

Metalepsa v románovom diskurze Michela Houellebecqa

Marianna Uherková

Marianna Uherková: Metalepsa v románovom diskurze Michela Houellebecqa [Metalepsis in Michel Houellebecq's novel discourse]. In: *Ostium*, vol. 19, 2023, no. 3.



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Metalepsis in Michel Houellebecq's novel discourse

The present article inspects the exploitation of the narrative figure of authorial metalepsis in chosen novels by Michel Houellebecq (1956), the world acclaimed contemporary French novelist. We argue that via abundant metaleptical transgressions, the author attempts at renarrativisation of the postmodern novel, wherein the use of metalepsis significantly contributes to playful, poetic and polyphonic nature of the author's novelistic discourse. Furthermore, we argue that the transgressive metaleptical nature of Houellebecq's discourse represents a salient tool for the reader to acquire both individual introspection and knowledge of the epistemological nature of the contemporary world.

Keywords: metalepsis, transgression, authorial strategy of ambiguity, authorial distance, antihero, Michel Houellebecq

Úvod

Metalepsa sa ako rečnícka figúra po výskume Gérarda Genetta v diele *Figures III* (1972) stala jedným z hlavných pojmov naratívnej analýzy. Metalepsa ako analytický naratívny nástroj predstavuje podľa Genetta „prechod z jednej naratívnej úrovne do druhej“, „akýkoľvek prienik extradiegetického rozprávača alebo postáv do diegetického[1] univerza (alebo diegetických postáv do metadiegetického univerza) alebo naopak“, ktorý „vyvoláva efekt zvláštnosti, či už komický [...], alebo fantastický“[2]. Inými slovami, jedná sa o transgresiu naratívnych úrovní, naratívnu ruptúru. Podľa súčasného rakúskeho literárneho teoretika Wenera Wolfa možno metalepsu definovať ako „zámernú paradoxnú transgresiu alebo zámenu medzi logicky odlišnými (pod)svetmi a/alebo úrovňami, ktoré existujú alebo sa na ne odkazuje v reprezentáciách možných svetov“[3]. Táto transgresia, zámena alebo zámerné prekročenie hierarchickej štruktúry autor - rozprávač - postava sa využíva aj v iných typoch literárnych textov, ako je poézia alebo divadlo, ako aj v malbe, filme či karikatúre. V rámci skúmania houellebecqovskej metalepsy si kladieme dve hlavné otázky. 1. Naším cieľom je zistiť, do akej miery využitie autorskej metalepsy prispieva k ludickosti, poetickosti a polyfónickosti autorovho románového diskurzu. 2. Pokúsime sa tiež dokázať, že transgresívna metaleptická povaha Houellebecqovho románového diskurzu predstavuje pre čitateľa relevantný zdroj poznania o epistemologickej povahe súčasného sveta. Opierame sa o súčasný naratologický

výskum Gérarda Genetta, Dorrit Cohnovej a Wenera Wolfa, ktorý obohatí súčasná filozofická a sociologická teória Václava Bělohradského.

V Houellebecqových románových textoch sme identifikovali viaceré typy metaleptických situácií. V románe *Mapa a územie* vystupujú metalepticky ako fiktívne postavy známe osobnosti francúzskych a medzinárodných literárnych, politických a mediálnych kruhov, okrem postavy samotného Houellebecqa ako zavraždeného spisovateľa spomeňme jeho kolegu a priateľa, francúzskeho spisovateľa Frédéricu Beigbedera, amerických miliardárov, podnikateľov Billa Gatesa a Steva Jobsa, ktorých portrét maľuje Jed Martin, hlavná postava románu, či rakúskeho režiséra Fritza Langa. Analogicky v románe *Podvolenie* metaleptickým spôsobom figuruje množstvo skutočných osobností francúzskej politiky, medzi nimi François Hollande, Manuel Valls, Marine Le Penová, François Bayrou, ktorého si za premiéra vyberie fiktívny islamský prezident Mohammed Ben Abbes, a Jean-François Copé. Všimame si, že Houellebecqove metalepsy, ktoré ludicky evokujú známe mediálne osobnosti, autor využíva ako prostriedok satiry na demaskovanie pocitu absencie zmyslu života súčasného človeka, ktorý Houellebecq transponuje do prežívania svojich antihrdinov. Vezmime si satirickú situáciu, v ktorej Florent-Claude, antihrdina románu *Sérotonín* opisuje, ako sa v hotelovej izbe bude venovať vešteniu budúcnosti zo sledovania televízie:

V istých kľúčových momentoch svojho života som sa utiekal k akejsi forme *telemancie*, ktorú som si podľa všetkého sám vytvoril. Stredovekí rytieri si red prijatím nejakého dôležitého rozhodnutia, náhodne otvorili Bibliu, náhodne prstom ukázali na riadok na stránke a pokúšali sa ho interpretovať a rozhodnúť sa tak, ako im naznačoval Boh. Rovnako náhodne som zapínal televízor [...] a snažil som sa interpretovať obrazy, s ktorými som sa konfrontoval. [...] Narazil som na reláciu vysielanú na počesť Laurenta Baffieho... Tón relácie sa niesol v spomienkovom duchu a všetci prítomní zdôrazňovali Laurentovu „hlbokú ľudskosť“, pre niektorých bol „supertýpek, kráľ debilín, totálny šialenec“, iní, ktorí ho tak dobre nepoznali, sa zameriavali na jeho „bezchybnú profesionalitu“ a táto zostrihaná polyfónia viedla ku skutočnému novému výkladu práce Laurenta Baffieho a končila sa v symfónii s takmer zborovým refrénom, ktorý jednodhlasne odriekali všetci prítomní: bez ohľadu na to, odkiaľ sa dívate, bol Laurent „dobrým človekom“.^[4]

