l'œuvre littéraire*. Paris: Dunod, 1993, s. 28.

<sup>30</sup> ROBIN, R.: *L'Amour du yiddisch*. Paris: Sorbier, 1984, s. 29.

<sup>31</sup> „Vous-vous sentez quoi au juste, américain, canadien, québécois, juif, français? ça a l'air compliqué cette histoire (...) Non, ce n'est pas compliqué. Je me sens new yorkais de Paris ou montréalais du Shtetl si vous voulez". ROBIN, R.: *La Québécoise*. Montréal: XYZ, 1993, s. 35.

<sup>32</sup> „ville océan" (...) no man's land, un campement pour exilé." Tamže, s. 35.

<sup>33</sup> ROBIN, R.: *L'Immense fatigue de pierres*. Montréal: XYZ, 1999, s. 170.

<sup>34</sup> "Souvenir – littérature – intertexte. Tu parles Charles. C'est du Babel." ROBIN, R.: *La Québécoise*. Montréal: XYZ, 1993, s. 39.

<sup>35</sup> „Cher lecteur, vous voyez que cette histoire serait un roman; ça sera un roman, c'est un roman que je persiste à intituler *L'immense fatigue de pierres*. Deux avions dans un ciel noir ou dans un petit jour qui vont se retrouver à Roissy. Deux monologues intérieurs entrecoupés d'évocations du passé, de peur d'avenir, (...) entrecoupés aussi, bien entendu, de ce qui se passe dans chaque avion: les repas, les films qu'on regarde (...) J'ai vieilli la mère. Par rapport à moi, évidemment. Elle a plus de soixante ans. Cela écartera les malentendus avec vous lecteur et les tentations de projections chez moi." ROBIN, R.: *L'Immense fatigue de pierres*. Montréal: XYZ, 1999, s. 43.

<sup>36</sup> „rencontres inopinées". Tamže, s. 51.

<sup>37</sup> „non pas une France en Amérique, pas non plus une Amérique parlant français". Tamže, s. 48.

<sup>38</sup> Výraz *vécrire* používa postava Jacquesa Godbouta, François Galarneau, predstavujúca obraz spisovateľa. Pozri GODBOUT, J.: *Salut Galarneau!* Paris: Seuil, 1967, s. 157. Pozri v tejto súvislosti aj GODBOUT, J.: *Le temps des Galarneau*. Paris: Seuil, 1993.

<sup>39</sup> „Le roman n'est plus l'écriture d'une aventure mais l'aventure d'une écriture", román už nie je písaním o dobrodružstve, ale dobrodružstvom písania. RICARDOU, J.: *Problèmes du nouveau roman*. Paris: Seuil, 1967, s. 111.

<sup>40</sup> "Je ne me sens vivante qu'en écrivant. Quand l'écriture arrive." Tamže, s. 22.

<sup>41</sup> „rempart contre la folie". ANGOT, Ch.: *L'Inceste*. Paris: Stock, 1999, s. 171.

<sup>42</sup> Pozri napríklad TREMBLAY, O.: „Nelly Arcan – la belle et le dragon". In: *Le Devoir*, Montréal, 28.–29. august 2004, [http://www.telequebec.qc.ca/lesfrancstireurs/frames/06-archives/entrevue\\_26-01.html](http://www.telequebec.qc.ca/lesfrancstireurs/frames/06-archives/entrevue_26-01.html).

<sup>43</sup> „et puis j'étais en analyse avec un homme qui ne parlait pas, quelle idée d'ailleurs d'avoir voulu m'étendre là, sur un divan alors que toute la journée il me fallait m'allonger dans un lit avec des hommes qui devaient avoir son âge, des hommes qui auraient pu être mon père, et comme cette analyse ne menait nulle part, comme je n'arrivais pas à parler, muselée par le silence de l'homme et par la crainte de ne pas bien dire ce que j'avais à dire, j'ai voulu en finir avec lui et écrire ce que j'avais tu si fort..." ARCAN, N.: *Putain*. Paris: Seuil, 2001, s. 16.

<sup>44</sup> „Alors je parle de tout et de rien, car la règle veut que j'associe librement ce qui me vient à l'esprit, et qu'est-ce qu'associer librement, je ne sais pas, personne ne le sait, car dans ce genre de traitement personne ne sait rien sur rien, c'est prévu ainsi, il faut suivre une formation de plusieurs années pour arriver à ne plus rien savoir, alors je décide de tout, c'est moi qui parle et interprète, je choisis le diagnostic et le remède, il ne tient qu'à moi d'être hystérique ou obsessionnelle, mélancolique ou toute autre chose". Tamže, s. 99.

