

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy  
Ústav germánských studií

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Utopické světy v románech Naiv.Super. a Doppler Erlenda Loea**

Autor diplomové práce: Zuzana Tesaříková  
Vedoucí diplomové práce: Helena Březinová, Ph.D.  
Studijní obor: Norština  
Praha 2009

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

Zuzana Tesaříková

## **Poděkování**

Ráda bych poděkovala Heleně Březinové PhD. za vstřícnost, nápady a čas, který mi během psaní diplomové práce věnovala.

## Obsah

<b>1. Úvod</b> .....	5
<b>2. Pojem utopie</b> .....	7
<b>3. Narativní model utopie</b> .....	13
<b>4. Místo a prostor v utopii</b> .....	16
<b>5. Čas v utopii</b> .....	26
<b>6. Utopické světy v Loeových románech</b> .....	31
<b>6.1 Tvůrce utopického světa</b> .....	36
<b>6.2 Topoanalýza utopických světů</b>	
6.2.1 Dopplerův les .....	41
6.2.2 Düsseldorfuv model .....	48
6.2.3 Erlendův byt .....	49
6.2.4 Erlendova cesta do Ameriky .....	52
<b>6.3 Čas v románech Naiv.Super. a Doppler</b>	
6.3.1 Čas jako téma .....	54
6.3.2 Čas v jazyce a formální výstavbě románu Naiv. Super.....	61
<b>7. Ironie a naivismus jako kritika utopie</b> .....	65
<b>8. Závěr</b> .....	74
<b>9. Literatura a zdroje</b> .....	77

# 1. Úvod

Utopie jako žánr se v dějinách literatury vynořuje bezmála před pěti sty lety, utopické myšlení je však mnohem starší. Tíhnutí k utopii, která zpochybňuje stávající řád a nabízí variantu jiného světa, je přirozenou součástí dějin lidského myšlení, které se odjakživa nutně snaží posunovat hranice možného. V dnešním pojetí je utopie spojována s neuskutečnitelnými sny či chimérami, ale její myšlenkový obsah je mnohem bohatší. Utopie je kritickou reflexí světa, ale nezůstává jen u kritiky, zároveň se podílí na načrtnutí alternativy. Jak shrnuje Fernando Ainsá: „Plodnost utopie tkví ve schopnosti otevírat možnosti“ (Ainsá 2007: 53). Podstata utopie je tedy prvotně spíše kreativní než kritická.

Erlend Loe, jeden z nejčtenějších a nejzatrácovanějších současných norských autorů, je literárními kritiky označován dvěma přívlastky: jako regresivní (Per Thomas Andersen, Øystein Rottem) a povrchní (Eirik Vassenden) spisovatel. Loe je prohlašován za spisovatele regrese na základě podstaty chování postav některých svých románů. Ty rezignují na svoji existenci ve světě, jehož hodnoty nesdílí a nerozumí jim. Stahují se ze světa, kterému se neodvážejí čelit. Přestože zmínění literární kritikové pojmají toto chování jako pasivní ústup, já ho vnímám jako kreativní hledání alternativy. Tvrdím tedy, že pojmát Loea jako spisovatele regrese je nesprávné, neboť postavy jeho románů jednájí aktivně a sami si vytvářejí protipól světa, který opouštějí. Předpokládám, že postavy dvou pro tuto mou tezi relevantních románů *Naiv.Super.* a *Doppler* si budují alternativní svět, který je možné označit slovem utopický. Tvrdím tedy, že tyto dva vybrané Loeovy romány nejsou romány regrese, ale utopie.

Vassenden (2004) velice ostře odsuzuje Loeovy romány jako umělecky slabé, povrchní, a tedy nudné. S Vassendenovým stanoviskem lze polemizovat pouze takovou literární analýzou, která bude vypovídat o opaku. Loeovy romány považuji v duchu ideje Umberta Eca za otevřená díla (Eco 1979), předpokládající, že záleží pouze na čtenáři, jakou rovinu díla podrobí interpretaci. Usuzuji, že romány Erlenda Loea jsou, tak jako ostatní kvalitní literární texty, otevřené interpretaci i „pod povrchem“.

Ve své diplomové práci se budu zabývat podstatou a podobami utopický světů v románech *Naiv.Super.* a *Doppler.* V úvodní kapitole se pokusím vymezit pojem utopie na základě jeho definic na literární i neliterárním poli tak, abych definici utopie mohla přijmout pro účel práce za vlastní. Poté na základě analýzy vybraných utopických literárních děl předestřu jakou podobu mají časoprostorové vztahy v utopiích. Následně se pokusím zjistit, zda koncepce času a prostoru v Loeových románech *Naiv.Super.* a *Doppler* odpovídá utopickému pojetí. Předpokládané utopické světy v románech jsou fikčními světy, do nichž získáváme přístup prostřednictvím vypravěče. Ten je tvůrcem utopického světa, a jedna z kapitol tak bude věnována vypravěči a vypravěčské situaci v těchto románech. Další kapitola bude věnována vztahu mezi implicitním autorem a utopií, kde se pokusím osvětlit, zda a jak implicitní autor skrze jazykové prostředky přistupuje k utopii. Závěrečná kapitola popíše nakolik se světy vytvořené hlavními postavami románů dají označit za utopické.

## 2. Pojem utopie

Slovo utopie je sémanticky tak bohatý pojem, že zasluhuje zevrubnou analýzu, bez ní je jeho další užívání nemyslitelné. Je zřejmé, že každý z teoretiků utopie (nehledě na to jestli má poli literárních či sociálních věd) se s touto potíží musel potýkat, ale zdaleka ne všichni explicitně vyjadřují, v jakém smyslu pojmu utopie rozumí. Jak shrnuje Ruth Levitas: „Mnohé z problémů, které trápí teoretiky utopie vyvstaly z toho, že neexistuje jasná definice utopie, která by vysvětlila, jak je tomuto pojmu rozuměno v akademickém prostředí a jak v běžném kolokviálním užití“ (Levitas 1990: 2).

Krishan Kumar v úvodu své studie *Utopia and Antiutopia in Modern Times* poznamenává, že knihy o dějinách utopie jsou přibližně stejně zajímavé a podnětné jako telefonní seznamy a pokračuje na dalších čtyři sta stranách v historickém pojednání o literárním žánru utopie. Čtenář se dozví leccos o utopích antických, utopích devatenáctého a dvacátého století, o roli utopie v socialismu, vědě či politice. Bohužel to, jak Kumar sám chápe pojem utopie mu zůstává zamlčeno. Keith M. Booker se v *Dystopian Literature. A Theory and Reserch Guide* snaží o definici utopie resp. dystopie ještě mnohem méně než Kumar. S teorií se vypořádá velice letmo a omezuje se v podstatě jen na vyčerpávající výčet autorů a děl dystopické literatury a filmu (je potěšující, že neopomíjí Karla Čapka ani Václava Havla).

Pravděpodobně největší utopické kompendium (předčí o dobrých čtyřista stran i Kumarovo dílo) je *Utopian Thought in the Western World* manželů Franka a Fritzie Manuelových. Nabízí obdivuhodné množství materiálu a sleduje vývoj utopie od prvních impulzů (židovsko-křesťanské představy o ráji, antický mýtus o zlatém věku) přes klasiky utopie (More, Campanella, Bacon) a sociální utopie devatenáctého století (Fourier, Owen) až po Marxe a Engelse. Bohužel autoři neuspěli právě na poli definice utopie, kterou záměrně odmítají předložit<sup>1</sup>. Levitas upozorňuje, že bez definice pojmu, je

---

<sup>1</sup> Utopia acquires plural meanings in the course of our study, in which we presuppose the existence of a utopian propensity in man [...] We aim to communicate the diversity of experiences in which this propensity has manifested itself in Western society [...] The utopian propensity is no more equally distributed among men in all times and places than the religious propensity, through it is doubtful if any one is totally devoid of it. There may even be a utopian vocation“ (Manuel and Manuel 1979: 5).

nabízené množství materiálu podřízeno pouze tradici, zvyku a osobní preferenci (Levitas 1990: 159).

Aurel Kolnai, maďarský filozof a politolog, používá etymologii slova utopie a lexikografický význam hledá v Encyclopædii Britannice a dvou slovnících:

„*An ideal commonwealth whose inhabitants exist under perfect conditions*“ (*The Encyclopaedia Britannica*).

„*Système ou plan qui paraît d'une réalisation impossible*“ (*Dictionnaire Larousse*).

1. *An imaginary island, depicted by Sir Thomas More as enjoying a perfect social, legal and political system.* b. *transf. Any imaginary or indefinitely remote region, country or locality* 1610.

2. *A place, state or condition ideally perfect in respect of politics, laws, customs, and conditions* 1613. b. *An impossibly ideal scheme, especially for social improvement* 1734. (*Shorter Oxford English Dictionary*).“ (Kolnai 1995: 10-11)

Slovníkové definice mu slouží jen jako odrazový můstek k samotné analýze pojmu, která se opírá o širokou škálu fenoménů, které jsou utopii vlastní – řád, ideál, morálka, inverze apod. Podobně jako Kolnai se Fernando Aínsa ve *Vzkříšení utopie* nejprve stručně zabývá etymologií slova, aby vzápětí nabídl charakteristiku utopického žánru, který podle něj spočívá na konstantách jako je vyčleněný prostor, soběstačnost, mimočasovost či reglementace. Aínsa svou knihou usiluje, jak několikrát explicitně tvrdí, o očištění významu pojmu, který podle něj upadl v nemilost a je nadále spojován pouze s nerealizovatelnými touhami a sny. Aínsa ve své pronikavé studii pojímá utopii jako tvůrkyni alternativní skutečnosti, která zakládá nový čas naděje a otvírá brány obrazotvornosti. Aínsa rozlišuje mezi utopickým žánrem (ve smyslu literárního žánru), utopickým způsobem (širší pojem možný chápat jako diskurs) a utopickou funkcí. „Utopická funkce je propedeutická: musí podněcovat morální napětí mezi subjektem a přítomným dějinným časem, do něhož je subjekt vnořen, a takové napětí jej vede nejen k neuspokojení, nýbrž eticky jej motivuje, aby se zamýšlel o jiných možných budoucnostech a měl pluralitní a nikoli jedinečný pohled na svobodu“ (Aínsa 2007: 65).

Karl Mannheim, sociologická autorita par excellence, se ve svém díle *Ideologie a utopie* s problémem vágního používání pojmu vypořádává zcela



systematicky: důslednou analýzou. Tvrdí, že nejprve je třeba zkonstruovat koncept utopie (byť jen pracovní a obecný), poté načrtnout typologii utopie a následně zhodnotit povahu jejích změn (ty označuje jako temporální dynamiku utopie). Nejzákladnějším rysem utopie (i ideologie)<sup>2</sup> je podle něj *noncongruence*, tedy neshoda nebo také odchylka od běžně přijímané reality či stavu věcí. Utopie narušuje daný řád, to je její nejvlastnější podstata. Pomiňme tuto navrhovanou typologii utopií, která se oprávněně zdá Ricoeurovi velice schematická (Ricoeur 1986: 283), a zastavme se u Mannheimovi kritiky historického přístupu k pojmu utopie:

„Such an historically naive concept [of historical uniqueness] would be, for example, that of utopia in so far as in its technical historical use it comprised structures which in the concrete are similar to the Utopia of Thomas More, or which in a somewhat broader historical sense refer to ideal commonwealths. It is not our intention to deny the utility of such individually descriptive concepts as long as the objective is the comprehension of the individual elements in history“ (Mannheim 1936: 201).

Mannheimova kritika podle mého zcela správně míří do řad literárních vědců, kteří používají Morovu Utopii jako matrici, kterou pak porovnávají s literárními díly řazenými do utopického kánonu (kam patří mj. Campanellův *Sluneční stát*, Wellsova *Moderní utopie* či Bellamův *Pohled zpět*) a hledají shody a rozdíly mezi konkrétním dílem a prototypem těchto utopií, Morovou *Utopií*. „We have to treat his work as a defining locus classicus for the genre“ tvrdí Davis (Davis 1981: 11, citováno podle Levitas 1990: 165). Například Robert C. Elliott přirovnává postavu Thomase Mora k Adamovi v Rajské zahradě: byl prvním, tvůrcem názvu a žánru, jeho čin byl konstitutivní, a dal tak obsah samotnému pojmu (Elliott 1970: 29). Elliott poznamenává, že potřebujeme interpretaci, která nám řekne, co to vlastně (Morova) Utopie je a jak ji zařadit do literárního kontextu, který nám pak poskytne rámec pro rozbor významu termínu. Jinými slovy, až odhalením pravé podstaty *Utopie* budeme schopni pojednat o ostatních dílech utopického žánru, a to ve vztahu k zakladatelské Morově *Utopii*. Elliott utopii primárně chápe jako literární obraz dobrého světa, jako sekularizovaný antický mýtus o zlatém věku lidstva,

---

<sup>2</sup> Podle Mannheima utopie na rozdíl od ideologie má transcendentní povahu, je spojena s kategorií budoucnosti a setrvává vždy v procesu realizace.

který se následně promítnul do literárního topoi země hojnosti a nadbytku - britského Land of Cockaigne, německého Schlaraffenland či amerického Rock Candy Mountain. „And fishes, coming to men's houses and baking themselves, would serve themselves upon the tables [...]“ (Elliott 1970:5) popisuje zemi, kde víno (resp. mléko, olej) teče koryty řek, sladkosti rostou na stromech, a jedinou starostí člověka je naplnit své potřeby. Lidé jsou zde osvobozeni od práce, starostí, bohatství i smrti, život je naplněn pouze radostí v „ráji na zemi“:

*In Cocaigne we drink and eat*

*Freely without care and sweet*

*Under heaven no land like this*

*Of such joy and endless bliss [...] (The English utopia 1952: 217, citováno podle Elliott 1970).*

Nesmíme opomenout dva stěžejní rozdíly mezi zemí hojnosti a utopií a to v rovině času a stvoření<sup>3</sup>. Zlatý věk či rozličné podoby země hojnosti jsou umístěny v mýtickém čase in illo tempore, v plusquamperfektu, kdy platí Levi-Straussovo „lidé a zvířata jedno byli“. Utopie pracuje jednak s přítomností (nabízí kritický obraz současné společnosti) a budoucností (sem je projektován alternativní model reality). Země hojnosti je dílem bohů, zatímco tvůrcem utopie je člověk sám.

„Utopia [...] is man's effort to work out imaginatively what happens-or what might happen-when the primal longings embodied in the myth confront the principle of reality. In this effort man no longer merely dreams of a divine state in some remote time; he assumes the role of creator himself“ (Elliott 1970: 8-9). Levitas mýtu o zlatém věku i popisům země hojnosti přisuzuje utopickou funkci. Ta je v tomto případě kompenzační, neboť se objevuje v kulturách, kde není naděje na změnu sociálních či materiálních podmínek (Levitas 1990: 192).

Elliott, stejně jako Kumar, uvažuje o utopii jako o literárním žánru, který je etablován vydáním Morovy *Utopie* v roce 1516. Kumar tvrdí, že More vynalezl zcela nový žánr, který nemá obdoby v ničem, co se do té doby

---

<sup>3</sup> Čas je v utopii velice zásadní konstantou (viz. kapitola Čas v utopii), proto nehledě na to, jakou roli sehrál mýtus o zlatém věku a jeho pozdější varianty pro vznik Morovy *Utopie*, budu je nadále považovat za protoformy utopického žánru a dále s nimi pracovat nebudu.

odehrálo na poli klasické či křesťanské literatury. Podle Kumara dokonce neexistuje tradice utopie ani utopického myšlení mimo euroamerický svět (Kumar 1991: 33)<sup>4</sup>. Elliott sice používá metaforu Thomase Mora jako Adama, záhy však vysvětluje, že žánr utopie byl stěží něčím novým. Jeho struktura, znaky, rétorické techniky, účel i tón měly svůj jasný předobraz v literární historii, přičemž nejbliže má utopický žánr k satíře. Elliott tvrdí, že je dokonce možné uvažovat o utopii jako o prozaické variantě formální básnické satiry z pera antických básníků Horacia, Perisia či Juvenala (Elliott 1970: 29).

Jørgen Lorenzen ve své diplomové práci o utopickém diskurzu<sup>5</sup> odmítá uvažovat o utopii jako o literárním žánru, neboť se mu tato kategorie jeví svazující a omezující. Také navrhuje rozlišení utopií<sup>6</sup> na náboženské, politické či sociální tak, jak jsou utopické texty organizovány např. v *Utopian Thought in the Western World* manželů Manuelových. Lorenzen vychází z Foucaultových *Slov a věcí* (*Les mots et les choses* 1966) a studuje vývoj utopického diskurzu ve třech epistemé: renesanci, klasicismu a modernitě. Ke každému z nich řadí odpovídající utopické texty (a nezůstává jen u těch čítankových) a snaží se vysvětlit, jak jsou texty organizovány v rámci kulturního obsahu dané epistemé a jak se vyjadřují k opozicím příroda-kultura, individuum-stát, tělo-duše i entitám jako náboženství, čas či prostor. Je pozoruhodné, jaké proměny utopického myšlení Lorentzen sleduje např. ve vztahu k literární reprezentaci, mimésis, fikci či na ose vztahu mezi znakem a věcí. Morovu *Utopii* staví sice na počátek utopického diskurzu, ale její novátorství vidí v její antimimetické povaze: „Boken Utopia setter altså navn til en diskurs som er et vrengebilde av en moderne forståelse av litteratur som representasjon. Eller mer kronologisk: forståelsen av litteratur som representasjon er et vrengebilde av den utopiske diskurs. Utopia er en bok som er høyest realistisk samtidig som den beskriver en virkelighet som er irreell. Mores „ikke-sted“ blir til et faktisk sted, et litterært sted. Utopia blir gitt eksistens i boken, i litteraturen, i fiksjonen, i realiteten“ (Lorentzen 1989: 13). Přes veškerou invenci Lorenzen nedává, a možná to není ani jeho záměrem, odpověď na otázku, zda utopický diskurz v různých kulturních

---

<sup>4</sup> Manuelovi toto tvrzení v *Utopian Thought in the Western World* odmítají s odkazem na tradici buddhismu, hinduismu i islámu (Manuel and Manuel 1979:1).

<sup>5</sup> *Fra utopia til dystopia. En diskontinuert fortelling om den utopiske diskurs fra renessansen og fram til i dag.*

<sup>6</sup> O problému klasifikace utopických textů více Rees (Rees 1996: 39-40).

epochách vykazuje nějaké shodné rysy, popř. existuje-li něco, co bychom mohli označit za základ utopického žánru.