V tomto grotesknom úryvku sa autor vysmieva povrchnosti súčasného mediálneho diskurzu transponovaného do povrchnosti tvorby Laurenta Baffieho, súčasného francúzskeho humoristu. Prostredníctvom komickej a ironickej metafory, ktorá mení duchovné na banálne, slúži táto humorná Houellebecqova metalepsa nielen na pobavenie čitateľa, ale aj na demaskovanie priemernosti a konformizmu spoločenských diskusií, ilustráciu prázdnoty klišéovitého diskurzu mediálnych pseudoosobností a úlohy, ktorú médiá zohrávajú v otupovaní kolektívneho myslenia a zhrubnutí vyjadrovania sa. Houellebecq satirizuje médiá ako simulakrá skutočnej duchovnosti, ku ktorej sa podvedome obracia stratený človek hľadajúci zmysel života. Keďže čitateľ „sleduje“ antihrdinu pri sledovaní televízie, jedná sa o metapohľad umožňujúci čitateľovi kriticky vnímať spôsoby, akými médiá formujú myslenie súčasného človeka. Houellebecq kritizuje nezdravý rozmer spoločenského voyeurizmu a implikuje, že v súčasnej spoločnosti sa každý jednotlivec dostáva do pozície diváka a pozorovaného zároveň, čím vzniká atomizovaná anonymná masa divákov a súčasne pozorovaných. Z uvedeného interpretujeme, že prostredníctvom metaleptického románového zobrazenia každodenného života antihrdinov autor pozoruje, že súčasný človek trávi obrovské množstvo času sledovaním (televízie) a pozorovaním iných (na sociálnych sieťach), túži cítiť pocity iných (sledovaním reality šou, ktoré sú bez vedomia divákov starostlivo scenáristicky napísané). Je závislý od médií, a preto má tendenciu žiť svoj život sprostredkovane. Domnievame sa, že v tomto zmysle Houellebecqov metadiskurz reflektuje fenomén všadeprítomného metapohľadu, ktorý preniká do vedomia a nevedomia súčasného človeka. Ironizovaním a satirizovaním povrchnosti, priemernosti a okázalosti mediálneho diskurzu autor metadiskurzívne naznačuje, že je to práve literatúra, ktorá človeka autenticky scitlivuje, na rozdiel od médií, ktoré ho, naopak, otupujú. Možno preto konštatovať, že tomto kontexte je figúra metalepsy spochybnujúca čitateľovo rozlišovanie medzi skutočným a fiktívnym a zároveň medzi reprezentáciou a simulakrom, mimeticky relevantnou figúrou reflektujúcu epistemologickú povahu súčasného sveta.

Pokiaľ ide o štylistickú transgresivitu, v citovanom úryvku si všímame ironickú a satirickú tonalitu spojenú s využitím hovorovej, nižšej vrstvy jazyka. Plochý, prázdny a klišéovitý jazyk údajných Baffieho priateľov, o ktorých tak tušíme, že nie sú skutoční, kontrastuje s kultivovaným jazykom, ktorý autor používa v diskurze autodiegetického rozprávača, protagonistu Florenta-Clauda. Keďže ľudstvo kedysi hľadalo duchovnú múdrosť v knihách, no teraz sa obracia k médiám, Houellebecq nielen ostro kritizuje povrchnosť médií, ale sa zároveň aj sebaironizuje ako spisovateľ. Ak Houellebecq v spomínanom citáte evokuje, že „táto zostrihaná polyfónia viedla ku skutočnému novému výkladu práce Laurenta Baffieho a končila sa v symfónii s takmer zborovým refrénom“, parodicky prepožičiava mediálnej pseudoosobnosti atribúty básnika. Jedná sa teda o vysvetľujúci, ludický a zároveň poetický autorský metakomentár samotnej metaleptickej a synkretickej povahy Houellebecqovho románového diskurzu. V tomto zmysle sme identifikovali autorský zámer mimeticky reflektovať epistemologickú povahu prenosu informácií v súčasnej dobe a ludickým, pútavým spôsobom ju čitateľovi sprostredkovať.

Spomínaný príklad satiry diskurzu mediálnych pseudoosobností ilustruje význam Bělohradského „polemického obrazu obce“ a „angažovanej literatúry“^[5]:

Přijmeme za svůj tento obraz manipulovaných mas snících o nejlevnějším supermarketu, obraz konzumentů naváděných na cíl reklamou ze satelitní televize a mobilních telefonů, obraz skákavých opiček zavěšených na gumičce bavičů všeho druhu? **Jsme dostatečně otevřeni vůči otřesným obrazům nás samých?** [...] **Polemický obraz obce (a sebe sama) je jednou z radikálních společenských potřeb.** Bez otřásajícího obrazu o sobě samé by rozporná a nepřehledná moderní společnost nemohla přežít. Nazvěme tuto radikální potřebu potřebou efektivního veřejného prostoru, v němž se polemický obraz společnosti nejen formuje, ale vyvolává reakci, je účinný, protože lidé nejsou lhostejní ke svému polemickému obrazu.^[6]

V tomto kontexte pozorujeme, že Houellebecq odhaľuje pokrivenosť a pretváрку postmoderného života, ktoré by človek rád zamaskoval prehnanou zdvorilosťou, povrchnosť myslenia, pokrytectvo a prázdnotu verejného a mediálneho diskurzu. Keďže Houellebecqov metaleptický románový diskurz často poukazuje na rozpory a paradoxy súčasného postmoderného sveta, jeho metaleptická povaha adekvátne podnecuje čitateľskú identifikáciu s antihrdinami a konfrontáciu čitateľa s jeho vlastným videním sveta a individuálnym axiologickým systémom. Možno v tomto zmysle konštatovať, že Houellebecqov metaleptický románový diskurz predstavuje zrkadlo súčasného človeka a sveta a konfrontuje čitateľa s jeho vlastnými latentnými stránkami, ktoré by radšej nevidel.