<sup>45</sup> „Voilà pourquoi ce livre est tout entier construit par associations, d'où le ressassement et l'absence de progression, d'où sa dimension scandaleusement intime. Les mots n'ont que l'espace de ma tête pour défiler et ils sont peu nombreux, que mon père, ma mère et le fantôme de ma sœur, que la multitude de mes clients qu'il me faut réduire à une seule queue pour ne pas m'y perdre. Mais s'il fait appel à ce qu'il y a en moi de plus intime, il y a aussi de l'universel (...) ne sommes-nous pas tous piégés par deux ou trois figures, deux ou trois tyrannies se combinant, se répétant et surgissant partout, là où elles n'ont rien à faire, là où on n'en veut pas?" Tamže, s. 17.

<sup>46</sup> „Et puis il y avait mon père qui ne dormait pas et qui croyait en Dieu, d'ailleurs il ne faisait que ça, croire en Dieu, prier Dieu, parler de Dieu, prévoir le pire pour tous et se préparer pour le Jugement dernier". Tamže, s. 10.

<sup>47</sup> „vie de larve“. Tamže, s. 36, 57, 95 a i.

<sup>48</sup> „Pour se tuer, il faut d'abord être vivant“. Tamže, s. 38.

<sup>49</sup> BARTHES, R.: *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Seuil, 1980.

<sup>50</sup> „Ce dont je devais venir à bout n'a fait que prendre plus de force à mesure que j'écrivais, ce qui devait se dénouer s'est resserré toujours plus jusqu'à ce que le nœud prenne toute la place, nœud duquel a émergé la matière première de mon écriture, inépuisable et aliénée, ma lutte pour survivre entre une mère qui dort et un père qui attend la fin du monde.“ ARCAN, N.: *Putain*. Paris: Seuil, 2001, s. 17.

<sup>51</sup> Veta „la trace de ce qui a été peut évoquer davantage que la chose elle-même“, tamže, s. 5, stopa po niečom môže povedať viac ako samotná vec, korešponduje s Proustovou metódou nachádzania strateného času.

<sup>52</sup> „Je parle de tout et de rien sans m'interrompre pour qu'il n'y ait pas de trous entre les mots, pour que ça ressemble à une prière, et il faut que les mots défilent les uns sur les autres pour ne laisser aucune place à ce qui ne viendrait pas de moi, je parle comme j'écris (...) sachant que ça ne sert à rien, que parler sans arrêt, ça ne sert à rien mais il faut s'entêter pour ne pas mourir sur le coup d'un silence trop subi, tout dire plusieurs fois de suite et surtout ne pas avoir peur de se répéter, deux ou trois idées suffisent pour remplir une seule tête, pour orienter toute une vie.“ Tamže, s. 65.

<sup>53</sup> Tamže, s. 62.

<sup>54</sup> „Tu détestais mon défaitisme qui s'opposait à ton colonialisme, par contre tu aimais que mon livre se soit bien vendu en France, c'était le signe que j'étais sortie du troupeau (...) tu aimais que les Français aient aimé mon livre. (...) Pour toi écrire voulait seulement dire écrire et non mourir au quotidien, écrire voulait dire l'histoire bien ficelée de l'information et non la torture, à cet égard tu disais que ton journalisme était efficace et mon écriture, nocive. Pour toi écrire voulait aussi dire faire des recherches sur le Net, c'était une partie de plaisir. Tu n'aimais pas mon livre mais tu aimais mon succès, pour toi il n'y avait pas de liens entre les deux. En moi tu voyais une porte ouverte, tu te voyais à ma place.“ ARCAN, N.: *Folle*. Paris: Seuil, 2004, s. 143.

<sup>55</sup> COLONNA, V.: *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Paris: Tristram, 2004, s. 21–65.

## SELF-WRITING IN CONTEMPORARY QUEBEC FICTION

### Identity. Quebec. Contemporary narrative literature. Self-writing. Two examples. Régine Robin. Nelly Arcan.

The paper deal with the “autofiction” as one of the means of the self-writing in contemporary Québec fiction. The “autofiction” is considered in both Québec and French sociopolitical and literary contexts. While being frequently used, especially in francophone environment, the notion stays vague, referring to the common practice of transgressing the boundaries between the real and literary worlds, resulting in a fictional account of one's own life and the blending of fiction and fact. The genre, having also cognitive and therapeutic functions, enables authors to reflect upon and to render the questions of being and writing. The means by which contemporary authors explore the realm of the “autofiction”, as well as its manifestations in the novel are analyzed on the example of novels written by Régine Robin and Nelly Arcan.

Doc. PhDr. Zuzana Malinovská, CSc.

Inštitút románskej a klasickej filológie Filozofickej fakulty Prešovskej univerzity

Ul. 17. novembra č. 1

080 78 Prešov

malinovska@unipo.sk