### 3. Narativní model utopie

Je nábledni, že ani jednu z nabízených definic pojmu utopie nemohu přijmout jako východisko pro svou práci. Etymologie slova utopie, jak jí předkládá Kolnai (etymologie viz. 4. kapitola), přestože možná odhaluje symbolický význam a může být základním vodítkem pro analýzu pojmu (Kolnai 1995: 10), definicí není. Slovníky nabízí velké zjednodušení pojmu a mohou sloužit jen k základní orientaci. Pojmout utopii jako literární žánr, který vznikl Morovou *Utopií* a je jí normativně ustanoven, se zdá být zjednodušující. Christine Rees se pozastavuje nad definicí izraelské teoretičky utopie Miriam Eliav-Feldon, která utopii ustanovuje jako „imaginary society that constitutes a presentation of a positive and possible alternative to the social reality, intended as a model to be emulated or aspired to“ (Rees 1996:3) a hodnotí ji jako příliš zobecňující a neadresnou. Stejně jako Rees se nemohu ztotožnit s žádným vymezením pojmu, který postrádá holistickou povahu.

Levinas mluví o třech typech definice utopie:

1. Definici na základě obsahu pojmu, která utopii vidí jako portrét dobré resp. ideální společnosti (Kolnai, slovníky)
2. Definici na základě žánru, kdy je na Morovu *Utopii* nahlíženo jako na model (Elliott, Kumar, Davis)
3. Definici na základě funkce (Mannheim) (Levitas 1990: 4).

Pojem utopie by bylo třeba vymezit tak, aby obsahoval všechny tři **složky: pojmovou, žánrovou i funkční**. Proto bude užitečné podívat se, jak je pojmu utopie rozuměno v sociálních vědách.

Oevermannův článek „*Natural Utopianism in Everyday Life Practice- An Elementary Theoretical Model*“ se snaží odpovědět na to, zda existují určité univerzální rysy, které jsou vlastní utopickému myšlení napříč různými kulturami a historickými epochami. Německý sociolog Ulrich Oevermann se domnívá, že zmatení, které vyvolává přehršel definic utopie, je způsobeno především dvěma faktory: nedůsledným odlišením obsahu a struktury utopického myšlení a neprostupností dvou diskurzů – vědeckého a veřejného. Oevermann nabádá k empirickému výzkumu „světa tvořeného významy“

(Oevermann 2005: 138) a otvírá možnost podívat se, jak s konceptem utopie nakládají sociální vědy.

Podle sociologa Maxe Webera nám modely (resp. ideální typické koncepty jevů) mohou pomoci rozvinout schopnost interpretace skutečnosti. Usměrnují konstrukci hypotéz a nabízejí nedvojsmyslné významy výrazů, které slouží k popisu jevu, ne reality (Weber 1949: 90). Proto se pokusím vymezit pojem utopie na literárním poli pomocí narativního modelu utopie. Modelem nebudu nadále rozumět model v matematickém slova smyslu, pro nějž je dobrým příkladem mapa. Matematický model je reprezentací, stejně jako je mapa reprezentací určité geografické lokality. Tato reprezentace slouží k jistému účelu (mapa historického centra města se hodí k pěší prohlídce města, vodácká mapa ke sjezdu řeky) a je vždy zmenšeným a zevšeobecněným znázorněním jevů a objektů (Methods, Ethics and Models 1987: 70-71). Modely mají duální povahu, existují buď „modely reality“ nebo „modely pro realitu“. Modely reality jsou více či méně přesným přenesením symbolických struktur do předem ustanoveného systému nesymbolické povahy. Modely pro realitu zachycují nesymbolické systémy v intencích vztahů vyjádřených symbolicky. Z řečeného vyplývá, že modely reality interpretují realitu, zatímco modely pro realitu ji organizují (Geertz 2000: 93-95). Narativní model utopie budu chápat jako symbolický systém duální povahy, který realitu jednak vytváří a také interpretuje.

Literární věda začala po vzoru psychologů a antropologů v osmdesátých letech pracovat s kognitivními modely, které považuje za hypotetické teorie o fenoménech světa kolem nás, které nemusí nutně odpovídat skutečnosti. Tyto modely nepopisují realitu, ale odráží (a tím také ovlivňují), jak ji lidé vnímají. Kognitivní modely, známé také jako lidové modely tj. „folk theories“ či „folk models“, jsou obecně sdíleným modelem skutečnosti, který umožňuje člověku orientaci ve světě a ovlivňuje i jeho chování v něm (Davidsen 2006: 36). Konstrukce takových modelů se děje pomocí tzv. prototypických rysů, které se stávají hlavní osou modelu. Podle jejich povahy pak rozlišujeme tři typy modelů a to: skripty (tvořené dominantními rysy týkajícími se dějů a událostí), stereotypy (prototypické rysy lidí, zvířat a věcí) a scénérie (určující rysy času či prostoru) (Davidsen 2006:53). Neboť utopická imaginace přesahuje každou

z těchto tří kategorií, nezbyvá než hledat způsob, jak model zkonstruovat jinak, nekognitivně.

Pro sestavení narativního modelu utopie by nám mohla pomoci tzv. teorie ideálního typu Maxe Webera. Ta spočívá ve vytvoření ideálního typického konceptu, který představuje vnitřně konzistentní systém, který není deskripcí reality, ale spíše mentálním konstruktem. Ke konstrukci konceptu slouží vyjádření esenciálních vlastností a elementů zkoumaného jevu, které nemusí nutně odpovídat všem vlastnostem jednotlivého jevu. Ideální typ je ideální jak ve smyslu přísně logickém, tak ve smyslu neobjektivní reprezentace a interpretace skutečnosti (Weber 1949: 88-91). „An ideal type is formed by the one-sided accentuation of one or more points of view and by the synthesis of a great many diffuse, discrete, more or less present and occasionally absent concrete individual phenomena, which are arranged according to those one-sidedly emphasized viewpoints into a unified analytical construct“ (Weber 1949: 90). Weber dále tvrdí, že i na poli kulturní analýzy je zcela nezbytné pracovat s přesně stanovenými pojmy, které mohou být důsledně vyjádřeny jen v podobě ideálního typu. Ti, kteří se zabývají sociálními fakty a interpretují je, vždy pracují ať vědomě či nevědomě s jistým teoretickým konceptem, proto je nejjednodušší ho popsat a používat ho systematicky (Weber 1949: 90-92). Fakt, že Weber vytvořil ideální typy fenoménů jako jsou křesťanství či kapitalismus, a na jejich základě pak interpretoval jejich povahu, mě přivedl na myšlenku pokusit se vytvořit ideální typ resp. **narativní model utopie** a jeho prostřednictvím pak nahlédnout nakolik se tento model shoduje se světy v románech Erlenda Loa, které označuji za utopické.

## 4. Místo a prostor v utopii

Slovo utopie je neologismus vytvořený Thomasem Morem, který je do češtiny nejčastěji překládán jako „není takového místa“. More v něm spojil řeckou předponu označující negaci *ou-*, kterou latinizoval na *u-*, s řeckým výrazem *topos*, který znamená místo. Utopie tedy označuje ne-místo, což může konotovat mnohé. Ne-místo není pustinou či nicotou, je místem, které není součástí aktuální skutečnosti. Ne-místo má jinou povahu, než ostatní místa. Utopie je místem, které nemá obdobu v ničem, co reálně existuje, nachází se mimo realitu věcí: „is meant to be *toto caelo* different in quality from the life we have known so far [...] (Kolnai 1995:11). Předpokládám, že pokud je už v samotné etymologii pojmu „utopie“ obsažen specifický vztah k prostoru, bude tento vztah signifikantní. Tuto skutečnost potvrzují mj. i Fortunati a Trousson, kteří tvrdí, že navzdory etymologickému významu utopie (ne-místo) je pojem prostoru pro utopii velmi důležitý. Utopie sama je prostorem zcela odlišným od prostoru vnímaného a sdíleného. Prostor v utopii je kodifikovaný a signifikantní (Fortunati, Trousson 2000: 241). Proto model utopie musíme začít konstruovat právě s jeho pomocí.

Literární geografie se věnuje dvěma principiálně odlišným oblastem: studiu prostoru v literatuře (fikčním prostorům a místům) a zkoumání literatury v prostoru (skutečná historická místa) (Moretti 1998: 3) a z povahy utopie jako fikčního, alternativního světa vyplývá, že naše zkoumání spadá pod první oblast, která je v zorném poli narativního<sup>7</sup> přístupu: „Řeč místa a prostoru je vždy součástí narativního diskurzu a může být určující pro vliv a význam narativu. Místa v narativu mají vliv a význam; místa souvisejí s lidským postojem ke světu, jsou součástí lidského světa a zahrnují děje a události<sup>8</sup>“ (Kort 2004: 11). Wesley A. Kort i Per Thomas Andersen usuzují, že jsou to místa, která tvoří význam v literárním kontextu, a je nasnadě, že určitá místa

---

<sup>7</sup> Slova narativ užívám ve smyslu definovaném Gérardem Genettem jako reprezentaci událostí nebo jejich části, reálné či fiktivní povahy, prostřednictvím jazyka resp. jeho písemnou podobou (Genette 1982: 133).

<sup>8</sup> Zde je třeba vyzdvihnout rozdíl mezi pojmy místo a prostor, které k sobě mají vztah jako jednotlivé k obecnému, Kestner mluví o škále *scene-setting-space-environment-atmosphere* (Kestner 1978:70). České ekvivalenty (*scéna-scenérie -prostor-prostředí-atmosféra*) tuto terminologii zkreslují, neboť nejsou hierarchicky uspořádány, vystačíme si tedy pouze s pojmy místo a prostor, jak je pojímá Tuan: „Space is more abstract than place. What begins as undifferentiated space becomes place as we get to know it better (experiences it) and endow it with values [...]space and place require each other to define themselves [...] from the security and stability of place, we are aware of the openness and threat of space (Smethurst 2000:55).



jsou spojena s určitým žánrem a formou (Andersen T.P. 2006: 10). Určitá místa jsou zároveň předurčena k určitému ději. Podle Hodrové můžeme mluvit o tzv. literární předurčenosti místa neboli paměti žánru a jistých archetypálních místech vycházejících z mimoliterární zkušenosti. „[...] jednotlivá místa jsou vlastně metaforami míst spjatých s určitými fázemi této zkušenosti a majících rovněž metaforickou povahu- tato místa jsou metaforami určitých stavů a způsobů vnímání, postojů ke světu a bytí“ (Hodrová 1997: 15).

Je otázkou, nakolik je jejich povaha konstantní a předvídatelná, neboť stejné místo může nabývat pozitivních i negativních hodnot. Wesley A. Kort tedy předpokládá, že místa ovlivňují jednání, postoje a chování člověka, a mohou mu tak přinést jak škodu tak užitek (Kort 2004: 206). Vztah mezi člověkem a místem však není v žádném smyslu jednostranný, ale reciproční – stejně tak jako místo přetváří člověka, je také člověkem přetvářeno. „The individual's process of self-discovery is often enacted in relation to place, and through the attempts of an individual to understand it. Place influences the development of character just as much as places are given character by the people who inhabit them“ (Litterature and Place 2008: 22).

Typologii míst lakonicky shrnuje teoretik prostoru Yi-Fu Tuan: „Existují místa různého druhu. Na jedné straně je místem oblíbené křeslo, na straně druhé celý vesmír. Mezitím je místo, kterému říkáme domov“ (Tuan 1977: 149). Kort předkládá poněkud sofistikovanější narativní klasifikaci míst, podle něj existují tři druhy prostoru: *cosmic or comprehensive space* (vztah člověk-příroda), *social space* (člověk-člověk) a *personal space* (člověk), tyto relace mají dvoustrannou povahu, jsou jak fyzické tak duchovní podstaty (Kort 2004: 149-189).

Per Thomas Anderson chápe Sellenrã, místo z Hamsuna románu *Markens grøde*, který označuje za literární utopii, jako heterotypickou krajinu, která má být čtena jednak jako konkrétní geografické místo, kde se odehrávají příběhy, ale také jako existenciální prostor, v němž je význam vytvářen na mytické rovině. Sellenrã je podle něj ideologickým a zároveň utopickým místem, neboť v něm platí řád světa (Andersen T. P. 2006: 33-34). Andersen se utopii Sellenrã snaží definovat pomocí chronotopu idyly Michaila Bachtina.

Pojem chronotop, který doslova označuje časoprostor, nabízí v Bachtinově pojetí možnost studovat celou škálu literárních textů s důrazem na uspořádání časových a prostorových vztahů v nich. Časoprostorová reprezentace je spojena nejen s textem samým, ale i s každým jeho elementem, neboť kategorie času a prostoru nejsou transcendentální, nýbrž jsou bezprostřední součástí skutečnosti. Kategorie času a prostoru vlastní našemu vnímání reality jsou nápomocny i při interpretaci reality světa konstruovaného textem literárního díla. „There is a sharp and categorical boundary between the actual world as source of representation and the world represented. Chronotope is a bridge, not a wall between the two worlds. Out of the actual chronotopes of our world [...] emerge the reflected and created chronotopes of the world represented in the work“ (Clark, Holquist 1984: 288). Michail Holquist tvrdí, že Bachtin v celém svém díle nenabízí jasné teoretické vymezení pojmu chronotopu, ale vždy ho pojímá jako součást narativní analýzy (Holquist 1990). Bachtin chápe chronotop v literární vědě jako metaforu, která vyjadřuje „srostitost času a prostoru [...] formálně-obsahovou literární kategorii“ (Bachtin 1980: 222). Chronotopy mají zásadní syžetotvorný význam: „[Chronotopy] představují centra, ze kterých se organizují základní syžetové události románu. V chronotopu se zadržují a rozplétají syžetové uzly“ (Bachtin 1980: 370). Pomocí chronotopu můžeme zároveň definovat různé literární žánry: „[Chronotopy] mají žánrově typický charakter, zakládají totiž určité druhy románového žánru utvářejícího a vyvíjejícího se po staletí (funkce chronotopu [...] se ovšem během tohoto procesu vyvíjejí) (Bachtin 1980: 371). Bachtin pojímá literární chronotop dvěma způsoby. Jednak obecně jako způsob organizace a strukturace textu, který je žánrově typický a historicky relativně neměnný. A dále jako chronotopické motivy, které jsou spojeny s určitou situací a místem (chronotop setkání, cesty, provinčního města). V rámci jednoho díla, existuje četné množství chronotopů, které spolu dialogicky koexistují a prolínají se (Bachtin 1980: 372). Bachtin ve své studii *Čas a chronotop v románu* (1937-1938, 1975) analyzoval pouze souhrnné a podstatné chronotopy, chronotop utopie mezi nimi bohužel není. Není-li tedy z dialogické a multiplicitní povahy chronotopu možno vyvodit metodologický postup pro interpretaci různých jevů chronotopické povahy, budu používat alespoň Bachtinovu optiku, která interpretuje texty pomocí jejich

časoprostorového uspořádání. „Časová a prostorová určení jsou v literatuře a umění neodlučitelná, srostlá a vždycky bývají emocionálně zabarvena. Živé umělecké nazírání [...] uchopuje chronotop v jeho celistvosti a úplnosti“ (Bachtin 1980: 364).

„Geography has always been a faithful ally of utopian narratives“ usuzuje Gallardo-Torrano (Gallardo-Torrano 2006), a tak spolu s Mieke Bal předpokládejme, že v utopiích není prostor pouze rámcem pro děj, ale stává se dějem sám, je tematizován (Bal 1985: 95). Protože není možné zohlednit všechny popisy prostoru a prostorových vztahů, které se v utopiích vyskytují budeme vycházet pouze z těch utopií, které se týkají a dostatečně zohledňují tzv. comprehensive space, žitý prostor.

Pokusme se tedy popsat a analyzovat prostorové vztahy v kanonických utopických dílech: *Utopii* Thomase Mora, *Slunečním státě* Thomase Campanelly, *Nové Atlantidě* Francise Bacona a *Harmonické společnosti* Charlese Fouriera.

„Vždyť [...] se skoro stydím za to, že nevím v kterém moři je ostrov, o kterém toho tolik vykládám“ (More 1978: 29) podotýká Thomas More jako fiktivní postava píšící dopis Petru Aegidiovi v předmluvě k *Utopii*. Je si jist, že není možné určit přesnou geografickou polohu ostrova. More svůj fiktivní ostrov představuje ústy Raphaela Hythlodaye (jeho příjmení je překládáno “širitel nesmyslů“), který na ostrově strávil pět šťastných let, a ten věnuje jeho geografickému popisu i architektuře měst značnou pozornost. Utopie je ostrovem, ale nebylo tomu tak vždycky. Utopus, který dal krajině jméno, ba co víc „přivedl drsný a nevzdělaný lid k onomu stupni vybroušené vzdělanosti, jímž nyní předčí téměř všechny smrtelníky“ (More 1978: 58), hned po svém vítězství donutí domorodce prokopat šíji, jíž krajinu oddělí od pevniny a učiní ji ostrovem. Ovládnutí krajiny a jejích obyvatel a přeměna pevniny v ostrov je symbolickým aktem. Obyvatelé jsou zušlechtěni nebo také kultivováni, což je původní význam slova kultura ( z latinského *colere* – zušlecht'ovat), stávají se vzdělanými lidmi, což je činí v porovnání s ostatními smrtelníky výjimečnými. Přeměněna je také krajina, z pevniny se stává ostrov, samostatná geografická jednotka. Společnost i krajina získávají vládou Utopia řád, který předtím neexistoval. „The idea of island space as ego and delineated

order, surrounded by a sea of unconsciousness, alterity and disorder, is a common theme in literature“ (Smethurst 2000: 227). Ostrov se stává symbolem řádu v moři chaosu. Jeho území je přesně vymezeno a důsledně střeženo, ať přírodou nebo lidmi: „Vstupní mělčina je nebezpečná tu mělčinami, onde skalisky. V ní téměř uprostřed vyčnívá jakási skála, výjimečně neškodná; na ní vystavili věž a mají ji osazenu posádkou; ostatní skály jsou skryté pod vodou a nebezpečné“ (More 1978: 58). Hranice mezi ostrovem a vnějším světem je explicitně zdůrazňována, což může být vysvětleno několika způsoby. Žádný prostor neexistuje neohraničený, v *Utopii* se však zdá, že hranice mají zvláštní důležitost. Hranice vymezuje směrem dovnitř i směrem ven, dává možnost kontroly nad vlastním, domácím prostorem: „V svrchované ošklivosti mají Utopijští válku jako něco zhora zvířecího [...] válečně zasahují jenom, aby [...] chránili své území [...]“ (More 1978: 97). Hranice také odděluje od vnějšku. Hranice nejen vylučují, ale i chrání, opatrují a potvrzují (Robinson 2007: 23). Podle ruského sémiotika Lotmana od sebe hranice oddělují různá sémantická pole. „Hranice se stává nejdůležitějším topologickým rysem prostoru. Rozděluje celý prostor textu do dvou vzájemně se nekřížících dílčích prostorů. Esenciální vlastností hranice je její neprostupnost [...] Hranice odděluje vnitřní od vnějšího, život od smrti, bohatství od chudoby. Co je však nejdůležitější: hranice, která rozděluje prostor na dvojí, musí být neproniknutelná, a vnitřní uspořádání dílčích prostorů musí být odlišné“ (Lotman 1977: 229-230). Tento přechod mezi rozlišnými prostory a vstup na ostrov Utopie je nebezpečný a bez přítomnosti někoho z domácích, dokonce není ani možný: „Průjezdy [na ostrov] jsou známy jen ostrovanům samým. A tak není jen náhodou, že kterýkoliv cizinec může proniknout do této zátoky výhradně za vedení někoho z Utopijských. Ani pro ně samé není vstup zcela bez nebezpečí a dá se provést jen pomocí jakýchsi signálů, které ze břehu řídí cestu“ (More 1978: 58).