Ak sa Houellebecq, autor, v románe *Mapa a územie* prevažne spomína len priezviskom, ktoré je pseudonymom (autorovo občianske meno je Michel Thomas), autorský zámer zdôrazniť fiktívnosť a iluzórnosť spisovateľovej románovej postavy je o to zjavnejší. Keďže Houellebecq, románová postava, je vykreslený ako neobyčajne citlivý, veľkorysý, hĺbavý, inteligentný a nadaný človek, Houellebecq, spisovateľ, tým ironizuje svoju škandalóznu povosť a médiami pokrivený verejný obraz.

Podľa Zygmunta Baumana možno „kapalnosť“ či „tekutosť“ považovať za vhodné metafory pro zachycení povahy současné, v mnohém ohledu originální fáze dějin modernity.“^[7] Bauman vysvetľuje:

To, k čemu dnes dochází, je redistribuce a realokace „tavících sil“ modernity. [...] Všechny konfigurace, konstelace a modely závislosti a vzájemného působení byly vrženy do tavícího kotle, aby byly následně přetvořeny a nově upraveny. V historii vrozené transgresivní, hranice rozpouštějící a vše erodující modernity šlo o fázi „rušení zaběhlých postupů“.^[8]

V tejto perspektíve Houellebecq prostredníctvom metaleptického písania neprestajne uplatňuje autorský postoj ambivalencie, pretože je na čitateľovi, aby sa rozhodol, ktoré metaleptické alúzie autor využíva ako prostriedok umeleckej pocty, napr. alúzie na filozofov, básnikov a spisovateľov, a na druhej strane, ktoré metalepsy mu slúžia ako prostriedok satiry povrchnosti mediálneho diskurzu našej tekutej doby. Možno preto konštatovať, že Houellebecqova naratívna stratégia uplatňovania metalepsy svedčí o autorskom zámere re-narativizovať súčasný román s cieľom reflektovať zmenu

paradigmy súčasného myslenia a sveta.

Na tému povahy sebaíronie a komického odstupe v literatúre Jean Emelina konštatuje, že „strašný skok do neznáma, metafyzická úzkosť, nešťastie, to všetko zmetie obscénna a výsmešná nádej. [...] Odstup je o to potrebnejší, o čo je život tiesnivejší“^[9]. Houellebecq sa vysmieva literárnej negramotnosti a tomu, že literárni kritici majú tendenciu zamieňať si diskurz rozprávača s postojmi autora, inými slovami, ignorujú ironický autorský odstup vo vzťahu k literárnym postavám. V tejto súvislosti konštatujeme, že práve autorský odstup je jedným z kľúčových elementov potrebných pre odkrývanie hlbších významov Houellebecqovej tvorby.

Vezmime si metalepsu, ktorou spisovateľ vzdáva poctu umeleckej a ľudskej spriaznenosti so spisovateľom a blízkym priateľom Frédéricom Beigbederom, figurujúcom v románe *Mapa a územie* metalepticky ako fiktívna postava. Jed Martin, antihrdina, Beigbедера na stretnutí v Café de Flore požiada, aby v jeho mene zavolať svojmu priateľovi Michelovi Houellebecqovi, fiktívnej postave. Spisovateľ láskavo privolí a na konci stretnutia konfrontuje Jeda s katarznou pravdou:

Zmlkol, dopil na dúšok svoje mauresco, objednal si ďalšie a vzápätí sa zahľadel na Jeda so zmesou odsúdenia i melanchólie. „Viete...“ povedal napokon, „Olga vás mala rada.“ Jed sa trochu prikrčil na stoličke. „Chcem povedať...“ pokračoval Beigbeder, „ona vás mala naozaj rada.“ Odmlčal sa a hľadel naňho, pokyvávajúc hlavou, akoby tomu nemohol uveriť. „A vy ste ju nechali odísť do Ruska... A nikdyste sa jej neozvali... A pritom láska... Láska je čosi *vzácne*. Vy ste to nevedeli? Vari vám to nikto nepovedal?“^[10]

Beigbeder – románová postava tu vystupuje ako svedomie Jeda Martina, pretože mu vyčíta, že zo zbabelosti a strachu z lásky nechal Olgu odísť. V tomto zmysle Houellebecq – spisovateľ vzdáva metaleptickú poctu romantickým románovým tendenciám, ktoré s Beigbederom zdieľajú, ich spoločnému ontologickému videniu súčasného sveta, ktoré sa odráža v ich románových diskurzoch. Houellebecqov metadiskurz v reči postavy Beigbедера navyše interpretujeme ako poctu Spisovateľovi a jeho úlohe spoločenského sprostredkovateľa univerzálnych a autentických hodnôt. Keďže čitateľ Beigbедера, spisovateľa, vo všeobecnosti pozná, autorská metalepsa robí diskurz Beigbедера, postavy, o to účinnejším v zmysle, že čitateľ sa môže s Beigbederom o to ľahšie identifikovať. Ak sa Houellebecq, spisovateľ, pri využívaní autorskej metalepsy a pomenúvaní Houellebecq, postavy, často uchýľuje k vysvetľujúcim perifrázam, ako napríklad „autor *Elementárnych častíc*“ alebo „autor *Platformy*“, možno konštatovať, že práve vysvetľujúca funkcia rozprávača podnecuje čítať románové dielo nielen ako zdroj zábavy, ale aj ako zdroj poznania. V tomto zmysle, ak známe osobnosti verejného života vystupujú v metaleptickej Houellebecquovej próze ako fiktívne postavy, tieto románové postavy prichádzajú do rozprávania so všetkými signifikátmi. Možno preto konštatovať, že Houellebecquov výrazne metaleptický diskurz uľahčuje dekodovanie významu diela čitateľom.