Campanellův *Sluneční stát* je městským státem, který leží na vyvýšeném místě z důvodu větší prostornosti: „Pahorky volíme aby vzduch mohl volně proudit a také proto, že jsou prostornější. Rovina je totiž ve své prostornosti skrovnější než pahorek [...]“ (Campanella 1979: 63). Podle Tuana je prostor všeobecně přijímaným symbolem svobody. Je otevřený dokořán, napovídá o věcech budoucích a zároveň povzbuzuje k činnosti (Tuan 1977: 75).

Pozoruhodné je, že území Slunečního státu se vymyká okolní krajině, která je popisována jako rozlehlá a široká rovina. Stát leží u rovníku, což Campanella vysvětluje tím, že mnozí teologové sem umísťovali zemský ráj, nabízí se však prozaičtější vysvětlení. Campanella svůj stát musel projektovat, stejně jako teologové pozemský ráj, mimo hranice tehdy známého světa. Sluneční stát je navíc mnohem rozvinutější než jeho evropské protějšky např. ve vývoji věd i umění: „[...] tolik druhů vyšších živočichů, že to až zaráží; my jich neznáme ani tisícinu“ (Campanella 1979: 12). Mravnost občanů státu je chráněna zabráněním styku s vnějším světem, neboť mícháním mravů místních s mravy cizinců vede k přijímání nepravostí a mravnímu úpadku. Nejlepší ochranou občanů samých je izolace státu. Stát je tak před nepřáteli chráněn vnějším kamenným pásmem opevněným baštami, věžemi, děly a příkopy, což ho činí nedobytným. Samotný Sluneční stát je koncipován podle přesného plánu. Je rozdělen do sedmi kamenných soustředných kruhů, z jednoho do druhého se prochází čtyřmi branami, které směřují do čtyř světových stran. Plán města tak má přesnou geometrickou strukturu, mezi kruhy i branami je vždy stejná vzdálenost, v samém centru města stojí chrám dokonale pravidelného kruhového tvaru. Geometrická dokonalost Slunečního státu není samoúčelná, neboť má kopírovat uspořádání vesmíru resp. sluneční soustavy. „[Stát] je rozdělen na sedm rozsáhlých pásem či kruhů, pojmenovaných podle sedmi oběžnic“ (Campanella 1979: 8). Řád a pravidelnost podle které je Sluneční stát vystavěn, odpovídá nejen přírodním zákonům (Campanella 1979: 60), ale dokonce i řádu vesmíru.

Baconova *Nová Atlantida*<sup>9</sup> je stejně jako Morova *Utopie* umístěna na odlehlém ostrově. K jeho břehům jsou vinou několikadenní bouře zahánány lodě, jejichž velitel posádky poté, co je jim místními dovoleno zakotvit, pronese tuto řeč: „Jsme hozeni na pevninu, stejně jako Jonáš z útrob velryby, kde jsme byli pohřbeni v temnotě; stojíme sice na souši, ale jsme mezi životem a smrtí, protože jsme mimo Starý i Nový svět“ (Bacon 2000: 12). Námořníci se tak ocitají v místě, pro které nemají označení, ve sféře

---

<sup>9</sup> Název *Nová Atlantida* je samozřejmě odkazem na mýtus o Atlantidě, legendární ostrovní říši, po které byl pojmenován Atlantický oceán. Ostrov měl být hustě obydlen a oplývat nebývalým přírodním bohatstvím a úrodnou zemí. Atlantida byla popisována jako vysoce technologicky rozvinutá civilizace. Její hlavní město bylo vybudováno podle přesného plánu, centrum tvořil královský palác a Poseidonův chrám, zbytek města byl vystavěn okolo centra v soustředných kruzích. Platón se o Atlantidě, která byla nejspíše fikcí, zmiňuje ve dvou dialozích *Timaos* a *Kritias*.

neznámého, která je zpočátku děsí. Velice se podivují, že o tomto ostrově nikdy nezaslechli od žádné z posádek, která kotvila v některém z evropských či indických (myšleno západ- a východoindických) přístavů. Správce Domu cizinců, budovy do které jsou z bezpečnostních důvodů umístěni všichni cizinci, jim později vysvětluje, že obyvatelé ostrova znají většinu obydlí světa, ale sami si nepřejí být poznáni. Řídí se nařízením svého dávného krále Šalamouna, Zákonodárce, který ustanovil, že ostrov musí být soběstačný a existovat bez pomoci cizinců. Pro přijetí cizinců platí přísná pravidla, neboť by se s nimi na ostrov mohli dostat pochybné novoty a špatné mravy. Samotná plavba mimo země spadající pod říši byla dokonce zakázána, nyní je každých dvanáct let vysílána flotila čistě pro vědecké účely. Ostrov *Nová Atlantida* není jen pozemskou říší, rozkládá se nad i pod povrchem země. Jeskyně nevídané hloubky i věže nevídané výšky slouží jako místa, kde jsou prováděny experimenty nejrůznějšího druhu. Vládce ostrova tak kontroluje jeho celé území na zemi, pod i nad zemí.

Fourier radí svou utopickou *Harmonickou společností* nejprve vyzkoušet v menším měřítku, které vyžaduje méně lidí, místa i kapitálu. Krajina zkušební falangy by měla být členěna kopci, ohraničena lesem, protkána vodním tokem a být vzdálena od velkého města tak, aby bylo dosažitelné. Sousedé falangy by však neměli mít možnost se k jejímu území příliš přiblížit, protože jejich přítomnost je pro falangu ohrožením. „Zkušební falanga bude muset v *morálním smyslu* učinit totéž [zahnat je], aby se ubránila nákaze civilizačními mravy, bude nucena se izolovat ve všech svých vztazích vášnivých či duchovních [...] od svých proradných sousedů“ (Fourier 1983: 109). Svými návyky by mohli lidé zvnějšku falangu nakazit a ohrozit její mechanismus harmonie. Fourier pro vysvětlení situace používá metaforu zdravého města obklíčeného lidmi nakaženými morem. Také členění budov musí být zcela odlišné od toho, co známe z běžných měst: „namísto onoho chaosu domečků, které v našich městečkách soupeří ve špíně a neformnosti, postaví si falanga pravidelnou budovu [...]“ (Fourier 1983: 113). Uspořádání a členění budov falangy musí bezvýhradně podléhat řádu, který dodává harmonii. Veškeré budovy falangy jsou propojeny krytými podchody, protože v Harmonii nebude žádný prostor vystaven nepřízni počasí. Jinými slovy, žádná část Harmonie nesmí být ovládána chaosem.

Přestože si topoanalýzy čtyř utopických děl nemohou klást za cíl být reprezentativním vzorkem všech utopických narací, není možné si nevšimnout jistých shod v jejich prostorovém uspořádání. Utopie neboli ne-místo- svou podstatou odlišná od reálně pocíťovaného světa- dává svému autorovi nečekané možnosti. Utopie je světem fikce i myšlenkovým experimentem a může mít množství podob. Ty ovšem nejsou beztvaré. Analýza prostorových vztahů v relativně nahodile vybraných utopických dílech naopak naznačuje, že můžeme mluvit o jistých rysech, které bychom mohli nazvat esenciálními rysy našeho narativního modelu utopie. Zdá se, že prostor a místo v utopii by mohly být symbolickou mapou<sup>10</sup>, která nám pomůže odhalit její zákonitosti.

Na všech popisech prostoru, který obývá utopická společnost zaráží na první pohled jedna skutečnost: vždy se jedná o *přesně vymezený a vyčleněný prostor*. Ať vezmeme ostrov<sup>11</sup>, kopec či ohraničenou falangu, vždy máme před sebou území, které je vyděleno od ostatního prostoru. Stačí si vzpomenout na archetypální čin Utopia, který pevninu učiní ostrovem, a tím i utopií resp. Utopií. Tento vyčleněný prostor je zároveň odlehlým a nedostupným, vypravěči utopií se na jeho území dostanou náhodně, poté co se dostanou mimo hranice zmapovaného světa. Svět utopie leží za hranicí našeho světa, mimo jeho kategorie a obzory. Druhým rysem utopického prostoru, který s odlehlostí koresponduje je jeho *izolace a uzavřenost*. Prostor obývaný utopickou společností představuje izolovaný svět, který se záměrně od svého okolí vyděluje a distancuje. Jeho území má přesně stanovené a úzkostlivě střežené hranice. Hranice jako místo mezi utopií a skutečným světem je velice citlivým prostorem. Liminalita svou ambivalencí může ohrozit řád. Nebezpečí, která čekají za hranicemi státu by mohla utopickou říši rozvrátit. „[...] každá utopická společnost, pokud není přímo umístěna na ostrově, je obvykle chráněna např. vysokými horami, které zabraňují styku s ostatními, kteří by mohli utopii nakazit a zničit její dokonalost“ (Fortunati a Trousson 2000: 316). Z tohoto důvodu je styk utopijských s cizinci omezen na minimum, má-li k němu dojít, tak pouze za přesně stanovených podmínek.

---

<sup>10</sup> Výtisky Morovy *Utopie* vydané mezi lety 1516-1518 byly na titulní straně opatřeny mapou. Vytvoření mapy místa, které ve skutečnosti neexistuje jednak vizualizovalo text a také ve čtenářích posílilo dojem reálné existence ostrova (Fortunati a Trousson 2000: 243).

<sup>11</sup> Ostrov je nejběžnějším toposem utopické literatury zejména šestnáctého a sedmnáctého století. Byl považován za privilegované a ideální místo pro umístění ideální společnosti. S přibývajícím zaplňováním bílých míst na mapě světa tento topos mizí (Fortunati a Trousson: 315-316).

Cestování mimo domácí území je buď přímo zakázáno, nebo povoleno jen ve výjimečných případech.

Z uzavřenosti a izolace utopického prostoru vyplývá požadavek *soběstačnosti* neboli *nezávislosti* na okolí, který je utopiím vlastní. Jak poznamenává Ainsá: „Klasická utopie snižuje na minimum vztahy a kontakty s vnějším světem, zejména pokud se týkají hospodářské směny. Většina projektů bojuje za soběstačnost a staví se proti obchodu a vzájemné závislosti, což představuje vztahy ležící na počátku neduhů společnosti“ (Ainsá 2007: 21). Ohrožení soběstačnosti utopické říše by znamenalo její konec.

Čtvrtým charakteristickým rysem prostoru v utopiích je to, že podléhá *řádu*. Pojetí města je v literatuře často odrazem společnosti, která město obývá. Utopická města jsou výsledkem plánování a jejich přesná geometrická síť je symbolem dokonalosti prostoru, který obývají podobně dokonalí lidé. Současně je toto architektonické plánování znakem snahy o totální kontrolu nad prostorem a tím i jeho obyvateli<sup>12</sup>. Jeden ze zakladatelů kulturní geografie Denis E. Cosgrove zmiňuje analogii utopických měst s italskými renesančními městy: síť ulic, buď příčných nebo kolmých jasně vymezuje centrum a periferii. Ulice jsou projektovány tak, aby se všechny sbíhaly u klíčových budov a institucí města. Jednotlivé struktury města jsou navrženy podle pravidel geometrie, každá z nich je tak geometrickým mikrokosmem, který utváří harmonii města. Vzhled měst tak zcela jasně odráží spojení architektonického plánu s kosmologickým řádem či politickou ideologií (Cosgrove 1998: 94). Struktura sídelního plánu utopického města reflektuje zcela samozřejmě ideologii i sociální strukturu jeho obyvatel. Ta je často orientována jako ve Slunečním městě, radiálně okolo středu, který je zastavěn

---

12 Utopická koncepce pojetí měst se u nás uplatňovala především v poválečné socialisticko-realisticke architektuře (sorela), jejíž typickým příkladem je např. město Havířov. Koncept výstavby reflektuje vládnoucí ideologii: „Zásady navrhování ve stylu socialistického realismu musí obsahovat plné respektování a odkrytí krásy přírody, zesílení jejího účinku na člověka. Klade se důraz na přírodní prvky, na jejich orientační významnost. Zásadní význam má kompoziční páteř a vzájemné propojení důležitých center podle hesla "jaký střed takové město". Umístění veřejných budov je rozhodující, společensky významné budovy určují ráz města, zdůrazňují hlavní a nejdůležitější body ve městě. Výškové kompozici musí být věnována mimořádná pozornost, dominanty volit tak, aby příliš neuškodily stávající siluetě. V celkové kompozici mají být zvýrazněna architektonická díla minulosti, ozdobou jsou pomníky velkých událostí a lidí, sochy v parcích, pavilony, kašny [...] Karel Teige nespaturuje v monumentalitě směru oslavu heroického vítězství proletariátu, ale prostředek k zastrahování obyvatelstva“ (Fischer, Michal: 2002).



nejdůležitější institucí města (chrámem popř. královským palácem). Samotný sídelní plán Slunečního města je plánem utopického, tedy ideálního města a odráží abstraktní dokonalost a neměnné rozvržení, které nepovoluje žádné experimenty s formou tedy řádem (Fortunati a Trousson 2000: 625). Pro prostor, v kterém se utopie dějí tak platí to, co pro veškeré dění v utopické společnosti: „[...] all process going on in utopian societies follow reccurent patterns and occur within, and as part of the whole. Not only do they not upset the status quo: they affirm and sustain it [...]“ (Dahrendorf 1958: 168). Prostor konsoliduje řád utopické společnosti. Podle Kolnaiho je řád utopické imaginace velmi často popřením či přímo inverzí řádu, který bychom označili jako přirozený řád věcí, jako běžně pocíťovanou realitu (Kolnai 1995: 13).

Pro náš narativní model utopie tedy předpokládáme, že prostor je natolik signifikantní, že je v utopických naracích tématizován, a je tak spíše než místem děje, dějem samým. Pro takový prostor v utopických naracích platí, že je **vyčleněný, izolovaný a uzavřený, nezávislý na svém okolí a podléhá řádu.**

## 5. Čas v utopii

Když se v osmdesátých letech začalo nejen na poli literární vědy mluvit o postmoderním obratu k prostoru, který byl na úkor času dlouho v analýzách opomíjen, ani ti nejvěrnější stoupenčí literární geografie nepochybovali, že čas a prostor nemůže být pojednáván odděleně. V Bachtinově pojetí je chronotop pojímán jako neoddělitelná srostilost časoprostoru: „Čas se v něm [v prostoru] zhušťuje, stává se hmotnějším a umělecky viditelným; prostor se naopak intenzifikuje, zapojuje se do pohybu času, syžetu a historie. Časové indicie se vyjevují v prostoru a prostor se zvýznamňuje a měří časem“ (Bachtin 1980: 222). Paul Smethurst se pokouší stanovit pojem postmoderního chronotopu a příklon k prostoru na úkor času považuje za jeho zásadní rys: „postmodern perspective of space and time that differs significantly from a modern perspective [...] the key to this shift is the growing importance of space and spatial issues in postmodernity“ (Smethurst 2000: 35).

Stanovili jsme prostor utopie a nyní nám nezbývá než se pokusit promluvit o čase v utopii, a to tím spíš, že většina teoretiků se shoduje na tom, že čím blíže k dnešku, tím více je utopie uchroní než utopií (Forunati a Trousson 2000: 289). O mimočasovosti utopie se zmiňují Kumar, Kolnai, Levinas, Ainsá, Dahrendorf i Goodwin, jen tři posledně jmenovaní však rozvádí, co si pod pojmem mimočasovost představují. Ainsá rozumí mimočasovosti v utopii jako nepřítomnosti dějin a přirovnává ji k zlatému času počátků, který byl statický. Nečasovost utopie je podle něj věčnou a definitivní přítomností, která nemá minulost, neboť ta je neznámá a ani budoucnost, neboť ta není možná. Utopie je dokonalá, a proto její další vývoj v budoucnosti není myslitelný (Ainsá 2007: 22). O neměnnosti utopických společností mluví i německý sociolog Dahrendorf, chápe ji jako jejich podstatný rys: utopické společnosti jsou společnosti beze změny. Takové společnosti se podle něj najednou vyloupnou z mlhavé minulosti, a protože jsou bez budoucnosti, setrvávají v bezčasí. Svou podstatou tak stojí mimo běžně pojatý čas. Utopické společnosti jsou společnostmi bez historie, které

podle Dahrendorfa nemají obdobu nikde na světě (Dahrendorf 1958: 115-117).

Barbara Goodwin podotýká, že utopické společnosti jsou ahistorické především svým popřením dějinného vývoje a kontinuity, které nastolení alternativy vždy vyžaduje. Jejich mimočasovost je úzce spojena s představou utopické harmonie. Z podstaty jejich utopického charakteru vyplývá, že nepředpokládají žádný další vývoj spojený s pokrokem, a tudíž setrvávají v bezčasí (Goodwin 1978: 168-169).

Tak jako je etymologicky utopie ne-místem, je uchronie ne-časem. Analogicky jako je utopie místem, které není součástí našeho světa, je i uchronie časem, který nemá ty charakteristiky, které času připisujeme. Uchronie neleží mimo čas, leží mimo naše chápání času.

Zde je potřeba rozlišit mezi dvěma odlišnými pojetími času: časem reflektovaným a objektivním. Na jedné straně stojí čas zakoušený, pociťovaný, vnímaný a na straně druhé koncept měřitelného veřejného času. Ronen poznamenává, že bychom měli rozlišovat mezi „objektivním časem reálného světa a subjektivním časem absolutního subjektu vědomí“ (Ronen 2006: 235). Podle Meyerhoffa je dichotomie mezi subjektivním a objektivním časem značná, protože zakoušení času je obecně pro lidský život signifikantní a objektivní konstrukt tuto signifikanci nezohledňuje (Meyerhoff 1955: 6).

Než se podíváme na reprezentaci času v naracích, krátce se zastavíme u konceptu času obecně.

Abstraktní pojem času se v naší západní společnosti objevuje relativně pozdě, v patnáctém století, ale co je důležitější, objevuje se společně s vynálezem hodinového stroje. Pojem času je v našem myšlení úzce spojen s jeho měřením. Ne náhodou je tak čas chápán za pomoci prostoru, a většina charakteristik, které času připisujeme je tomu podřízena<sup>13</sup>: dlouhý, krátký, blízký, vzdálený čas. Jak shrnuje sociolog Warren D. TenHouten: „The habit of linking □time□ to □space□ made the concept of time variable to be

---

<sup>13</sup> Podle Bergsona musíme překonat právě prostoralizaci času, abychom mohli nahlédnout jeho pravou podstatu. Čas a prostor jsou podle něj zásadně odlišné: Prostor je medium pro kvantitativní rozdíly mezi kvalitativně stejnými částmi. Jako když vidíme řadu černých bodů umístěných vedle sebe. Každý z nich má svou vlastní identitu spojenou s umístěním v prostoru, takže je vyčlenitelný a počítatelný. Čas na druhou stranu vnímáme jako různé kvality, které se od sebe nedají oddělit. Bergson čas přirovnává k melodii, jejíž jednotlivé části od sebe nemůžeme rozlišit. Čas tak prožíváme jako různost, společnou existenci nestejných fází v jednom a jednotném prožitku (Wyller 2006: 18-19), (Brann 1999: 29-33).

estimated and measured. The result is that space and time are essentially related to calculation“ (TenHouten 2005: 66). Podle Tronda Berga Eriksena jsme tak schopni říct, kolik je hodin resp. jaký je čas, ale ne co je to čas. Nejsme schopni definovat čas nezávisle na věcech, které ho měří, ať jsou dílem přírody či člověka (Eriksen T.B. 1999: 121).

Utopie je uchroní zaprvé proto, že její *čas nesouvisí s pohybem, ani se měnou*. Myšlenka, že můžeme měřit právě jen to, co se pohybuje, není překvapivá, proto neudivuje, že čas je v našem vnímání spojen s pohybem a tím i změnou. „Když se snažíme uchopit a pochopit koncept času, jsme nuceni pracovat s kontextem změny. Jsme například zvyklí říct, že čas se na věcech podepsal, když jsme svědky nějaké změny“ (Le Poidevin 2003: 21). Kant tvrdí, že právě skze pohyb jsme schopni znázornit průběh času; jak přímým pohybem skutečných a vnějších předmětů, tak nepřímým umístěním fyzických a mentálních jevů v čase. Podle něj si čas představujeme jako čáru v prostoru, tedy lineárně, jako přechod od minulého k budoucímu stavu (Wyller 2006: 20). Podle Eriksena je čas jako pohyb nekonečnou řadou okamžiků. Tak jako měříme pohyb za pomoci času, měříme čas pohybem. Čas a pohyb se navzájem definují (Eriksen T.B. 1999: 50). Aristoteles však ve svém spise *Fyzika* před ztotožňováním času se změnou a pohybem varuje. Pohyb probíhá vždy z místa na místo, a je spojen se změnou rychlosti, kdežto čas je nedělitelný a svou podstatou prostorově neohraničitelný. Čas nemůže být ani změnou, protože ta může být zaprvé na rozdíl od času jak rychlá tak postupná, a zadruhé je omezena prostorem, kdežto čas ho překonává (Le Poidevin 2003: 15). Aristoteles pojímá čas také lineárně: okamžik, elementární pojem Aristotelovy filozofie času, má dvojí povahu, neboť spojuje minulost s budoucností a zároveň je od sebe odděluje. Okamžik je myslitelný pouze vzhledem k předcházejícímu a následujícímu, a vytváří kontinuum, které je esenciální vlastností času (Brann 1999: 43-44).

Je zřejmé, že koncept času je neoddělitelně spojen s pojmem změny. Představa času bez změny se jeví jako něco absurdního: „We could never notice time passing if there were no change, so time does not pass in the absence of change“ (Le Poidevin 2003: 21). Podle Eriksena je historie našeho času historií rychlosti, změny a zrychlení. Alespoň posledních dvě stě let to vypadá, že rychlost je zásadně spojena s pokrokem a budoucností. Podle něj

dokonce díky posunu na časoprostorové ose můžeme mluvit o nulovém čase, protože k dosažení určité vzdálenosti potřebujeme nepatrný zlomek času, ve srovnání s minulostí (Eriksen T.H. 2002: 73-74). Popření času jako změny by podle Le Poidevina vedlo k popření samotné koncepce času, proto časové vakuum podle něj není možné<sup>14</sup>.

Časovost v utopii je *popřením linearity času*, která je blízká křesťanskému chápání světa. Čas tlumočený biblí je nastíněn jako *recta via*; časová linie začínající stvořením světa a končící božím soudem. Čas se rodí spolu se světem v aktu stvoření a čas každé události naplňuje přesný plán daný božím zjevením. Biblické pojetí času je lineární, i když některé jevy mají podobu cyklickou<sup>15</sup>. Porušení časovosti a tím i linearity je spojeno s naplněním času, které je označováno jako *kairos*<sup>16</sup>. Kairos je „okamžik dějin, ve kterém je čas zrušen věčností“ (Tavard 1962: 88). Naplnění času provází příchod nové reality, čas nového bytí.

I pokud odhlédneme od kontextu křesťanství, ve kterém není linearita spojena s představou minulosti a budoucnosti, ale spíše s přítomností či nepřítomností

---

<sup>14</sup> Metafyzik Le Poidevin předkládá souhrn argumentů na podporu neexistence časového vakuu:

1. „Periods of time are measured by changes.

Therefore:

2. Since, by definition, nothing happens in a temporal vacuum, there is no possible means of determining its length.
3. If there is no means of determining the length of a temporal interval, it has no specific length.
4. Every interval of time has a specific length.

Therefore:

5. There cannot be a temporal vacuum“ (Le Poidevin 2003: 22).

<sup>15</sup> Skutečnost, že určité děje mají cyklický a opakující se charakter, je v Bibli zmíněna několikrát např. zde: „Vše má svou chvíli, každá věc pod nebem má svůj čas:

Je čas rodit se a čas umírat,  
čas sázet a čas sadbu vytrhat,  
čas zabít a čas uzdravovat,  
čas bořit a čas budovat,  
čas plakat a čas se smát,  
čas rmoutit se a čas tancovat,  
čas házet kamení a čas kamení sbírat,  
čas objímat a čas objímání zanechat,  
čas hledat a čas pozbývat,  
čas chovat a čas odmítat,  
čas trhat a čas sešít,  
čas mlčet a čas povídat,  
čas milovat a čas nenávidět,  
čas boje a čas pokoje.“ (Kazatel 3,1-8).

<sup>16</sup> Kairos je původně řeckým výrazem označujícím příhodný či správný čas. Toto slovo později převzal Nový zákon a teologie (Paul Tillich) pro příchod Krista na zem, tedy okamžik kdy se čas bytí naplní (Brann 1999: 180).

věčnosti, nacházíme linearitu především v běžně reflektovaném čase. Podle sociologa Warrena D. TenHoutena má lineární čas těchto sedm charakteristik: 1. je jednosměrný, 2. odděluje minulost od přítomnosti a budoucnosti, 3. je pravidelný, kontinuální a homogenní, 4. určený kalendářem a hodinami, 5. události pojímá dinachronicky, 6. je kvantitativní a 7. je pociťován jako sled pomíjivých dějů (TenHouten 2005: 58). Eriksen se stejně jako TenHouten domnívá, že představa, že vše se pohybuje směrem vpřed v jistém a plánovaném směru, je pro moderní společnost klíčová (Eriksen T.H. 2002: 69).

Meyerhoff usuzuje, že *koncept času jako komodity* stál u zrodu moderní společnosti. Ta vidí jeho hodnotu v množství zboží a služeb, které je schopna za určitý čas vyprodukovat. Hlavním mottem nového přístupu k času je tvrzení, že je třeba šetřit časem, který je drahý a lze ho využít smysluplně a cíleně (Meyerhoff 1955: 106-108). Podobně i socioložka Helga Nowotny poukazuje na provázanost trhu a času jako na typický atribut moderní společnosti: „The market fixes times via the work to be done and the exchange relations between time and money“ (Nowotny 1994: 105). Koncept času jako komodity, se kterou je třeba nakládat plánovaně a systematicky předpokládá, že čas musí být smysluplně využit. V utopii není představa času spojena s penězi, proto se časem nešetří.

Uchronie v utopii tedy neoznačuje nepřítomnost času, jeho popření či bezčasí, ale spíše jiný koncept času. Čas v utopii není spojován s pokrokem, změnou či pohybem a postrádá linearitu. Z TenHoutenovy charakteristiky lineárního času vyplývá, že všechny náležitosti jako pokrok, změna, pohyb jsou připisovány lineárnímu pojetí času. Usuzuji tedy, že **čas v utopii není lineární.**

## 6. Utopické světy v Loeových románech

Několik norských literárních vědců (Wærp, Rottem, Wold)<sup>17</sup> použilo v souvislosti s romány *Naiv.Super.* a *Doppler* označení utopie či utopický, ale nikdo až na Eivinda Tjønnelanda se podrobněji vztahu mezi utopií a Loeovými romány nevěnoval. Tjønneland mluví v souvislosti s *Naiv.Super.* o estetické utopii a zamýšlí se nad tím, zda naivita v tomto románu je spíše regresí či estetickou utopií. Hlavní postava románu se stáhne ze světa, který se jeví jako nepřátelský do říše idyly, kterou Tjønneland spojuje s černobílým viděním světa, idealizací minulosti a dětství a především s idealizací naivismu. Tuto regresi hodnotí Tjønneland výlučně negativně, jako útěk ze špatného do dobrého světa, který ale postrádá jakoukoliv aktivitu a sebereflexi (Tjønneland: 2001). Zmíněné romány jsou velmi často chápány jako regresivní, a Loe si jimi vysloužil označení spisovatel regrese. Regrese konotuje ústup a pasivitu, a označuje podle mého velmi schématicky pouze první krok hlavních postav románu, samotný začátek narace.

Per Thomas Andersen popisuje čin fikčních postav románů jako stažení se do předproblematického světa se strategií přežít nebo napravit se (Andersen P.T 2003: 132) a jejich jednání chápe jako kreativní. Podle Merte Morken Andersen je úniku třeba rozumět konstruktivně, jako vytvoření malého světa, který slouží jako ochrana před nepochopitelným vnějším světem (Andersen M.M. 1998: 75). Usuzuji, že podstatnější než regrese je to, co následuje: budování utopického světa. Také Finn Skårderud zmiňuje v *Naiv.Super.* regresi, ale trefně ji označuje jako dvojí pohyb: „Stáhne se, aby mohl vyrazit vpřed [...] Jeho dvojí pohyb je existenciálně nutný. Stahuje se zpět, do sebe a k sobě. Jeho strategie je homeopatická. Používá samého, aby dosáhl protikladu. Zbavuje se, ukončuje, likviduje, zřídá se; to vše aby zredukoval a očistil. Jeho nesouhlas je aktivní souhlas s rozdílným životem“ (Skårderud 1998: 124). Hlavní postavy románů se stáhnou, ale jen proto, aby mohly postoupit dál.

---

<sup>17</sup> Wærp, Henning Howlid. 2005. “Alt menneskelig er meg fremmed“. *Bokvennen* 17, 4. Oslo  
Wold, Bendik. 2004. “Elg! Elg!”. *Vagant* 4. Oslo  
Rottem, Øystein. 2004. “Hamsunsk skogstur”. *Dagbladet*, 07/10.

Předpokládám, že v tomto prostoru mezi popřením a přitakáním světu si Loeovy postavy konstruují vlastní svět, svět utopie. Narativní text Loeových románů *Naiv.Super.* a *Doppler* je jazykovým znakem, jehož prostřednictvím se konstruuje fikční svět. Fikční svět Doležel definuje jako jako malý možný svět, který je vytvořen konstrukčním literárním textem nebo znakovým médiem obdobné performativní síly, podléhající specifickým globálním omezením a obsahující konečný počet spolumožných jedinců (Doležel 2003: 33, 255). Jako takový je zcela závislý na textu a jeho podoba je buď přímo či nepřímo vyjádřena narativním textem samým (Doležal 1993: 10, 55).

Fikční text je zároveň jediným zdrojem informace o světě, který je tímto textem konstruován. Fikční svět je tak zkonstruován jeho původcem tj. autorem, a úkolem čtenáře je tento svět rekonstruovat. Tato rekonstrukce bude v případě této práce vycházet z fikční sémantiky, která sice nahlíží na příběh jako na definující vlastnost narativu, ale všímá si zejména makrostrukturních podmínek jeho vytváření. Vychází z tvrzení, že určité příběhy se dějí či odehrávají pouze v určitých druzích možných světů<sup>18</sup> (Doležel 2003: 45).

To koresponduje s Bachtinovou představou o organizační resp. strukturní roli chronotopu, který určuje žánr a žánrové typy (Bachtin: 222). Předpokládám tedy, že je to právě časoprostorové uspořádání, které definuje vlastnosti narativu.

Vypravěč v první osobě je „nadán schopností dvojí řečové činnosti tj. jako účastník dialogů s jinými fikčními osobami a jako původce fikčního monologu“ (Doležel 2003: 157). Předpokládám, že výsadní znalost fikčního světa takového vypravěče v první osobě umožňuje pokusit se o rekonstrukci fikčního světa skrze vypravěčovy promluvy o něm.

## 6.1 Tvůrci utopických světů

Rekonstrukce fikční světů románů *Naiv.Super.* a *Doppler*, o kterých usuzujeme, že mají utopický charakter, je možná pouze na základě vypravěčovy promluvy o nich. Právě vypravěč má jako jediný přístup do

---

<sup>18</sup> Základní rozdíl mezi možnými a fikčními světy spatřuje Ronen v pojmu uskutečnitelnosti. Zatímco možné světy jsou neaktualizované, ale aktualizovatelné (tedy uskutečnitelné, ve smyslu možnosti), světy fikční jsou neaktualizované i neaktualizovatelné (Ronen 2006: 64).



fikčního světa, který prožívá, pozoruje a hodnotí: „[...] to narrate, that is to say, to transmit something in words; and to experience, to perceive, to know as a character what is happening in the fictional space” (Stanzel 1984: 9). Vypravěč je naším jediným možným průvodcem fikčním světem narace, a jeho promluva je vždy svou povahou subjektivní jak dokládá Kate Friedmann. Vypravěč nám nepodává obraz fikčního světa jaký skutečně je, ale tak jak se mu jeví: “[...] narrator as the one who evaluates, who is sensitively aware, conveys to us a picture of the world as he experiences it, not as it really is” (Stanzel 1984: 11). Analýza utopických světů románů tak předpokládá prvotní znalost vypravěče a vypravěčské situace v románech, kterou se pokusíme nahlédnout za pomoci teorie vyprávění F. K. Stanzela.

Stanzel ve své teorii vyprávění publikované v *Die typischen Erzählsituationen im Roman* v roce 1955 a rozšířené a přepracované v knize *A Theory of Narrative* (1984) jako jeden z prvních zavedl klasifikaci vypravěče a vypravěčské situace. Jeho klasifikace postihuje pouze ideální typy narativních situací, jak sám uvádí (Stanzel 1984: 8), jako jediná však představuje ucelený a logicky definovaný model tzv. typologického kruhu, který je velice dobře aplikovatelný i na vypravěčskou situaci v obou Loeových románech. Stanzelovu základní trichotomii *osoba- perspektiva- modus* budu respektovat a pro větší přehlednost pojednám tyto tři složky narativní situace odděleně.

Řekneme-li, že oba romány jsou vyprávěním v první osobě, nevyhneme se zmatení, které ohledně tohoto termínu panuje. Pojem vyprávění v první osobě neoznačuje, jak by se mohlo zdát, pouze přítomnost osobního zájmena první osoby (já) ve vyprávění, nýbrž spíše označuje přítomnost vypravěče v jím vyprávěném fikčním světě. Neboli: „It is not occurrence of the first person of the personal pronoun in a narrative outside the dialog, which is decisive, but rather the location of the designated person within or outside the fictional world of the characters of a novel or a story“ (Stanzel 1984: 48). O vyprávění v první osobě tudíž mluvíme tehdy, když vypravěč sdílí fikční svět, o kterém vypráví. Je zřejmé, že rozdíl mezi vyprávěním v první a ve třetí osobě je pro povahu narace zcela zásadní. Přesto např. W. C. Booth, teoretik vyprávění, tvrdí, že je tato distinkce přehnaně zdůrazňována: „To say that a story is told in the first or third person will tell us nothing of importance unless we become

more precise and describe how the particular qualities of the narrators relate to specific effects“ (Booth 1983: 150). Booth odmítá mechanické rozlišování na vyprávění v 1. a 3. osobě, ale říká, že výběr jednoho typu předurčuje např. přístup hlavní postavy ke znalostem fikčního světa. Booth se navíc domnívá, že vypravěč v první osobě je už ze své definice vždy, na rozdíl od vypravěče ve třetí osobě, nespolehlivým vypravěčem (Booth 1983: 158). U vyprávění v první osobě však není stupeň spolehlivosti o nic menší než u vyprávění ve třetí osobě. Základní rozdíl mezi nimi se totiž neváže na hodnocení objektivitu a tudíž spolehlivosti vypravěče, které, jak bylo už zmíněno, není možné z povahy narace dosáhnout, ale na jeho přítomnost či nepřítomnost ve fikčním světě. Pozice vypravěče je v románech *Naiiv.Super.* i *Doppler* totožná: jak Erlend v románu *Naiiv. Super.*, tak Doppler jsou vypravěči i účastníky fikčních událostí. Vypravěči obou románů jsou fyzicky i psychicky přítomni v centru zachycených událostí a jsou zároveň jedinými osobami, které o těchto událostech vyprávějí. Tato skutečnost je patrná už z prvních vět obou románů, které jsou typickým emickým začátkem, jak o něm spolu s Rolandem Harwegem mluví Stanzel (Stanzel 1984: 164): „Mám dva kamarády. Jednoho dobrého a jednoho špatného. A taky mám bratra [...] Bydlím dočasně v bratrově bytě, zatímco on je na cestách (*Naiiv.Super.*: 7). „Můj otec je mrtvý. A včera jsem skolil losa. Je to tak“ (Doppler: 9).