Naša analýza Houellebecqovho diskurzu ukazuje, že autorovo využívanie metalepsy sa často vyskytuje v metadiegetických podobách, akými sú spomienky a anticipácie antihrdinov, ich sny, fantázie a rôzne fabulácie. Ak je sen metadiegetickým procesom, je teda potenciálne metaleptický. Podľa Genetta,

[v]zťah sna a „skutočnosti“ môže byť podnetom na rôzne metaleptické manévry. Je to jednoducho preto, lebo akt snívania je obsiahnutý v živote snívajúceho (opak v zásade nie je možný) a rozprávanie niektorého jeho sna sa môže celkom prirodzene včleniť do rozprávania jeho života. [...] Keď je súčasťou rozprávania o živote rozprávanie o sne, čitateľ chápe rozprávanie o sne ako *druhotné* vo vzťahu k rozprávaniu o živote, a túto „akciu“ vníma ako metadiegetickú vzhľadom na diegetiku konštituovanú dennou existenciou osoby. [...] O metalepsu ide vtedy, keď je prechod z jednej úrovne do druhej nejakým spôsobom maskovaný či subvertovaný.^[11]

Táto metaleptická transgresia je zjavná v nasledujúcom úryvku, kde Jed Martin, hlavná postava románu *Mapa a územie*, „upadol do ľahkého spánku“ počas letu so spoločnosťou Ryanair a ocitá sa v knihe o svojom živote. Všimnime si, že v románe usporiadanie textu zvyčajne transgresívnu povahu

metalepsy, keďže odsek o sne je od zvyšku textu oddelený medzerami:

Ocitol sa uprostred bieleho, zdanlivo neobmedzeného priestoru. Línia obzoru sa rozplývala v hmle, kalne biela zem sa kdesi v dialke spájala s rovnako bielym nebom. Na povrchu zeme sa tu a tam dali rozlíšiť akési zhluky nepravidelne rozmiestnených, mierne vypuklých čiernych písmen; každý blok tvorilo približne päťdesiat slov. **Jed zrazu pochopil, že sa dostal do akejsi knihy, a uvažoval o tom, či to môže byť kniha, v ktorej sa odvíja príbeh jeho života.** Keď sa sklonil k písmenám, ktoré lemovali cestu, [...] rozoznal niektoré mená, ako Olga, Geneviève; no z mien sa nedala vyvodit nijaká presnejšia informácia, lebo susedné slová boli zotreté alebo rázne poprečiarkované, nečitateľné, a za nimi sa objavili nové mená, ktoré mu nič nepripomínali. Nebolo však možné určiť ani žiadnu časovú líniu - keď sa pohyboval vpred po rovnej čiare, niekoľko ráz opäť objavil meno Geneviève, ktoré nasledovalo po Olginom mene - hoci s istotou vedel, že sa mu už nikdy nenaskytne príležitosť znovu sa stretnúť so Geneviève, ale že Olga ešte azda bude tvoriť súčasť jeho budúcnosti.[12]

Metaleptický posun v úryvku spočíva v „ocitol sa“ namiesto „vo sne sa ocitol“, čo naznačuje totožnosť medzi snovou a v tomto zmysle metaleptickou a metadiegetickou rovinou a dennou skotočnosťou antihrdinu. Navyše, ak postava Jeda vo svojom sne pochopí, že sa nachádza v knihe, a uvažuje, či táto kniha rozpráva príbeh jeho života, zároveň sa postava Jeda skutočne nachádza v románovom naratíve, v ktorom heterodiegetický rozprávač tento príbeh rozpráva. Konštatujeme, že sen antihrdinu je prostredníctvom využitia autorskej metalepsy ludicky subvertovaný. V tomto zmysle je čitateľ heterodiegetický rozprávač podnecuje čitateľa k tomu, aby sa stotožnil s postavou Jeda, keďže podstupuje rovnaké dobrodružstvo dekodovania významu diela prostredníctvom čítania ako Jed vo svojom sne. Monika Fluderniková, skúmajúc Genettovu koncepciu metalepsy, dospela k záveru, že „ide o všeobecný pojem, ktorý obsahuje implicitnú typológiu štyroch typov, z ktorých prvým je autorská metalepsa (Vergílius „necháva Dido zomrieť“) - metafikčná stratégia, ktorá podvracia mimetickú ilúziu a zdôrazňuje imaginárny, vymyslený aspekt príbehu“[13]. Analogicky konštatujeme, žeak Houellebecq, autor, necháva Houellebecqa, postavu, zavraždiť, jedná sa tiež o metalepsu autora. V spomínanom úryvku vidíme aj alúziu na surrealistickú koncepciu reverzibility literárnej tvorby a života, podľa ktorej sú písanie a život spojenými nádobami, t.j. život naplnia túžby sformulované literárnym písaním. Všimnime si tiež proleptickú povahu poslednej vety, pretože Jed sa vskutku po desiatich rokoch s Olgou stretne, keď sa jeho láska vráti do Francúzska. V tomto zmysle spisovateľ naznačuje, že literárna spisba predstavuje istý druh proroctva, prostriedok rekonfigurácie reality na spôsob surrealistickej koncepcie Andrého Bretona o reverzibilitate písania a života.