Vypravěč, který je zároveň účastníkem událostí o niž vypráví, musí být nutně ve svém vyprávění omezen jak vnějšími tak vnitřními okolnostmi. Vypravěči, který je jednou z postav příběhu, je nutně prisouzena omezená perspektiva vnímání i znalosti událostí (Stanzel 1984: 89). Erlend i Doppler jsou fyzicky a psychicky součástí fikčního světa, který zažívají a vyprávějí o něm. Nejsou jen jednou z fikčních postav fikčního světa, ale jsou postavami hlavními. Představují tak jeden z nejčastějších případů vyprávění v první osobě tzv. quasiautobiografického vyprávění v 1. osobě, které je definováno Stanzelem takto: „at one and the same time the main character, standing at the centre of the action, and the narrator“ (Stanzel 1984: 205). V obou románech je vypravěč identický s hlavní postavou narace, a nabízí se tedy otázka, jakým způsobem je v románech rozlišeno vyprávějící a prožívající já (experiencing self, narrating self). Stanzel usuzuje, že právě toto rozlišení je pro interpretaci takových narací nezbytné: „The narrative distance separating the two phases

of the narrational „I“ temporally, spatially and psychologically, is generally a measure of the intensity of the process of experience and education to which the narrating self was subjected before it began the narration of the story“ (Stanzel 1984: 212-213). Předpokládám, že v obou románech je vztah mezi narrating a experiencing self velmi vyrovnaný. Oba romány zachycují především události, které se odehrávají tady a teď a o nichž je v tomtéž čase vyprávěno, což předpokládá, že vyprávějící a prožívající já je téměř identické, prostorově, časově i psychologicky. Např. zde:

„Vyndávám sklenici a čekám několik vteřin, dokud nezmizí pára.

Potom zašroubuju víčko.

Vyrobil jsem vakuum“ (Naiv.Super.: 62).

Okamžité zachycení událostí však také přináší značně omezenou perspektivu vypravěče. V románu *Doppler* i *Naiv.Super.* neexistuje časový odstup mezi vypravěčem a hlavní postavou, tudíž odstup mezi vypravěčem a vypravovaným je také velice malý. V obou románech je patrné, že stejně tak, jako hlavní postavě chybí reflexe vlastního jednání, postrádá vypravěč reflexi událostí, o nichž vypravuje.

U obou románů je patrný nejen minimální odstup mezi hlavní postavou a vypravěčem, ale i mezi vypravěčem a implikovaným autorem. Přestože F. K. Stanzel s pojmem implikovaného autora nepracuje, je nutné ho v souvislosti s Loeovými romány aspoň krátce zmínit. Booth vymezuje v *The Rhetoric of Fiction* pojem implikovaného autora takto: „The „implied author“ chooses, consciously or unconsciously, what we read; we infer him as an ideal, literary, created version of the real man; he is the sum of his own choices“ (Booth 1983: 74-75). Je zřejmé, že Loe svůj „obraz v díle“ vytváří zcela vědomě a záměrně tak, aby bylo těsně spojeno s postavou vypravěče, především v románu *Naiv.Super.* Nejen, že se na poslední straně románu v kopii e-mailu, zaslaném hlavní postavou fyzikovi Paulu Daviesovi, objevuje jako odesílatel autor, Erlend Loe. I všechny další dokumenty, které jsou součástí románu (kopie básně o čase, Einstein-papers, kopie různých faxů a výsledků hledání v síti knihovny v New Yorku) jsou podle tvrzení autora právě tzn. získané při jeho cestě do New Yorku (Opset 2001: 30).

Podle Bootha je právě vztah mezi implikovaným autorem a vypravěčem jedním z nejdůležitějších kritérií spolehlivosti vypravěče. Boothovo tvrzení, že čím více se vypravěčova tvrzení shodují s představou ideologie implikovaného autora, tím spolehlivější je vypravěč, se ukázalo jako nesprávné, neboť čtenářovy rozličné představy implikovaného autora nemohou být měřítkem spolehlivosti vypravěče narace (Handbook of Narrative Analysis 2005: 17). Spolehlivost vypravěčů obou románů je už z podstaty vyprávění v první osobě velmi problematická. Stanzel uvádí, že obecně se dá tvrdit, že „[...] all first-person narrators are biased by definition and are thus more or less reliable as narrators“ (Stanzel 1984: 150). V románech *Naiv.Super.* a *Doppler* není promluva vypravěče ověřitelná promluvou jiné fikční postavy románu, jediná možnost, jak se pokusit ověřit spolehlivost vypravěčovy promluvy, spočívá v ověření její koherence a povahy vypravěče. Podle Wery Birgitte Holst mluví vypravěč románu *Naiv.Super.* natolik otevřeně a bezprostředně, že jeho promluva působí velmi spolehlivě (Holst 2006: 41). Erlend vzbuzuje dojem upřímného a pravdomluvného vypravěče. Tvrdí, že si nehraje na hrdinu a říká věci tak, jak jsou (*Naiv.Super.*: 36), několikrát kladně hodnotí čestnost a pravdomluvnost (např. *Naiv.Super.*: 50). Emblematická je i příhoda s cyklistickou helmou: Erlend si ji přisvojí, i když mu nepatří, a celou noc pak nemůže spát, protože ví, že se zachoval nečestně:

„Nemůžu usnout.

Myslím na to, že nechat si helmu se neslučuje s tím být frajer [...]

Je to špatná noc. Hned, jak se vzbudím, zavolám Josému [majiteli helmy]“ (*Naiv.Super.*: 186).

Vypravěče *Naiv.Super.* tudíž lze považovat za spolehlivého.

Oproti tomu spolehlivost Dopplera je zpochybněna jím samým, jeho promluvy často vyvolávají otázku o jeho spolehlivosti. Hned na začátku románu Doppler konstatuje, že lidem se nedá věřit: „Právě to vystihuje lidi vůbec nejlíp, jsou to mistři matoucích signálů, nikdo je nepřekoná, můžeš hledat tisíce let, a nikdy nenajdeš víc matoucích signálů než ty, které vysílá člověk“ (Doppler: 19). Čtenář zpozorní ještě více, když Doppler horuje pro lež a lhaní vůbec: „Lež je výborný prostředek, kterého mnozí využívají příliš zřídka. Je neuvěřitelně efektivní. Člověk něco říká a míní něco úplně jiného.

Fantastické“ (Doppler: 132). Na základě tohoto komentáře lze tedy předpokládat, že Doppler používá lež jako strategii i ve svém vyprávění viz. kapitola Ironie jako kritika utopie.

Navíc je jeho promluva na několika místech nekoherentní: “Potom mu dlouze a důkladně vysvětluju celou situaci. Jsem velký příznivec vysvětlování“ (Doppler: 19) a jinde: „[...] je jasné, že mám potíže s vysvětlováním“ (Doppler: 64). Dopplera jako vypravěče tedy nemůžeme považovat za zcela spolehlivého.

Podle Stanzela je pro vyprávění v první osobě vždy zřejmá a význačná motivace k vyprávění: „For an embodied narrator, this motivation is existential; it is directly connected with his practical experiences, with the joys and sorrows he has experienced, with his moods and needs“ (Stanzel 1984: 93). Přestože ani v jednom z románů není motivace k vyprávění explicitně zmíněna, není čtenáři tato motivace zatajena. Erlend i Doppler, prožívají krizi, ať už ji označíme jakýmkoliv přívlastkem, a vyprávějí proto, aby pochopili co k této krizi vedlo, a jakým způsobem jí mohou čelit. Takto svou motivaci shrnuje Erlend:

„Zkousím si vytvořit obrázek o své situaci, ale dílky nějak nezapadají na správné místo.

Nějak nevím kde jsem“ (Naiv.Super.: 35).

Je možné usuzovat, že Doppler i Erlend vyprávějí proto, aby získali přehled, a našli správnou perspektivu pohledu na svůj život.

Perspektiva je dalším prvkem Stanzlovy trichotomie, která slouží k popisu vypravěčské situace v naraci, a označuje zorný úhel, z kterého jsou události vnímány a vyprávěny. Pokud stojí v centru příběhu, událostí či náleží některé z osob fikčního světa, označujeme tuto perspektivu jako interní. V případě, že se zorný úhel nachází mimo fikční osobu a svět chápeme ho jako externí (Stanzel 1984: 49). Relace mezi osobou vypravěče a druhem perspektivy není pevně dána, vyprávění v první osobě může být podáno jak z vnější tak z vnitřní perspektivy. Romány *Naiv.Super.* a *Doppler* jsou typickými příklady interní perspektivy, všechny události se dozvídáme prostřednictvím vypravěče, který je zároveň hlavní postavou příběhu. Interní perspektiva podmiňuje perspektivismus, který je podle Stanzela signifikantní: „Spatial

relation and the perceptual limitation of knowledge about the narrated world then gain in significance for the reader“ (Stanzel 1984: 113). Silná subjektivizace vidění a hodnocení světa je pro oba vypravěče románů charakteristická, a interní perspektiva je tak jedním z rozhodujících znaků těchto narací. Musíme mít na paměti, že interní perspektiva znamená omezený pohled na fikční události: „Internal perspective necessarily results in a restriction of the kind and degree of knowledge (limited point of view) of the teller-character or the reflector-character“ (Stanzel 1984: 126).

Podle Wery Birgitte Holst (Holst 2006: 63) dochází v románu *Doppler* k přechodu mezi interní a externí perspektivou vypravěče, který se tak načas stává vševědoucím vypravěčem. Tato změna perspektivy se projevuje tak, že Doppler je schopen vzhledu do vědomí losů, tvrdí Holst. To se děje např. zde: „Seskočil jsem a odplížil jsem se do bezpečí na velký kámen, zatímco losovi běžel hlavou celý jeho život: všechny ty krásné dny s dostatkem potravy, slunné dny pozdního léta, krátké období podzimní zamilovanosti do losího samce a následná osamělost. Porod a radost z pokračování genů, ale také otravné zimní měsíce předchozích let a neklid, těkavost, jíž, pokud vím, jak si možná myslel, bude ušetřen. To vše se mu promítlo během několika krátkých vteřin, než se skácel na zem“ (Doppler: 10). S tvrzením o změně perspektivy však nelze souhlasit. O změně perspektivy z interní na externí a zpět by bylo možné uvažovat, kdyby do vypravěčovy promluvy nebylo včleněno „pokud vím, možná“, které zpochybňuje externí perspektivu vypravěče a předesílá, že vypravěč se pouze domnívá, co se losici promítne hlavou v okamžiku smrti. Je tedy zřejmé, že k žádné změně perspektivy, jak usuzuje Holst, nedochází. Perspektiva vyprávění je fixní neboli stabilní v případě obou románů.

Oba vypravěči románů připouštějí, že jejich pohled na události je značně omezený, a o své perspektivě se několikrát zmiňují. Hlavní postava *Naiv.Super.* říká, že postrádá směr, rozhled a perspektivu a s tímto nedostatkem spojuje své problémy (*Naiv.Super.*: 42): „Perspektiva by měla být něco, co by si člověk mohl koupit a aplikovat nitrožilně“ (*Naiv.Super.*: 77). Doppler zase přiznává, že jeho pohled na svět byl před tím, než se odstěhoval do lesa značně omezený. Svoji zaslepenost ilustruje rozhořčením, které u něj vyvolala válka v Iráku, která začala ve stejné době, kdy on rekonstruoval koupelnu: „Teď jsme si navíc museli vybrat na čí straně jsme

v Iráku. Rozčílilo mě, že se ve světě dějí věci, které při hlubším pohledu mění v banality to, čím jsem se zabýval. Nejenže jsem neměl perspektivy v pořádku, ani jsem si nepřál, aby v pořádku vůbec byly (Doppler: 27).

Stanzel tvrdí, že koncept perspektivy také ovlivňuje výběr prostředí a událostí, které jsou ve fikčním světě prezentovány (Stanzel 1984: 111) a to platí v Loeových románech bezvýhradně. Hlavní postava *Naiv.Super.* má zřejmý problém s velikostí a složitostí světa a řeší ho zjednodušením, zaměřením se na konkrétní a uchopitelné věci. Podle Lene Evensen je zjednodušení světa hlavním projektem hlavní postavy románu, vztah mezi veličinami „veliký-malý“ pak považuje za jedno z témat románu (Evensen 2001: 65). K řešení problémů v malém měřítku vede Erlenda snaha získat přehled či perspektivu aspoň tam, kde je to z povahy věcí možné. Exemplárním příkladem je článek studenta psychologie, který Erlend objeví: “Co je to štěstí z pohledu stavebnice lego? Jak byste popsal/a své pocity, které zažíváte při stavění lega? Existuje podle Vašeho názoru rozdíl mezi těmito pocity □štěstí□ a spokojenosti? Pomáhá Vám stavění lega k dosažení dlouhodobého štěstí stejně tak jako štěstí krátkodobého? (Naiv.Super.: 97). Citovaný článek velice dobře zapadá do diskurzu knihy, který přisuzuje malým a zdánlivě nepodstatným věcem velký význam. Vztah hlavní postavy k věcem je významný, neboť znamená záměrnou změnu perpektivy<sup>19</sup>: „[...] only in the case of internal perspective does perspectivization become semiotically significant. The relation between persons and things in space and their observation or description from a fixed point of view gain in significance as data for reader“ (Stanzel 1984: 113).

Dalším aspektem perspektivy v narativu je podle Stanzela rozlišení mezi tím, kdo popisované události vidí a kdo o nich vypráví. Protože je v obou románech tato osoba totožná, není třeba tento aspekt zmiňovat podrobněji.

S perspektivou a druhem vypravěče je úzce a neoddělitelně spojen třetí prvek Stanzlova typologického kruhu: modus vyprávění, který označuje jakým způsobem je čtenáři narace zprostředkována. Stanzel shrnuje pojmenování dvou rozdílných způsobů vyprávění v literárněvědné tradici jednotlivých zemí

---

<sup>19</sup> Časoprostorové uspořádání narativního světa, které vyplývá ze změněné perspektivy vypravěčů obou románů je podrobně pojednáno v následujících kapitolách 6.2 a 6.3.

(*reportial narration X scenic presentation, diegesis X mimesis, telling X showing*) a sám zavádí pojmy *teller-character X reflector-character*. Vzhledem k tomu, že literární teoretikové na výše uvedené pojmy nahlíží jako na synonyma, budu používat pojmy *telling* a *showing*, přesto, že Stanzel pracuje s jiným označením. *Showing* a *telling* jsou vymezeny jako opoziční módy vyprávění, ale tato skutečnost platí pouze teoreticky. Jejich střídání, prolínání a koexistence je v naracích více či méně častá, a jejich přesné odlišení prakticky není možné.

V románu *Naiv.Super.* zcela zřetelně dominuje *telling*, neboť vypravěč „narrates, records, informs, writes letters, includes documents, cites reliable informants, refers to his own narration [...]” (Stanzel 1984: 144) tak, jak vyplývá ze Stanzelovy definice tohoto vypravěčského modu. Ale především, fikční události románu jsou většinou vyprávěny, nejsou demonstrovány *in actu*. Např. zde: “Když kavárna zavřela, šli jsme přes zámecký park. Doprovodil jsem ji domů. Vypili jsme spolu šálek čaje. Ukázala mi svůj foťák [...]” (Naiv.Super.: 107). Nicméně díky malému časovému odstupu mezi fikčními událostmi a vyprávěním o nich je dosaženo podobného efektu jako u *showing*: čtenář získá dojem, že je bezprostředním svědkem událostí či přímým účastníkem fikčního světa. Vypravěč si ovšem je svého vyprávění vědom a “[he] verbalizes his perceptions, thoughts and feelings in an attempt to communicate them” (Stanzel 1984: 144). Začátek *Naiv.Super.*, ve kterém jsou konkrétní události předcházející vyprávění sumarizovány a hodnoceny, je pro tento modus vyprávění typický. Navíc, vypravěč vždy vysvětluje, proč referuje zrovna o těchto fikčních událostech a žádných jiných, a sděluje svůj postoj k nim. Např. zde: “Dneska večer myslím na svého dědečka. Před několika týdny mi vyprávěl jeden příběh. Je to příběh o dobrém světě...” (Naiv.Super.: 20). Čtenář tak rozumí, proč je mu daný příběh převyprávěn.

Jen málokterá narace je vyprávěna prostřednictvím jednoho vypravěčského modu, a tak se prvky *showing* objevují i v *Naiv.Super.*. Nejmarkantněji se tak děje v seznamech, do kterých si hlavní postava zapisuje své zážitky z pobytu v New Yorku: “Tohle jsem viděl dneska:

- [...] dva muže s jarmulkami, kteří vystupovali ze sanitky



- pět mladých černochů, kteří šli parkem každý s kazetákem na ramenou. Mluvili spolu, ale žádný z nich nemohl slyšet nic jiného než hudbu“ (Naiv.Super.: 174).

Vypravěčský modus *Dopplera* je rozmanitější, *showing* a *telling* se v naraci střídá mnohem častěji, než je tomu v případě *Naiv.Super.*. V naraci převládá *telling*, kdy vypravěč skutečně vypráví o událostech, sumarizuje a zobecňuje je, popř. je dává do obecných souvislostí: “Včera jsem byl bez mléka. Celý den jsem naháněl to zatracené mládě. Poté, co jsem ho zahnal do lesa, se samozřejmě celkem rychle zase vrátilo” (Doppler: 13). Vedle toho však jsou určité fikční události zachyceny bezprostředně, scénicky tak, že vypravěč je pouze jejich reflektorem: “Chápu, říkám. Vypadá to jako dobrý nápad. Nevím, jestli je to dobrý nápad, říká Düsseldorf, ale tak to prostě bude. Ano, přikyvují a povšimnu si prázdných krabic od pizzy, které stojí na kuchyňské lince, z čehož usuzuju, že příprava jídla teď není v Düsseldorfově domácnosti prioritou” (Doppler: 88).

Podle Stanzelovy teorie tzv. typologického kruhu jsou *Naiv.Super.* a *Doppler* vyprávěny v první osobě vypravěčem, který je zároveň hlavní postavou fikčního světa. Příběh je vyprávěn z vnitřní perspektivy, která je stabilní. V naraci převládá vypravěčský modus typu *telling*.

## 6.2. Topoanalýza utopických světů: Naiv.Super. a Doppler

### 6.2.1 Dopplerův les

*The woods are lovely dark and deep*

*But I have promises to keep,*

*And miles to go before I sleep,*

*And miles to go before I sleep.*

Robert Frost

Text románu *Doppler* začíná citací části básně Roberta Frosta *Stopping By Woods On A Snowy Evening*, a není náhodou, že prvním slovem citátu je právě les. Les nepředstavuje v románu pouhý rámeček děje, ale je tematizován, stává se podstatným sám o sobě. Jeho důležitost je zřejmá už při popisu

Dopplerova pádu z kola, který způsobí úplný obrat v jeho dosavadním vnímání světa.

„Jenom jsem úplně tiše ležel a díval se do větví, které se v mírném větru pomalu pohybovaly. A poprvé po několika letech bylo naprosté ticho. Poté, co nejhroší bolest trochu odezněla, přišel požehnaný klid. Byl tu jen les. Obvyklá směs různých složitých pocitů a myšlenek, povinností a plánů byla pryč. Najednou byl všechno jenom les“ (Doppler: 24).

Les je zde spojován se zastavením Dopplerovy roztěkané mysli, každodenních myšlenek na dětské seriály či rekonstrukci koupelny, a soustředěním se na události, které dříve Doppler ukládal do „složky pro iracionální jevy“ (Doppler: 31). Na základě podobně iracionálního vnuknutí si několik týdnů po pádu z kola Doppler sbalí batoh a odstěhuje se od své rodiny do lesa.

Literární vědec Robert Harrison předpokládá, že pravděpodobný význam latinského slova *foris*, tj. les, je mimo. Původně byl *foris* právním termínem, který se vztahoval na oblast, která ležela mimo výsostné hranice vládců (Harrison 1992: 69). Doppler odchází do lesa, protože potřebuje být daleko od lidí a běžného způsobu života, který vedl. Potřebuje obývat takový prostor, který leží mimo hranice jím opovrhovaného světa. „Zvolil jsem si les místo Smart Clubu a všech ostatních absurdních míst, kam musí člověk jezdit, když má rodinu a bydlí v norském hlavním městě“ (Doppler: 64). Doppler implicitně vyjadřuje, že les je místem jiného druhu, než Smart Club, který podle Relphovy charakteristiky přímo odpovídá postmoderním pseudomístům, které postrádají jakýkoliv obsah. Edward Relph, kanadský geograf zabývající se problematikou vztahu postmoderních lidí a míst, mluví o disneyfikaci míst, které vytváří „surrealistickou směs historie, mýtu, reality a fantazie, která postrádá jakékoliv vazby s geografickým prostředím“ (Relph 1976: 95, citováno podle Smethurst 2000: 92).

Oproti tomu je les *vyčleněným* přírodním *prostorem*, který byl už ve středověkých naracích pojímán ambivalentně. Les byl symbolickým domovem těch, kteří se vymykali sociálnímu řádu – vyděděnců, šílenců, lupičů, uprchlíků, ale i poustevníků a světců. Tento prostor ztělesňuje nebezpečí a hrozbu, anarchii proti řádu. Na druhou stranu je svou polohou mimo lidskou společnost ideálním azylem pro ty, kteří se rozhodli pro

poustevnický život blíže Bohu. Obě tyto krajnosti spojuje pojetí lesa jako útočiště psanců lidské společnosti (Harrison 1992: 61-63). Doppler se také stává psancem, jeho rozhodnutí postavit si stan v lese je popisováno jako nutnost, nevyhnutelná skutečnost: „Jenže já nebydlím v lese proto, že mě to baví. Bydlím v lese, protože musím být v lese [...]“ (Doppler : 35) vysvětluje Doppler své ženě. Doppler explicitně konstatuje, že les ho přijal tehdy, kdy začal být pro své okolí zátěží a byl tedy vyloučen mimo lidskou společnost:

„Jsme zneškodňováni. Nepřátelé lidu, kteří se právě chystají narušit křehkou iluzi společenství a smyslu, se posílají pryč, aby si to rozmysleli. [...] Je to vychytralá forma trestu, která současně vypadá jako jakási odměna“ (Doppler: 91). Vyčleněnost prostoru je tedy symptomatická i pro jeho obyvatele, také oni jsou vyčleněni.

Les, ve kterém si Doppler staví svůj stan je *prostorem bezpečí a ochranou* před vnějším světem: „Já nemůžu ven a svět nemůže dovnitř a já tu dlouho ležím potichu jako dítě a tvářím se jakoby nic“ (Doppler: 12). Doppler se v lese cítí nedostizitelný a nenapadnutelný před světem, s nímž nechce být už dál konfrontován, protože se mu jeho běh zdá nesmyslný. Pro Dopplera je les *prostorem sui generis*, kam se může uchýlit před absurditou vnějšího světa.

„Tady venku už není Oslo ani Norsko, je tu les. A ten tvoří vlastní zemi, se svou vlastní malou logikou, a pravičák a jeho přátelé ať klidně řídí zbytek země [...] ale tady v lese vládnout nemůžou. Les je k nim lhostejný“ (Doppler: 82). Toto pojetí lesa jako azylu je v přímém protikladu proti zobrazení lesa v Dantově *Božské komedii*, tak jak jej interpretuje Harrison. Les je zde alegorickým místem temnoty, bludu, odcizení a strachu. *Prostorem*, který vyvolává strach, zmatení: „Není snad les typickým místem, kde člověk ztrácí orientaci a přímé cesty najednou mizí?“ (Harrison 1992: 82). Doppler naopak lesu důvěřuje: „Les je milý a přátelský [...] lze bez obav vložit svůj život do rukou lesa. Protože les naslouchá a rozumí. Neničí, ale obnovuje a nechává věci růst“ (Doppler: 68).

„Les je svět, který se rozkládá za hranicí našeho známého světa, je jiný a mohou v něm platit jiné zákonitosti [...] Světy lesa a civilizace stojí proti sobě, ale současně se i prolínají. To, co nás potká v lese, je jenom zakuklenou podobou toho, s čím se můžeme střetnout i v našem světě [...]“ (Pepřík 2005: 10). Svět utopie se rozprostírá za hranicí našeho světa, mimo její kategorie a

obzory a pro Dopplera je tímto „místem mimo“ právě les nad Ullevålským stadionem. Woldovo tvrzení, že Dopplerův útěk do lesa je ordinární, podobný příběhům, které čteme v sobotních denících o lidech, kteří se vzdali své kariéry, aby realizovali své sny a ideály o životě v souladu s přírodou, není relevantní. A není ani na místě posuzovat, zda Dopplerův čin útěku do přírody je výjimečný v zemi, kde se nejoblíbenější televizní pořad jmenuje *Do přírody*, tak jak to činí Benedrik Wold (Wold 2004: 59). Pokud fikční světy nepodléhají požadavkům pravděpodobnosti, pravdivosti nebo hodnověrnosti není podstatné hodnotit je na základě referencí k aktuálnímu světu (Doležel 2003: 33).

Podstatnější je, že les je pro Dopplera místem, které je za hranicí jemu známého města, přestože přiznává, že leží jen pár set metrů od hranice lesa, na samém kraji. Rozhodující je význam, jaký lesu a pobytu v něm přisuzuje Doppler. „V próze je setrvání na jediném místě [...] něčím značně neobvyklým a signifikantním, a je potom příznačné, že vypravěč takové místo (podobně jako básník svou duši) □rozhýbá□ [...]“. Povaha místa tak bývá často spojena s typem postavy, která ho obývá, místo je determinováno postavou a postava místem“ (Hodrová 1997: 18). A tak se Doppler považuje nejen za psance, ale i za lesního muže, přesněji lovce a sběrače. Svým vstupem do lesa jakoby přistoupil na nepsanou dohodu *soběstačnosti a nezávislosti* na „světě dole“: Už nikdy nebudu platit žádné účty. Ani na internetu, ani jinde. Budu žít z výměny, z krádeží a z lesa. A až odejdu, může les žít ze mě. Tak zní dohoda“ (Doppler: 72). Doppler svou proměnou v muže lesa vědomě odkazuje k postavě ušlechtilého divocha *homme sauvage*, tak jak byla do literatury, ale i do sociálních věd<sup>20</sup> uvedena Michaiem de Montaigne v eseji *O kanibalech* (asi 1580):

„V oněch (objevených) národech, pokud mi byly vylíčeny, není podle mého názoru barbarského ani divokého nic. Divochy jsou jmenováni národové přesně v tom smyslu, v němž říkáme, že divoce vyrostly plody, které stvořila příroda sama od sebe a svým platným během: vpravdě bychom měli nazývat

---

<sup>20</sup> Mytopoetická kategorie „ušlechtilého divocha“, jejímž prostřednictvím se Evropan snažil pojímat „toho druhého“, prakticky nikdy z antropologického myšlení nevymizela. Příroda, v jejímž lůně domorodci žijí, byla v romantismu pokládána za živel přirozené nevinnosti a rajske harmonie, od které se civilizace ke své škodě oddělila (Budil 2003: 66).

divokými spíše ty plody, které jsme svým umělým zásahem pozměnili a vyňali z pravidla [...] Ony národy se mi tedy zdají barbarské, neboť je dosud velmi málo zpracoval lidský důmysl a jsou ještě velmi blízké své původní nelíčenosti. Řídí je dosud zákony přirozené, jen nepatrně pokažené zákony našimi“ (Montaigne 1995: 222-223). Montaigne zde proti zkažené evropské civilizaci staví kulturou nedotčené barbary. Přirozenost a penězi nezkažená morálka přírodních národů byla pouze realitě neodpovídající projekcí evropských učenců.

Podobnou projekci přejímá i Jean Jacque Rousseau v eseji *O původu nerovnosti mezi lidmi*, kde je život v lesích v přirozené prostotě a svobodě idealizován jako jednoduchý a šťastný. Les je v Rousseově pojetí prostředím, které leží mimo čas, historii a instituce, a umožňuje tak jedinci propojení s vlastní podstatou (Harrison 1992: 130). Dopplerova stylizace do ušlechtilého divocha je zřejmá ze dvou scén. V té první sní syrový žaludek Bongovy matky (losice), tak jak to dělali indiáni, jak poznamenává. Druhá se váže k nedobrovolné cestě dolů, kdy musí ze školky vyzvednout svého syna, který ho po několikaměsíční pauze nepoznává. Doppler vypadá otrhaně a divoce, navíc se nemůže legitimovat učitelce mateřské školy, protože, a to je signifikantní, nemá žádný doklad o své identitě. Nakonec vytáhne nůž a vousy si odřeže. Gregusovi poté tvrdí, že je jednodušší nechat vousy přirozeně růst než jim v tom bránit (Doppler: 65).

Svůj slib nechodit dolů mezi lidi je Doppler nucen porušit kvůli nízkotučnému mléku, které potřebuje k životu, ale i toto částečné porušení soběstačnosti, je v souladu se „zákony lesa“. S vedoucím obchodu uzavře tzv. mléčnou dohodu, která spočívá na podobných principech jako *silent barter*<sup>21</sup>, který je běžnou formou směny u mnoha afrických kmenů. To, že je schopen získat mléko bez peněz, považuje Doppler za obrovské vítězství nad „světem dole“: „Pro kulturu lovců a sběračů je to vítězství. Los zabítý nožem směněný za mléko a jiné spotřební zboží. Toto je průlom. Možná může být svět přece jen spasen“ (Doppler: 22). Svou soběstačností a odmítnutím pomoci zvenčí připodobňuje Doppler sám sebe k Africe: „Dneska jsem já Afrika, myslím si

---

<sup>21</sup> *Silent barter* je způsob směny zboží, při kterém nedochází ke kontaktu mezi jeho aktéry. Jedna strana přenechá požadované množství zboží na dohodnutém místě a vzdálí se. Druhá strana zboží převezme, nechá na oplátku své zboží na tomtéž místě a odchází.

[...] Jsem jistým způsobem nerozvinutý [...], a okolí si myslí, že potřebuju pomoc, jenže já jsem přesně jako Afrika hrdý a chci to zvládnout radši sám“ (Doppler: 49). Les jako prostor svou podstatou nezávislý na vnějším světě, je analogií k Dopplerově potřebě vystačit si sám.

Les je zpodobněním *nezávislosti* i v tom ohledu, že nemůže být nikým vlastněn a přetvářen. Dopplerova parafráze známé řeči indiánského náčelníka Seattlea<sup>22</sup> odkazuje k témuž: „To země vlastní lidi. Květiny jsou naše sestry a kůň, velký orel, nemluvě o losovi, jsou naši bratři. A jak může člověk cokoli kupovat nebo prodávat? Vždyť komu patří teplo ve vzduchu nebo zvuk větru ve stromech?“ (Doppler: 67). Les nepatří nikomu a je svou podstatou nezávislý, jak vysvětluje Doppler pravičákovi. Pravičák Bosse Munch, který reprezentuje ambice, peníze a pohodlí, tj. hodnoty, kterými Doppler opovrhuje, ho upozorňuje na to, že les má svého majitele a zákon povoluje přebývat v něm pouze tři dny a noci. Ze setkání Dopplera s pravičákem vyplývá důležitý rozdíl mezi obyvatelem lesa a jeho návštěvníkem. Zatímco Doppler se „nechal lesem adoptovat“ a přijal jeho zákony, pravičák je v něm na procházce, stojí vně. Doppler v lese bydlí, zatímco pravičák se zde pouze prochází: „A pravicoví voliči, kteří se tu promenádují v neděli v kraťasech a jinak, když mají náhradní volno nebo venčí psy, neví nic“ (Doppler: 37).

Les je uzavřeným prostorem, jehož *hranice* jsou přesně *vymezeny*. Doppler chápe les jako svůj prostor, jehož obranou brání i svou existenci v něm. Dvakrát je nucen les i sebe přímo bránit: proti pravičákovi střelbou z luku a proti nic netušícímu běžkaři. Významné je, že ani v jednom případě není Doppler v nejmenším ohrožen, a jeho reakce proti vetřelcům by se mohla zdát přehnanou. Ne pokud porozumíme, že les je pro Dopplera součástí jeho identity: „ Už bydlím v lese skoro celý rok a dávno nejsem stejný, jako jsem byl [...] Les dává a bere. A ty, kteří ho vyhledají, přetvoří k obrazu svému. Já sám se teď stávám lesem. Les, to jsem já [...]“ (Doppler: 141). Doppler se už podruhé identifikuje se samotným prostorem lesa. Doppler svůj prostor odmítá opustit natolik tvrdošjně, že je jeho švagr nucen použít uspávacích prostředků, aby ho v bezvědomí přinesl do Zemské nemocnice do poporodního pokoje jeho ženy. Doppler tedy opouští své teritorium pouze za

---

<sup>22</sup> Touto řečí odpověděl náčelník kmene Duwamushů prezidentu Spojených států amerických v roce 1855 na požadavek vybízející k tomu, aby prodal území svého kmene a usídlil se v rezervaci.

použití násilí a proti své vůli. Les je v románu prostorem *samoty*. Doppler cítí, že v něm musí být sám, aby mohl dosáhnout toho, co si přeje. Proto se charakter lesa zásadně narušuje, když se v něm usadí další lidé. Les se mění, ztrácí svou tvář: „[...] už nepoznávám svůj vlastní les. Les, který byl tak klidný a tichý [...] Teď tu z lesa, který jsem kdysi znal, zbylo jen málo. Museli jsme se dostat do špatného lesa, říkám Bongovi. [...] Potíž je v tom, že když lidé zaplní nějaký prostor, vidíte lidi, a ne prostor“ (Doppler: 139). Zalidněním se les stává prostorem, který postrádá své původní vlastnosti, a Doppler, který se v něm cítil dobře, se znovu nazývá psancem. Řád lesa je nadobro narušen- pravičák lesa využívá pro svou agitaci, Düsseldorf (syn německého vojáka, modelář) s Rogerem („pochtivý“ zloděj) se v něm zabydlují, aby našli únik v alkoholu.

Doppler zjišťuje, že les se radikálně proměnil, a není místem, které by mohl dál obývat. Už mu není azylem, nenabízí bezpečí a nezávislost na okolním světě. Les pro něj přestal být místem k životu, a Doppler ví, že se musí odstěhovat hlouběji do lesa. „Ale kam půjdeme?“ ptá se Gregus] „Z lesa do lesa, říkám. Vydáme se do středu tohohle lesa a možná postupně ven na druhý kraj. A do dalšího lesa. A tak můžeme pokračovat, dokud se nám nebude zdát, že to stačí [...] Vždycky jsou další lesy“ (Doppler: 151). Doppler si v této chvíli uvědomuje, že jeho les byl pouze dočasným místem, které ztratilo svou sílu a jedinečnost. Doppler se spolu s Gregusem a Bongem vydává na cestu „východně [...] k jiným lidem“, k čemuž Wold, v rozporu s kontextem, dodává „k Rusům, Číňanům, Usama bin Ladinovi“? (Wold 2004: 58). Nic takového ovšem v textu nestojí, Wold výroku přikládá jiný význam, než jaký se sám nabízí ke čtení. Doppler sám o své cestě mluví takto: „Už nestačí šaškovat v bezpečném norském lese [...] Za touto zemí leží celý svět, který neznám. A ten potřebuje pomoc“ (Doppler: 158). Stejně tak jako byl Dopplerův pobyt v lese projektem záchrany pro jeho rodinu, jejíž členy měl zneklidnit a zabrzdit v „pilném způsobu života“, je Dopplerova cesta také záchranou. Doppler vysvětluje své ženě: „Jsme svým způsobem povolání. Tam venku se dějí věci a nás je třeba [...] Jediné, co vím, je, že musíme vyrazit, protože les nás volá“ (Doppler: 156).

## 6.2.2. Düsseldorfův model

Skutečnost, že postavě Düsseldorfa je vedle Dopplera v naraci věnováno nejvíc prostoru není nahodilá, a nevyplývá ze společné absurdity jednání obou postav tak, jak se domnívá Wold (Wold 2004: 61). Obě postavy se vyrovnávají se smrtí otce a stahují se ze světa, ať už kvůli krizi identity (Holst 2006: 20) nebo z jakýchkoli jiných důvodů. Podstatné je, že Doppler i Düsseldorf jednají tvořivě a jejich činnost je možno chápat jako tvoření vlastního, náhradního světa. Zatímco Doppler buduje svou novou existenci v prostoru lesa, Düsseldorf se po smrti své ženy stáhne do svého obývacího pokoje a veškerý svůj čas (šest let) věnuje stavbě modelu města. Už to předpokládá, že tato činnost bude mít v naraci významné postavení. Samotný tvůrce přisuzuje modelu obrovský význam: „Nedávám do toho příliš. Dávám tomu přesně ten význam a hloubku, jakou si to zaslouží [...] A nemluvíme tu o plastových modelech, říká Düsseldorf. Mluvíme o té největší válce, jakou svět dosud zažil“ (Doppler: 86).