Ak rozprávač v Jedovom sne opisuje, že „nebolo však možné určiť ani žiadnu časovú líniu“, ide zároveň o autorský metadiskurz pojednávajúci o epistemologickej povahe súčasného sveta, ktorý sa stáva pre človeka čoraz viac neprehľadným a nepochopiteľným. Bělohradský, s odvolaním sa na Fredrica Jamesona, vysvetľuje túto epistemologickú a ontologickú komplexnosť súčasného sveta:

Americký literárny teoretik Fredric Jameson popisuje **postmoderný priestor v literatúre** a architektúre jako „**princiipiálne nezmapovateľné teritorium**“. Každé miesto se tu mění s tím, jak a kdy jím procházíme, rozdíl mezi různými místy netrvá, každé místo se mění v závislosti na místech, od nichž se liší, a mísí se s věcmi, které se v něm vyskytují. Není žádná vertikála, odkud by byl přehledný a uspořadatelný. **Mapy takových teritorií se sami stávají teritorií, splývají s nimi.**[14]

Guy Debord v tejto súvislosti pozoruje: „V skutočne prevrátenom svete je pravdivé momentom falošného.“[15] Podobne ako Bělohradský, Jameson a Debord, aj Houellebecq pozoruje a prostredníctvom svojho metaleptického diskurzu opisuje, že súčasný svet charakterizujú pohyblivé, neustále sa posúvajúce a tekuté hranice medzi realitou a fikciou, kde sa simulakrá považujú za autentické zobrazenia, oba protiklady sa zamieňajú a je čoraz ťažšie ich odlišiť. Možno preto konštatovať, že Houellebecq využíva metalepsu na zdôraznenie prítomnosti rozprávača v rozprávaní, čím kladie dôraz na iluzórnosť diegézy. Keď na konci románu *Platforma* antihrdina Michel píše knihu spomienok a poznamenáva: „[m]oja kniha sa končí.“[16], ide zároveň o posledné stránky románu *Platforma*, ktorý čitateľ drží v rukách, jedná sa teda o autorskú metalepsu. Pozorujeme, že Houellebecq využíva autorskú metalepsu na vytváranie diskurzívneho napätia medzi rozprávačom

(heterodiegetickým v románoch *Elementárne častice* a *Mapa a územie*, autodiegetickým v románoch *Rozšírenie bojového poľa* a *Platforma*) a čitateľom s cieľom spochybniť čitateľov pohľad na svet a subverzívne podnietiť čitateľskú participáciu na vytváraní diegézy.

Vo všeobecnosti pozorujeme, že autorovo využívanie metalepsy vyjadruje autorskú intenciu čitateľa scitlivovať k utrpeniu antihrdinov. Inými slovami, Houellebecqova autorská metalepsa podnecuje angažovanosť čitateľa v románovom príbehu tak, aby mohol nadobudnuté poznanie preniesť do reálneho sveta a vyhnúť sa tak tragickému osudu antihrdinov. V incipite autorovho debutového románu *Rozšírenie bojového poľa* sa bezmenný autodiegetický rozprávač naliehavou výzvou priamo obracia na čitateľa:

Kedysi ste mávali život. Bývali chvíle, keď ste mali život. Iste, už si to dobre nepamätáte, ale fotografie to potvrdzujú. [...] Aj vy ste sa zaujímali o svet. Bolo to dávno, skúste si na to, prosím, spomenúť [...] Ešte raz si spomeňte, ako ste vstúpili na bojové pole. [...] Je možné, milý čitateľ, že aj vy ste žena. Nič si z toho nerobte, to sa občas stáva. Na tom, čo vám chcem porozprávať, to nič nemení. Mám široký záber.^[17]

Je teda evidentné, že prostredníctvom autorskej metalepsy autodiegetický rozprávač čitateľa priamo implikuje do príbehu ako spolutvorcu fikčného sveta. Ak sa Houellebecq už od prvých strán svojho debutového románu uchýľuje k autorskej metalepse, zdôrazňuje tým vážnosť spracúvaných tém a prejavuje autorský zámer podnietiť participatívne čítanie prostredníctvom nového, výrazne metaleptického čitateľského paktu. Všimnime si ironický odstup autora voči svojmu rozprávačovi, ktorý sa prejavuje používaním ironického tónu („Je možné, milý čitateľ, že aj vy ste žena.“) a hovorového jazyka („Nič si z toho nerobte“). Ak pozorujeme iróniu rozprávača vo vzťahu k čitateľovi (druhý stupeň), pozorujeme aj iróniu autora vo vzťahu k rozprávačovi (tretí stupeň). Dorrit Cohnová v súvislosti s autorským odstupom vo vzťahu k rozprávačovi v Balzacovom románe *Otec Goriot* poznamenáva: „Sotva rozprávač spomenie udalosť, ktorá sa dotýka vnútorného života postavy, už na ňu uplatňuje hodnotový súd.“^[18] Možno konštatovať, že toto tvrdenie sa analogicky a relevantne vzťahuje na Houellebecqov autorský odstup. Text tak prechádza od psychologickkej analýzy antihrdinu k hodnotovému súdu („Nič si z toho nerobte, to sa občas stáva.“), a končí ešte väčším zovšeobecnením („Mám široký záber.“). Prostredníctvom diskurzu rozprávača tak autor vynáša hodnotový súd satirizujúci mizogýniu svojho antihrdinu, a tým aj všadeprítomnú spoločenskú mizogýniu. Pozorujeme, že ak sa autor často uchýľuje vo vzťahu k svojim autodiegetickým rozprávačom k ironickému autorskému odstupu, je to preto, že túto techniku využíva na vyjadrenie celospoločenskej kritiky.