Podle Hodrové věci, které nás v pokoji obklopují, „se vtiskují do naší aury a právě tak my vstupujeme do věcí, zanecháváme na nich svůj pel- navzájem se věcmi opylujeme (Hodrová 1997: 218). Düsseldorfův obývací pokoj je doslova modelem bojiště, výsekem krajiny přenesené dovnitř a ohraničené čtyřmi stěnami. „S množstvím detailů, které se blíží skutečnosti, a tedy také úplnému šílenství, vystavěl Düsseldorf v největší místnosti svého domu krajinu. Ta představuje městečko a jeho okolí [...] Toto neskutečné město v Düsseldorfově pokoji má veškerou viditelnou infrastrukturu, jakou má skutečné město někde na zemi“ (Doppler: 56). Düsseldorf není touto krajinou pouze obklopen, on sám je jejím tvůrcem, pečlivým a svědomitým. Düsseldorf tak rekonstruuje nejen velmi konkrétní krajinu (město Bastogne v Ardenách) a zcela konkrétní okamžik (23. prosince 1944, půl třetí odpoledne), ale především scénu otcovy smrti. Dvě skutečnosti jsou na tomto neobyčejném modelaření zarážející: Düsseldorfova urputná snaha do posledního detailu zachytit reálnou situaci (výraz na tváři jeho otce) a jeho přání, aby práci na modelu nikdy nedokončil. Přestože topos pokoje, stejně tak



jako např. topos krajiny, je svou povahou statický, Düsseldorf jej učiní dynamickým prvkem, neboť jej buduje, přetváří, mění.

Tvrdím, že Düsseldorf je, stejně jako Erlend, tvůrcem utopického světa. Düsseldorfův model města splňuje všechny výše zmíněné charakteristiky utopického prostoru.

### 6.2.3. Erlendův byt

Hlavní postava a vypravěč románu *Naiv.Super*. Erlend<sup>23</sup> čelí po prohrané kriketové hře s bratrem krizi:

„Všechno mi připadalo nesmyslné. Úplně najednou.

Můj vlastní život, životy jiných lidí, životy zvířat a rostlin, celý svět.

Nic už spolu nesouviselo.” (Naiv.Super.: 11).

Není podstatné, zda tuto krizi označíme jako existenciální či krizi postmoderního člověka. Rozhodující je, že Erlend sám tento okamžik označuje jako dno (“Dno” je i název první kapitoly), bod nula či nový začátek.

„Většinou kašlu na prostor, ale mám problémy s časem“ (Naiv.Super.: 12) vysvětluje Erlend, ale své prohlášení záhy zpochybňuje. Rozhodne se zcela změnit svůj život a to tím, že mění svůj prostor, svůj domov. „Pokoj je jedním ze základních míst lidské existence. Způsob, jakým v něm subjekt bydlí- ve smyslu, který tomuto slovu dává Heidegger (bydlení je vyjádřením způsobu existence člověka na světě, jeho vztahování ke světu) [...] vypovídá o jeho vztahu ke světu [...]” (Hodrová 1997: 217). Erlend mění prostor, který zná a je mu blízký za místo nové, jistým způsobem prázdné. Ainsá mluví v souvislosti se změnou místa a budováním utopie o nutnosti prostorové separace od dříve známého: „Utopický diskurz se zakládá na oddělení a odloučení člověka od prostoru, který ho obklopuje [...] prostorová odloučenost se opírá o fakt, že člověk není schopen vnímat štěstí v místě a čase, ve kterých žije“ (Ainsá 2007: 39). Proměna prostoru umožňuje skutečnou jinakost a radikální proměnu, která je pro budování nového utopického světa zásadní. Erlend mění i další atributy své dřívější existence:

---

<sup>23</sup> Jméno hlavní postavy se dozvídáme až na poslední straně románu v kopii emailu, který Erlend posílá profesoru fyziky Paulu Daviesovi. Tento text je sice součástí románu, ale v naraci samotné je postava bezejmenná. Pro zjednodušení budu ve své práci k postavě odkazovat jako k Erlendovi.

ukončí své studium na univerzitě, dá výpověď v práci. „Pak jsem dojel na kole zpátky do města a zlikvidoval jsem zbytek své staré existence [...] Vypověděl jsem taky podnájem, telefon a novinové předplatné. A prodal jsem své knihy a televizi. Zbytek mého vlastnictví se mi vešel do batohu a dvou papírových krabic. Krabice jsem uložil na půdu k rodičům a batoh jsem si dal na záda a odjel jsem na kole domů k bratrovi“ (Naiv.Super.: 12).

Podle Daniely Hodrové hraje v jakékoliv naraci zásadní roli, zda se jedná o známé, už obývané místo, které má jeho obyvatel ve své moci, nebo zda se jedná o prostor neznámý, jehož podstatě jeho obyvatel nerozumí, není mu blízka (Hodrová 1997: 217). Erlend se stěhuje do bytu svého bratra a má v plánu ho obývat přechodně, než se věci urovnají a on najde ztracenou rovnováhu. To, že se jedná o provizorní a zároveň nový prostor je zásadní, Erlend, který prochází mezní situací potřebuje právě místo tohoto druhu. Dům ve kterém bydlel se svými rodiči dříve, pro něj ztratil charakter jedinečnosti a bezpečnosti, což je patrné z příběhu o obcházení domu:

„Když jsem byl malý, chodíval jsem s tátou okolo našeho domu. Táta mě držel za ruku a tak jsme vždycky obešli celý dům. Z nějakého důvodu na to vzpomínám jako na velmi dobrou a smysluplnou záležitost.

Bydleli jsme v domě. V něm jsem jedl a spal. A pak jsme kolem něj chodili“ (Naiv.Super.: 88).

Erlend se pokusí tento rituál obnovit a navštíví otce s prosbou, aby s ním šel obejít dům. Dům byl pro Erlenda ztělesněním blízkého a bezpečného prostoru, ale svůj význam pozbyl. Erlend chápe, že dům už pro něj nepředstavuje celý svět tak, jako v dětství. Dům ztratil svou výlučnost a je jen jedním z míst, které Erlend zná.

Bratrův byt je pro Erlenda dočasným *azylem* i *úkrytem* před složitostí vnějšího světa. Finn Skårderud dokonce Erlenda označuje za novodobého mnicha bez Boha, který se stahuje do své cely, kterou je on sám (Skårderud 1998: 123). Erlendovu existenci v uzavřeném prostoru však od mnišského života odlišuje podstatný rys- Erlend se nestahuje ze světa proto, aby byl blíže Bohu. Bratrův byt je však pro něj místem, kde může vyřešit svou krizi, místem reflexe.

Mnišská cela je podle Daniely Hodrové taktéž místem usebrání a reflexe, v literatuře je pojímána jak uzavřený, izolovaný prostor (Hodrová 1997: 219).

Přesně takovým *uzavřeným a izolovaným* prostorem je Erlendův byt, který jakoby stál mimo dění a běh "nesouvislého světa":

"Uběhlo pár týdnů.

Sedím v bratrově bytě. Jednou denně scházím dolů a kupuju si jídlo. A když přijde pošta, otevřu ji a odfaxuju ji bratrovi [...]

Kromě toho nedělám skoro nic.

Snížil jsem úplně tempo. Na nulu.

Myslím na to, že bych měl začít od začátku. Jak se začíná od začátku?"  
(Naiv.Super.: 13).

Lene M.S. Evensen podotýká, že uzavřenost prostoru je ještě posílena urputnou snahou postavy kontrolovat kanály, které spojují jeho prostor se světem. Přesněji řečeno Erlend komunikuje se svým okolím pouze prostřednictvím faxu a je otázkou, jedná-li se o vůbec o komunikaci (Evensen 2001: 59). Otevřenost vnitřního prostoru je zajištěna okny a dveřmi, jímž může subjekt komunikovat s vnějším světem (Hodrová 1997: 219), Erlend si však podobnou komunikaci nepřeje, ve svém dočasném bydlišti si svou anonymní existenci střeží: „Už několik večerů hážu míčem dole na dvorku. Scházím každý večer po zprávách dolů a stavím se do rohu, kam nevedou žádná okna. Je to málo využívané místo, osvětlené obyčejnou žárovkou“ (Naiv. Super.: 19).

Erlend má problém vyrovnat se se složitostí světa, který pro něj postrádá souvislosti a smysl, a buduje si svůj vlastní malý svět, založený na konkretizaci. Podle Finna Skåreruda se Erlend cítí ohrožen a uchyluje se k tomu, co je pro něj srozumitelné, smysluplné a jisté. Proto si kupuje míč či zatloukačku (Skårerud 1998: 125).

„Dejte mi míč.

Dejte mi kolo.

To jsou veličiny, které dokážu snést“ (Naiv.Super.: 43).

Prostřednictvím hry si tak Erlend tvoří svůj nový svět. O hře, která je světem odlišným od světa stávajícího hovoří teoretik hry Johan Huizinga: „[hry] jsou dočasné světy uvnitř obyčejného světa, které slouží k tomu, aby v nich probíhal nějaký v sobě uzavřený děj [...] Hra vytváří řád, hra je řád. Do nedokonalého světa a zmateného života vnáší dočasně omezenou dokonalost“

(Huizinga 2000: 21). Tento utopický svět je však narušen poté, co Erlend opouští bratrův byt a odlétá do New Yorku.

#### **6.2.4. Erlendova cesta do Ameriky**

„Skoro jsem se uklidnil. Dosáhl jsem jistého klidu.

O tom si teď můžu nechat jenom zdát.

New York.

To zní pochmurně.

Drtivě.

Bojím se, že budu zdrcen právě teď.

To město mi připadá moc veliké“ (Naiv.Super.: 111)

Erlend váhá nad tím, zda odjet na pozvání svého bratra na výlet do Ameriky. Změna místa a cesta samotná ho zpočátku děsí, ale zároveň ji chápe jako možnost podívat se na svou situaci z jiné perspektivy.

„Smyslem [cesty] je, že mi chce dát možnost, abych se dostal pryč. Na cestách se stávají různé věci, říká [ bratr].

Jako co? ptám se.

Perspektiva, říká můj bratr (Naiv.Super.: 112).

Erlendův bratr přímo zmiňuje, že cesta sebou přináší nejen nová místa, ale i nové myšlenky a perspektivu. Cesta je dynamickým místem (Hodrová 1997: 18) a podle Bachtina má chronotyp cesty v literatuře obrovský a nezastupitelný význam (Bachtin 1980: 234). Cesta do Ameriky má zásadní smysl i pro hlavní postavu románu. Právě zde pod dojmem setkání s jinými místy a lidmi Erlend dojde k poznání sounáležitosti s lidmi, které je „cestou z krize“. Tato náhodná setkání, která si Erlend zaznamenává do svých seznamů (Naiv.Super.: 139-140) jsou pro něj důležitá. Podobně usuzuje Michail Bachtin, že:

„□Cesta□ je výsadním místem náhodných setkání. Na cestě se v jediném časovém a prostorovém průsečíku protínají prostorové a časové cesty nejrozličnějších lidí – představitelů všech vrstev, postavení, vyznání, národností, věků [...] Cesta je uzlovým bodem a dějištěm událostí“ (Bachtin 1980: 364-

365). Erlend konstatuje, že cesta do Ameriky mu dala perspektivu, kterou postrádal:

“Dodává mi to perspektivu. V obrovském množství.

Jsem tak daleko od domova. Ve velkém městě” (Naiv.Super. : 142).

Erlend navštíví Ameriku, prostor “plný možných skutečností [který je] prázdným prostorem, útočištěm, azylem pro všelijaké pronásledované a nabízí příležitost opětovného narození ve vzdálené jinakosti” (Bloch in: Ainsá 2007: 81). Amerika je utopickým prostorem par excellence, zemí zaslíbenou těm, kteří hledají alternativu: “Utopie je [...] nadějí na únik z přítomnosti, a to nikoliv díky důvěře v moc budoucnosti, ale díky cestě, která umožňuje přístup do země zaslíbené a propustné, kde lze novou skutečnost okamžitě kout v souladu s touhami přistěhovalce” (Ainsá 1980: 79). Ameriku jako ztělesnění utopie nadto zmiňuje i Erlend: “Norové přijeli sem. Chudí. Se sny. Člověk tady může přijít ke štěstí. Kdokoliv tady může udělat terno. I dneska. Možná i já tady můžu udělat terno“ (Naiv.Super.: 128). Amerika je pojímána jako země zaslíbená, místo, kde se sny stávají skutečností. Je připodobňována k prostoru, kde člověk dosáhne zdaru, úspěchu i štěstí (Ainsá 2007: 73). Podle Paula Smethursta je Amerika samostatným chronotopem, který byl v koloniálním diskurzu pojímán jako prázdné místo bez kultury a historie, nejčastěji prezentované na základě rozdílů oproti evropskému prostoru. Modelovým příkladem tohoto pojetí je zachycení karibské oblasti v románu Daniela Defoea *Robinson Crusoe* (Smethurst 2000: 224). Zároveň byl Americe brzy připsán mýtus o zemi zaslíbené, „prázdný prostor“ za oceánem, se stává utopií Evropy. Označení Nový svět je signifikantní, nově objevená země může být novým pokusem o to „uskutečnit sen o úplnějším a lépe rozděleném štěstí mezi lidmi, vysněné republice, utopii“ (Reyes in: Ainsá 2007: 105).

V románu *Naiv. Super.* je Amerika prezentována jako utopický prostor plný nových možností. Cesta do Ameriky hlavní postavě románu přináší novou perspektivu i řešení krize. Díky náhodným setkáním Erlend pochopí, že lidé v New Yorku sice žijí jinak, než v jeho rodném Oslu, ale sdílejí stejné hodnoty. Tento pocit sounáležitosti, který si navzdory rozdílným způsobům života Erlend uvědomí, je prvním impulzem k překonání krize: „Nemyslím si, že bych byl jiný než ostatní. Mám stejné sny [...] Cítím, že mám všechny

tyhle lidí rád. Rozumím jim. Je jasné, že musí chodit tady po ulici, musí na jiná místa. Věci musí fungovat všude. To máme společné, myslím si. Vytrvat. Dopadne to dobře” (Naiv.Super.: 134).

## 6. 3. Čas v románech Naiv.Super. a Doppler

### 6.3.1. Čas jako téma

Podle A. A. Mendilowa, autora vlivné práce *Time and the Novel*, čas ovlivňuje formu a jazyk fikce, mnohdy se stává i samotným tématem narace (Mendilow 1972: 31). Usuzuji, že čas je jedním z témat románu *Naiv.Super.* i *Doppler*, a to z několika důvodů. Nejprve se zaměřím na *Naiv.Super.* Erlendova krize je spojena s prožíváním času, čas je explicitně označen za příčinu jeho problémů:

[...] ”Celkem rychle jsem začal tušit, že tohle přímo souvisí s tím, že je mi 25 a že to špatně zvládám.

Stárnutí jsem si spojoval s jistým neklidem.

Většinou kašlu na prostor, ale mám problémy s časem” (Naiv.Super.: 12). Podobně i v pasáži, kde Erlend vyslovuje své přání vlastnit hodinky, aby mohl lépe sledovat čas, vysvětluje: “Jak jsem řekl, mám problémy se zvládnutím času” (Naiv.Super. 15). Erlendovo řešení krize- svět pro něj představuje spleť nesouvisejících a nesmyslných vztahů- opět souvisí s časem: “Myslím na to, že bych měl začít od začátku. Jak se ale začíná od začátku?” (Naiv.Super. 13). Erlend se chce vrátit k časovému bodu, kdy pro něj svět byl pochopitelný a smysluplný, na počátek. Tři věci, které Erlend pro nalezení počátku podniká s časem úzce souvisí (viz. dále): kupuje si míč, zatloukačku a čte knihu o čase amerického fyzika Paula Daviese *About Time*. Nadto, Erlend je povahou času fascinován a předpokládá, že řešení problému s časem bude i řešením jeho problému. Zdá se, že jeho stažení se ze světa a pokus ustanovit malý vlastní svět, koresponduje s ustanovením jiného konceptu času, než běžně pociťovaného, lineárního. Lineární čas je pro Erlenda svazující: vyčítá rodičům, že v životě ničeho nedosáhl, má obavy, že čas nedokáže smysluplně využít, a děsí ho plynutí a nenávratnost času. Představa lineárního času jako absolutní, pravdivé a změřitelné veličiny, která se pohybuje bez závislosti na

okolí je podstatou newtonovské fyziky a předmětem kritiky teoretika času Daviese. Davies tvrdí, že pojem univerzálně plynoucího a tudíž zachytitelného času byl nahrazen znepokojivým zjištěním, že čas nemá směr, nerozeznává mezi minulostí a budoucností, je relativní (Davies 1995: 29-33). Právě toto Daviesovo tvrzení, vycházející z Einsteinovy teorie je Erlendovi blízké. To zaznívá i v dopise, který píše Erlend fyzikovi: „Někdy si čtu ve vaší knize. V té knize, co je o čase. Nerad přemýšlím o plynoucím čase a Vy podle všeho říkáte, že čas neexistuje, což mě těší [...]” (Naiv.Super.: 98).

Předpokládám, že Erlend se ve svém utopickém světě pokouší ustanovit čas nelineární povahy, čas, který má charakter cyklu. Kupuje si míč a zatloukačku, předměty, které mu umožní zapomenout na čas (ten lineární):

„Házení má něco do sebe. Nevím přesně co. Víc lidí by mělo házet [...]