Ďalším príkladom autorskej metalepsy je vražda Michela Houellebecqa, fiktívnej postavy, v románe *Mapa a územie*. Táto sebaironická autorská metalepsa vyvoláva v čitateľovi šok a prispieva k subverzívnemu a prekvapivému čítaniu. V tomto zmysle konštatujeme, že agresívna povaha tém a motívov, ktoré autor v románe zobrazuje, ako napríklad brutálna vražda spisovateľa, by boli len ťažko čitateľné bez autorského zmyslu pre satiru, ktorý dodáva Houellebecqovmu šokujúcejmu a provokatívnemu pohľadu na súčasnú spoločenskú mizériu katarzný rozmer.

Pokiaľ ide o Houellebecqovo využívanie detektívneho žánru, konštatujeme, že funkčná štruktúra, ktorá tento žáner definuje, sa, podobne ako metalepsa, správa ako nositeľ významu textu. Po zločine totiž vždy nasleduje vyšetrovanie, ktoré vedie k odhaleniu a následnému potrestaniu páchatela. Spoločenský poriadok je zločinom najprv otrasený a potom obnovený. V takejto kognitívnej dynamike textu sa čitateľ sa sledovaním vývoja vyšetrovania zločinu sám stáva detektívom. Táto autorova stratégia umožňuje usudzovať, že spoločenská transgresia, ktorú zločin predstavuje, má posilniť poslanie a vyšetrovanie detektíva, fiktívneho predstaviteľa obnovy spravodlivosti v spoločnosti. Z tohto hľadiska by sme mohli vraždu Houellebecqa, fiktívnej postavy, interpretovať ako sebaironizujúcu a zároveň metadiskurzívnu alegóriu psychologickkej vraždy spisovateľov prostredníctvom ignorácie ich literárnych svedectiev. Podľa interpretačného prístupu k čitateľskej

receptii rozprávania, ktorý v rámci psychokognitívnych štúdií uplatňuje Jean-Marie Schaeffer, autor konštatuje:

Naša recepcia naratívu zahŕňa silnú emocionálnu investíciu (tymickú zložku, o ktorej hovoria semiológovia). Táto investícia čiastočne usmerňuje naše očakávania. Rapp a Gerrig ukázali, že čítanie príbehu nikdy nie je založené len na pravdepodobnostnej konštrukcii výsledku príbehu vo svetle modelov anticipácie (čo nazývajú „realitou podmienenou“ interpretáciou). Tejtó „realistickej“ konštrukcii vždy buď konkurujú, alebo ju posilňujú čitateľské preferencie týkajúce sa postáv (čo nazývajú „zápletkou podmienenou“ interpretáciou). Podľa tohto druhu interpretácie by si napríklad čitateľ žela, aby bol zloduch potrestaný, a to aj očakáva.[\[19\]](#)

Tento prístup poukazuje na relevantnosť Houellebecqovho využitia autorskej metalepsy a pastišu žánru detektívneho románu, pretože tieto naratívne techniky posilňujú čitateľovu afektívnu angažovanosť v deji príbehu. Hoci vnímame kriminálnu zápletku románu *Mapa a územie* ako nepravdepodobnú, zo Schaefferovho hľadiska sa čitateľ do postavy Houellebecqa poľahky vcíti a emočne do vyšetrovania jeho vraždy zainteresuje. Za povšimnutie stojí, že autor nestavia postavu Houellebecqa ani antihrdinu Jeda do úlohy detektíva, zločin vyrieši v spolupráci s hlavným hrdinom inšpektor Jasselin. Románové zobrazenie dôležitosti spolupráce komunity pri vyriešení zločinu opätovným prepojením osamelých a odcudzených bytostí, akými sú Jed, Houellebecq, postava a inšpektor Jasselin na začiatku príbehu, interpretujeme zároveň ako metadiskurzívne autorské zdôraznenie dôležitosti účasti čitateľa na spoluvytváraní významu románového diela. Tento typ románovej spisby tak čitateľa podnecuje prehodnotiť svoju úlohu v reálnom svete s cieľom prispieť k obnoveniu axiologickej dôležitosti komunity, literatúry, spisovateľov a umelcov v súčasnej spoločnosti. V epistemologickej perspektíve by tak zobrazenou autenticitou ľudských vzťahov autor nabádal čitateľa, aby prenášal svoju čitateľskú skúsenosť do reálneho sveta s cieľom obnoviť hodnoty humanizmu v súčasnom odcudzenom svete.

Pozorujeme preto, že je predovšetkým na čitateľovi, aby symbolicky obnovil spoločenskú spravodlivosť vyriešením zločinu a nájdením spisovateľovho vraha, Adolpha Petissauda, zvrhlika, ktorého psychologická zvrátenosť alegoricky poukazuje na pokrivenosť hodnôt súčasného spoločensko-kultúrneho systému. Prostredníctvom metaleptického diskurzu je tak autor čitateľa nabáda nielen k vyriešeniu zločinu románovej zápletky, ale aj k symbolickému vyriešeniu spoločenského zločinu páchaného na spisovateľoch, ktorých naliehavé svedectvá o súčasnom svete spoločnosť ignoruje alebo umlčiava. Možno preto konštatovať, že dôležitosť tvorivého priestoru poskytnutého čitateľovi ako spolutvorcovi románového naratívu je jednou z výrazných čŕt Houellebecqovho románového diskurzu.

Záver

Z našich analýz vyplýva, že prostredníctvom početných metaleptických alúzií spisovateľ ironickým, ludickým a poetickým spôsobom stiera hranice medzi diegetickým a extradiegetickým svetom a vytvára tak prekvapivú súčasnú poetiku románového textu a nový chronotop románovej ultrakontemporality, ktoré reflektujú tekutú a komplexnú epistemologickú povahu súčasnej doby. Mimetické a alegorické reflektovanie extradiegetického sveta v diegetickom svete prostredníctvom metaleptických manévrov čitateľovi v tomto zmysle umožňuje efektívne rozlíšiť fikciu od skutočnosti, originál od kópie, autentické od falošného.

Naratívna metalepsa sa preto javí ako mimoriadne efektívna figúra na vytváranie iluzórneho a zároveň anti-iluzórneho efektu, a teda na uplatňovanie autorského postoja ambivalencie. Houellebecqovo využívanie autorskej metalepsy tak mimeticky a alegoricky odráža fragmentárny povahu vnímania sveta súčasným človekom. Spisovateľov výrazne metaleptický románový diskurz tak navyše adekvátne vyjadruje to, čo by Genette definoval ako jeden z možných účinkov metalepsy – neustále existenciálne pochybnosti o tekutom svete, ktorý čitateľa obklopuje. V tomto ohľade by najzaujímavejší dôsledok Houellebecqovho uplatňovania autorskej metalepsy spočíval v predstave, že extradiegetické je vždy súčasne aj diegetickým a rozprávač a postavy vždy patria aj k inému,

univerzálnemu rozprávaniu, ako to naznačuje Genette, odvolávajúc sa na Jorgeho Luisa Borgesa:

Prečo nás znepokojuje, že mapa by mala byť obsiahnutá v mape a tisíc a jedna noc v knihe *Tisíc a jedna noc*? Že don Quichot by bol čitateľom *Quichota* a Hamlet divákom *Hamleta*? Myslím, že som objavil príčinu: tieto inverzie naznačujú, že ak postavy fikcie môžu byť čitateľmi alebo divákmi, tak my, ich čitateľa alebo diváci, môžeme byť fiktívnymi postavami. Carlyle si v roku 1833 poznačil, že svetové deiny sú posvätnou a nekonečnou knihou, ktorú píšú, čítajú a snažia sa pochopiť všetci ľudia, a do ktorej sú všetci títo ľudia aj vpisovaní.[20]

V epistemologickom zmysle možno preto konštatovať, že metaleptické písanie Michela Houellebecqa nabáda k poňatiu ľudského života ako individuálneho príbehu, ktorý je súčasťou veľkého univerzálného príbehu ľudstva, kde sa všetky príbehy stretávajú a existujú súčasne. Keďže autor čitateľa metalepticky oslovuje ako aktívneho účastníka a spolutvorcu fikčného naratívu v rámci participatívneho typu čítania, v tomto zmysle sme identifikovali Houellebecqov autorský zámer podnietiť súčasného človeka, aby opätovne našiel svoj vlastný príbeh vo svete, ktorý sa pre neho stal nepochopiteľným. Možno preto v tomto kontexte konštatovať, že relevantnosť Houellebecqovej naratívnej techniky metaleptického románového písania spočíva v polyfonickosti, ktorá má ambíciu obsiahnuť komplexnosť súčasného sveta a zachytiť svedectvo o stave súčasnej civilizácie pre budúce generácie. V tomto zmysle sme prostredníctvom našej analýzy dospeli k záveru, že naratívna stratégia využívania autorskej metalepsy výrazne prispieva k invenčnej a humanistickej dimenzii Houellebecqovho románového diskurzu.

Literatúra

- BAUMAN, Z.: *Tekutá modernita*. Z francúzštiny preložil Lubomír Drozd. Praha: Portál, 2020.
- BĚLOHRADSKÝ, V.: *Společnost nevolnosti. Eseje z pozdější doby*. Praha: Sociologické nakladatelství, Knihnice sociologické aktuality, 2014.
- COHN, D.: *La Transparence intérieure*. Paríž: Seuil, 1981.
- EMELINA, J.: *Le comique. Essai d'interprétation générale*. Paríž: Sedes, 1991.
- GENETTE, G.: *Discours du récit*. Paríž: Éditions du Seuil, 1974.
- GENETTE, G.: *Metalepsa: od figúry k fikcii*. Z francúzštiny preložil Andrej Záthurecký. Bratislava: Kalligram, 2005.
- HOUELLEBECQ, M.: *Mapa a územie*. Z francúzštiny preložila Elena Krššáková. Bratislava: Marenčin PT, 2011.
- HOUELLEBECQ, M.: *Elementárne častice*. Z francúzštiny preložila Aňa Ostrihoňová. Bratislava: Inaque, 2017.
- HOUELLEBECQ, M.: *Platforma*. Z francúzštiny preložila Aňa Ostrihoňová. Bratislava: Inaque, 2018.
- HOUELLEBECQ, M.: *Rozšírenie bojového poľa*. Z francúzštiny preložila Mária Ferenčuhová. Bratislava: Literárna bašta, 2019.
- HOUELLEBECQ, M.: *Sérotonín*. Z francúzštiny preložila Aňa Ostrihoňová. Bratislava: Inaque, 2019.
- PIER, J.: *Metalepsis*. In: *The Living Handbook of Narratology*. New York: Walter de Gruyter, 14/07/2016. [cit. 07/03/2023]. <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/51.html>
- SCHAEFFER, J.-M.: *Les troubles du récit : Pour une nouvelle approche des processus narratifs*. Paríž: Seuil, 2020.
- WOLF, W.: *Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon. A Case Study of the Possibilities of 'Exploiting' Narratological Concepts*. In: *Narratology beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity*. New York: Jan Christoph Meister, 2005.

Poznámky

[1] Podľa Genetta môže byť naratívna rovina extradiegetická – rozprávač sa v hierarchii úrovni pohybuje na najvyššej pozícii, t.j. na tej istej úrovni ako čitateľ a intradiegetická, nazývaná aj diegetická – úroveň fikčného sveta a rozprávateľského príbehu. Cf. GENETTE, G.: *Discours du récit*. Paríž: Éditions du Seuil, 1974, p. 237.

[2] GENETTE, G.: *Metalepsa: od figúry k fikcii*. Bratislava: Kalligram, 2005, p. 12.

- [3] WOLF, W.: *Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon. A Case Study of the Possibilities of 'Exploiting' Narratological Concepts*. In: *Narratology beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity*. New York: Jan Christoph Meister, 2005, p. 91. „Metalepsis may be defined as a usually intentional paradoxical transgression of, or confusion between, (onto)-logically distinct (sub)worlds and/or levels that exist, or are referred to, within representations of possible worlds.“ Citáciu preložila autorka práce.
- [4] HOUELLEBECQ, M.: *Sérotonín*. Bratislava: Inaque, 2019, p. 82-83.
- [5] BĚLOHRADSKÝ, Václav: *Společnost nevolnosti. Eseje z pozdější doby*, p. 294. „Polemický obraz obce a angažovaná literatura“.
- [6] Ibidem, p. 294.
- [7] BAUMAN, Z.: *Tekutá modernita*. Z francúzštiny preložil Lubomír Drozd. Praha: Portál, 2020, p. 9.
- [8] Ibidem, p. 15-16.
- [9] EMELINA, J.: *Le comique. Essai d'interprétation générale*. Paríž: Sedes, 1991, p. 30. „le saut terrible dans l'inconnu, l'angoisse métaphysique, le malheur, tout est balayé par cet espoir obscène et dérisoire. [...] La distance est d'autant plus impérative que la vie est oppressante.“ Preložené autorkou.
- [10] HOUELLEBECQ, M.: *Mapa a územie*. Bratislava: Marenčin PT, 2011, p. 103.
- [11] GENETTE, G.: *Metalepsa: od figúry k fikcii*. Bratislava: Kalligram, 2005, p. 104.
- [12] HOUELLEBECQ, M.: *Mapa a územie*, p. 120-121. Podčiarknuté autorkou.
- [13] PIER, J.: *Metalepsis*. In: *The Living Handbook of Narratology*. New York: Walter de Gruyter, 14/07/2016. [cit. 07/03/2023]. <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/51.html> „Fludernik (2003) on scrutinizing Genette's narrative metalepsis, concludes that this is an umbrella term which contains an implicit four-term typology: (a) **authorial metalepsis** (Virgil ,has Dido die'): a metafictional strategy that undermines mimetic illusion, foregrounding the inventedness of the story.“ Citáciu preložila autorka článku.
- [14] BĚLOHRADSKÝ, V.: *Společnost nevolnosti. Eseje z pozdější doby*, p. 294.
- [15] DEBORD, G.: *La Société du Spectacle*. Paríž: Buchet Chastel, 1967, p. 12, [cit. 09/03/2023]. http://classiques.uqac.ca/contemporains/debord_guy/societe_du_spectacle/societe_du_spectacle.pdf „Dans le monde réellement renversé, le vrai est un moment du faux.“ Citáciu preložila autorka článku.
- [16] HOUELLEBECQ, Michel: *Platforma*. Bratislava: Inaque, 2018, p. 244.
- [17] HOUELLEBECQ, M.: *Rozšírenie bojového poľa*, Bratislava: Literárna bašta, 2019, p. 16-17.
- [18] COHNOVÁ, D.: *La transparence intérieure*. Paríž: Seuil, 1981, p. 40. „À peine le narrateur a-t-il fait mention d'un événement touchant la vie intérieur du personnage qu'il lui applique un jugement de valeur.“
- [19] SCHAEFFER, J.-M.: *Les troubles du récit: Pour une nouvelle approche des processus narratifs*. Paríž: Seuil, 2020, str. 30. „Notre réception d'un récit comporte un fort investissement émotif (la composante thymique dont parlent les sémiologues). Or, cet investissement guide en partie nos attentes. Rapp et Gerrig ont ainsi montré que la lecture d'un récit n'est jamais fondée uniquement sur la construction probabiliste de l'issue de l'histoire à la lumière de modèles d'anticipation (ce qu'ils appellent une interprétation du type « *reality-driven* »). Cette construction « réaliste » est toujours soit concurrencée soit renforcée par les préférences des lecteurs concernant les personnages (ce qu'ils appellent une interprétation de type « *plot-driven* »). Selon ce genre d'interprétation, on aimerait, par exemple, que le méchant soit puni, et donc on s'attend à ce qu'il le soit.“
- [20] BORGES, J. L.: *Magie partielles du Quichotte. Œuvres complètes, tome 1*, Édition J.-P. Bernès, Paríž: Gallimard, collection Bibliothèque de la Pléiade, 1993, p. 709. In: GENETTE, G.: *Metalepsa: od figúry k fikcii*. Bratislava: Kalligram, 2005, p. 119.

Filozofická fakulta Univerzita Komenského
Gondova ulica 2
811 02 Bratislava 1
e-mail: marianna.uherkova@uniba.sk