Pak by věci vypadaly jinak. Byli bychom šťastnější [...] Zapomněl jsem, jak je příjemné dotýkat se míče. Držet ho. Je tak kulatý. Dává mi zapomenout na čas” (Naiv.Super.: 19). Opakující se aktivita monotónní a neúčelné povahy mu dává pocit smyslu, vytrhuje ho z řetězce událostí, ustanovuje místo lineárního času cyklus, což v textu také explicitně zazní. Zatloukačka je předmět, který navozuje pocit spokojenosti a řádu: “Když jsou všechny kolíky zatloučeny do jedné roviny, vzniká pocit souvislosti. Věci do sebe zapadají. Mají smysl. Pak člověk zatloukačku otočí a tluče znovu. Je to perpetuum mobile, které dává uživateli pocit souvislosti [...] Když budu tlouct dostatečně dlouho, možná dosáhnu pocitu smyslu jak v globální, tak osobní rovině” (Naiv.Super.: 60). Svým charakterem podobná činnost – jízda výtahem nahoru a dolů bez zjevného účelu- v Erlendovi vzbuzuje taktéž libé pocity (Naiv.Super.: 93-94). Důležitost opakované činnosti pro ustanovení nových souvislostí zmiňuje na příkladě zatloukačky i Holst: “Opakování přináší pocit souvislosti, zatlouču-li kolíky na jedné straně, mohu zatloukačku obrátit a začít znovu. Tato činnost nemá žádný cíl a její neúčinnost přisuzuje každému okamžiku důležitost” (Holst 2006: 31).

Erlend poznamenává:

„Tloukl jsem celý den.

Tahle monotónní aktivita mě naplňuje radostí.

Myšlenky se zastavují“ (Naiv.Super.: 61).

Házení míčem a tlučení jsou Erlendovi prostředkem, jak pomocí opakování dosáhnout odpoutání od lineárního času a vrátit se k dětskému neproblematickému vnímání času jako jediného okamžiku. Erlend říká, že závidí zlatým rybičkám jejich krátkou paměť, jejich život je tak jen sledem přítomných okamžiků (Naiv.Super.: 55). Plné prožívání okamžiku je Erlendovým cílem, neboť usuzuje, že pokud se mu podaří koncentrovat se na přítomnost, získá pocit souvislosti. Zaměření na okamžik je patrné mj. i z následující příhody:

„Jednou jsem si hrál tak, až jsem omdlel.

Právě jsem dostal sjezdové lyže a to ve mně vzbudilo takové nadšení, že jsem zapomněl jíst. Lyžoval jsem celý den a nic jsem nejedl [...]

Omdlel jsem proto, že jsem se zabýval něčím, co bylo zábavné tak, že jsem neměl čas dát si pauzu.

Na tom je něco neuvěřitelně skvělého.

Tohle nadšení.

To je daleko“ (Naiv.Super.: 35).

Právě zaměření na přítomnost je podle TenHoutena jedním z nejdůležitějších rysů cyklického času, spolu se srostlou povahou minulosti a přítomnosti: „The past is not gone. It is unseen, but becomes manifest in the present“ (TenHout 2005: 32). Minulost je Erlendem aktualizována prostřednictvím dvou příběhů, rodinných historek, které jsou podle něj „příběhem o dobrém světě“. Erlend podotýká, že oba příběhy zná jen z vyprávění, sám je nezažil, pouze slyšel tak, jak se v rodině tradují. Příběh o jabloni (Naiv.Super.: 20-23) a o rackovi (Naiv.Super.: 64-66) jsou s trochou nadsázky rodinnými mýty. TenHout tvrdí, že propojení minulosti s přítomností je pro mýtus příznačné, a pojímá je jako vyprávění o tom, jaký byl svět na počátku. Mýty jsou také „a kind of narrative of things that once happened; a kind of charter of things that still happen; and a kind of *logos* or principle of order“ (TenHouten 2005: 30). Erlendovy rodinné příběhy jsou podle Tjønnelanda především exepem, moralitou, ať už je jejich morální poselství zpochybnitelné či nikoliv (Tjønneland 2001: 85). Soudím, že tyto příběhy jsou spíše nedílnou součástí Erlendovy přítomnosti, utopiemi, na kterých může být vystavěna jeho vlastní utopie. Oba příběhy jsou



zakončeny shodným poučením: „Museli [kluci] získat pocit, že svět je dobrý. Že věci spolu souvisí. Že mají význam” (Naiv.Super.: 22) a podobně: "Můj bratr musel mít pocit, že svět je dobrý. Že se dá něco udělat a že se věci někdy nezhoršují, ale zlepšují” (Naiv.Super.: 66).

Erlend se na začátku románu ze všeho nejvíc obává právě budoucnosti, nemá pocit, že: „věci spolu souvisí a že všechno nakonec dobře dopadne“ (Naiv.Super.: 14), nemá a nechce mít žádné plány. Poté, co si ustanovuje jiný koncept času pro něj pojem budoucnosti pozbývá smysl.

Kniha *About Time* (podtitul této knihy ve skutečnosti zní *Einstein's unfinished revolution*), kterou Erlend náhodou objeví v knihovně svého bratra je mu klíčem k intelektuálnímu pochopení nelineární povahy času. Pro Erlenda je neexistence jednotného a lineárního času ulehčením: “Pochopil jsem, že Einstein je můj přítel. V jeho teorii prý svým způsobem stojí, že minulost, přítomnost a budoucnost existují souběžně. Jasně, že nechápu, jak je to možné, ale to nehraje žádnou roli [...] Důležité je, že se potom, co jsem si to přečetl, cítím mnohem lehčeji [...] Moje vlastní existence se dostává trochu do pozadí” (Naiv.Super.: 77). S cyklickou podobou času souvisí i dva dokumenty, které si Erlend přiveze ze své cesty do New Yorku a které jsou součástí románu. Je to jednak báseň o čase, kterou mu napíše dívka, která píše básně za peníze na ulici v New Yorku (Naiv.Super.: 190). A dále složka *The Einstein-Papers*, kterou si Erlend opatří v galerii umění. Zde je cyklický čas přímo zmíněn v souvislosti s indiány Hopi: „[...] indiáni kmene Hopi jsou nejlépe vybaveni pro pochopení teorie relativity. Jejich řeč nemá žádné slovo pro čas a neexistují tu pojmy pro budoucnost ani pro minulost. Nevnímají čas jako lineární, ale jako cyklický prostor, kde minulost, současnost a budoucnost vždycky existují souběžně” (Naiv.Super.: 139).

Podstatou Erlendova utopického světa je vytvoření koncepce nelineárního času. Tento cyklický čas se ustanovuje dvojím způsobem: monotónní a opakovanou činností (zatloukačka, kolo, míč) a intelektuálním pochopením relativity času (Daviesova kniha, *The Einstein-Papers*).

Čas je rovněž jedním z témat románu *Doppler*, téma smrti a konečnosti času je pomyslnou červenou nití, která se vine celým příběhem. Román začíná právě připomenutím dvou smrtí: člověka a zvířete: „Můj otec je mrtvý. A

včera jsem skolil losa“ (Doppler: 9). Doppler, který vede víceméně spokojený život, je po pádu z kola konfrontován s otcovou smrtí, vědomím konečnosti sebe i blízkých, které dříve ze své mysli vytlačoval: „Najednou jsem nemyslel na spoustu věcí To, na co jsem naopak myslel, jak jsem tak ležel zraněný na stráni a nechával si sluncem zahřívát obličej, bylo, že můj otec je pryč a bude pryč napořád a že jsem ho nikdy pořádně neznal a že jsem ani necítil nic zvláštního, když mi moje matka řekla, že zemřel. Zemřel v noci. Úplně náhle. A úplně tiše. Na té stráni to na mě dolehlo. Dramatičnost toho. Člověk tu je, a pak tu už není. Ze dne na den“ (Doppler: 28). Dopplerův pád z kola způsobí nejen to, že je Doppler schopen reflektovat smrt svého otce, ale i nahlédnout svůj předchozí život z jiné perspektivy. Je to právě vědomí smrti, které mu dává poznat, že každodenní kolotoč povinností, jehož byl součástí, je jen plýtváním času, a tak se rozhodne svůj život radikálně změnit. Smrt se v románu objevuje několikrát: Doppler i Düsseldorf, dvě hlavní postavy, jsou smrtí blízkého (Dopplerův otec, Düsseldorfův otec a manželka) natolik zasaženi, že změní způsob své existence. Smrt potká i losa Bonga (jeho matku Doppler zabije kvůli masu). Smrt je tím, co spojuje všechny hlavní postavy románu. Smrt je i častým tématem hovoru mezi Dopplerem a Düsseldorfem, který chce spáchat sebevraždu poté, co dostaví scénu smrti svého otce (Doppler: 59-60 aj.), podstatu smrti vysvětluje Doppler svému synovi Gregusovi, který jako jediný verbalizuje, proč se Doppler odstěhoval: „Odstěhoval ses, když umřel dědeček říká [Gregus]. To je pravda, říkám. Byl to můj tatínek, stejně jako já jsem tvůj tatínek a nelíbilo se mi, že umřel, byl jsem smutný“ (Doppler: 83). Událost smrti je v románu bezpochyby katalyzátorem událostí. Pochopení pojmu smrti navíc dává Dopplerovi poznat, že čas nemá začátek a konec, ale je cyklický: „Ale porod a smrt. To je odporný koloběh. Můj otec zmizí a objeví se nový život. Člověk, kterého jsem nikdy pořádně nepoznal, bude vystřídán jiným, kterého velmi pravděpodobně nikdy zcela nepoznám“ (Doppler: 36).

Vnímání času jako cyklu je pro Dopplera novou zkušeností, která se pro jeho pobyt v lese stává podstatnou.

Doppler po pádu z kola opouští město, dosavadní život i běžné vnímání času. Stěhuje se do lesa, kde „neexistuje rozdíl mezi víkendem a všedním dnem“ (Doppler: 90), a mění tím své chápání času i vztah k němu.

Dříve pro něj čas znamenal především peníze, a veškerý svůj čas tak věnoval jejich shromáždění (Doppler: 38), čas byl tedy aktivně využit k zdánlivě smysluplné činnosti. Koncept času jako komodity je v románu úplně popřen.

V lese je to naopak nečinnost, které se Doppler snaží cíleně dosáhnout: „Máme za to, že bychom měli neustále něco dělat [...] Dokud je člověk aktivní, je to v pořádku, určitým způsobem, bez ohledu na to, jak hloupá ta činnost je“ (Doppler: 84). Dopplerův cíl je přesně opačný, usiluje o to setrvat v nečinnosti: „A já jsem pomalu kroužil k cíli, jímž bylo nicnedělání“ (Doppler: 139). Doppler říká, že nudu oceňuje a má v plánu se nudit tak dlouho, dokud nezačne být šťastný (Doppler: 84). Věřící, že nuda je cestou k pravému poznání věcí, k magické hranici (Doppler: 151). Trond Berg Eriksen cituje M. Heideggerra, který tvrdí, že pokud je to vůbec možné, můžeme se přiblížit k času a porozumět mu pouze prostřednictvím pochopení nudy. Nudu většinou připisujeme věcem, situacím, místům nebo činnostem, které nás nudí; objektivizujeme ji a přičítáme tomu, co je její příčinou. Nuda ale také pomáhá přiblížit se k podstatě času. Nuda je prostředkem k pochopení časovosti člověka: „Čas zakoušený v nudě není tím stejným, objektivně měřitelným časem, ale negativní zkušeností, kdy je čas silou, na které jsme závislí a již jsme vystaveni“ (Eriksen T. B 1999: 214).

Dopplerův plán rozvíjet nicnedělání tak, jak se o něj pokusilo jen málo lidí před ním (Doppler: 151), tak rázem získává smysl. Nuda je pro Dopplera možností, jak vyřešit krizi a dát svému životu znovu obsah. O oživující schopnosti nudy mluví i T.B. Eriksen, který říká, že právě nejhlubší nuda, nabízí člověku jedinečnou možnost obnovit význam a pravdivost bytí (Eriksen T. B: 1999: 215).

Dopplerův pobyt v lese má ještě další význam, svým pobytem chce Doppler zachránit svou rodinu od pilnosti (Doppler: 39). Pilnost, kterou Doppler opovrhne, je spojována s ambicemi, touhou podávat výkony, úsilím využít veškerý svůj čas k *pokroku, pozitivnímu vývoji*. Doppler svůj dřívější život rekapituluje právě ve světle pilnosti: „Studoval jsem pilně a našel jsem si superpilnou holku, se kterou jsem se pilně oženil v kruhu našich pilných přátel, a to poté, co mi bylo nabídnuto zaměstnání tak pilné, že mě nasměrovalo k dalším pilným zaměstnáním. Později se nám narodili děti, o které jsme se pilně starali, a pořídili jsme si dům a pilně jsme ho opravili.

Uprostřed této píle jsem žil celé roky. Probouzel jsem se s ní, usínal jsem s ní. Dýchal jsem píli a postupně ztrácel život“ (Doppler: 39). Doppler celý svůj život vidí jako hon za dalším postupem vpřed. Nyní odmítá toto směřování a pokrok místo toho volí zpomalení, zastavení lineárního času. A tak si dává předsevzetí, že už nikdy, dokud bude žít, nebude podávat žádné výkony, které by ho posouvaly vpřed, setrvá na jednom místě (Doppler: 40).

Doppler svým pobytem v lese také rezignuje na jakékoliv chápání času za pomoci hodin a kalendáře. Celý román je sice rozčleněn do kapitol podle jednotlivých měsíců, ale Doppler tok času v lese vnímá jinak. Vnímá měsíce a měnící se roční období spíše podle počasí a s ním spojeného množství obživy, kterou si může venku obstarat. Listopad je tak pro něj dobou hladu a zesláblosti končící až ulovením losa, ze kterého se po dlouhé době může dosyta najíst. Leden tráví převážně ve stanu udržováním tepla, apod. Čas je tak pro něj spojen s *koloběhem přírody*. Příchod vánočních svátků komentuje lakonicky: „A přicházejí Vánoce. Poznám to podle toho, že odpoledne je klidněji než obvykle. Lidé dole ve městě se přestali pohybovat“ (Doppler: 91). Lineární čas pro něj přestal jakoby existovat. Doppler se odpoutal od života měřeného hodinami, jak ho žil dříve: „Večeřeli jsme, dívali se na večerní dětský pořad, uložili Greguse a potom jsme seděli u televize a listovali jsme více či méně podnětnými novinami, dokud hodiny neukázaly, že je na čase splatit noci účet“ (Doppler: 72). Podobnou závislost na čase měřeném hodinami resp. dobou dětského programu vidí Doppler i u svého syna: „[...] když se blíží čas večerního dětského pořadu, vidím, že Gregus sebou začíná trhat. Nemá hodinky, ani pozná hodiny, ale impuls, tělesný a konkrétní, je tu. Gregus vnímá, že se něco děje, ale nedokáže to pojmenovat. Neříkám nic a pořad začíná a končí, aniž Gregus pochopil, co začalo a skončilo“ (Doppler: 79).

### 6.3.2 Čas v jazyce a formální výstavbě románu *Naiv. Super.*

Čas se v mnoha ohledech promítá do povahy narace: literární teoretikové času (Medilow, Pinto, Nøjgaard) usuzují, že narace má temporální charakter a pro porozumění její podstatě je pojem času klíčový. Nejčastěji se v literární vědě posuzují dva aspekty času v naraci: sled vyprávěných událostí a jejich trvání. Z tohoto pohledu je snadné popsat časovou linii románu *Naiv. Super.*: vyprávění není koncipováno zcela chronologicky, nejprve zachycuje vypravěče v přítomném okamžiku a následně pokračuje líčením jeho krize v minulosti (první kapitola) a znovu se vrací k jeho přítomnosti, v které všechny následující kapitoly setrvají (až na nepočetné odbočky do vypravěčovy minulosti). Celé vyprávění se odhrává v řádu několika týdnů - pravděpodobně dvou měsíců. Na začátku narace vypravěč konstatuje, že od krize uběhlo několik týdnů a že už pár týdnů žije v bratrově bytě. Bratr odjíždí na dva měsíce do Ameriky, a román končí jeho a Erlendovým návratem do Osla. V souvislosti s románem *Naiv. Super.* se však nabízí jiná perspektiva; zjistit, nakolik se čas, který je jedním z témat románu, odráží v jazyce narace, resp. zda se předpokládané ustanovení cyklického času odráží i ve formální výstavbě románu.

*Naiv. Super.* je pojímán jako román současnosti: „Romanen går i våre klær, den ser på våre TV-program, den liker Alanis Morissette og MTV og New York, den snakker vårt språk (Tjønneland 2001: 85)“. Předpokládám, že *Naiv. Super.* pracuje s atributy současného světa s jistým účelem, a to proto, aby vyvolal dojem fikční přítomnosti: „Novel evokes a feeling of presence and presentness in the minds of his reader. Give the direct sensation of being and seeing and doing himself in the here and now of a fictional world he is for the moment living in“ (Medilow 1972: 33). Spolu s W. Bronzwaerem (Bronzwaer 1970) míním, že mezi gramatickým časem a fikčním časem narace existuje zřejmá souvislost, která má sémantickou funkci (Bronzwaer 1970: 80). Musíme však mít na vědomí, že vztah mezi časem gramatickým a časem vnímaným jako subjektivní či objektivní je problematický. Morten Nøjgaard upozorňuje na to, že čas vyjadřovaný gramaticky není totožný s fyzickým časem: „Vist uttrykker verbaltempora tid – under en eller anden

form. Men det er rigtig nok indlysende, at de ikke uttrykker fysisk tid. Sandsynligvis tolker verbets tempora tid menneskets psykiske forholden sig til den fysiske verdens forløb; velbalsystemet er altså konstruert som en pragmatisk struktur (Nøjgaard 1999: 25).

Přítomný čas je dominantním časem románu, zaměření na přítomnost je jednak charakteristikou vyprávěných událostí, povahy hlavní postavy i jazyka narace. Adverbium *nå*, indikátor přítomného času, se v textu objevuje velmi často a navozuje dojem bezprostřednosti. Například zde:

”Nå ringer telefonen.

Nå tar jeg den“

(Naiv.Super.: 55)

„Nå kjøper jeg brettet og sykler hjem.

I dag skal være dagen da jeg begynner å banke.

Nå begynner jeg“ (Naiv.Super.: 60).

Tyto věty mají charakter okamžité myšlenky, která je vyslovena resp. napsána ve chvíli, kdy aktérovi přijde na mysl. Celý děj románu je z drtivé většiny vyprávěn v přítomném čase, což přispívá k tomu, že je jeho rytmus monotónní. Christian Refsum usuzuje, že je to především souhlasná délka vokálů a koncová hláska *□e□*, která vytváří dojem monotónnosti a začátek románu analyzuje takto: „Jeg låner min brors leilighet mens han er bortreist. Det er en fin leilighet. Min bror har *en del penger*. Gud vet hva han driver *med*. Jeg har fulgt litt dårlig *med* på *det*. Han kjøper eller selger *noe*. Og nå er han ute og *reiser*. Han fortalte hvor han *skulle*. Jeg har skrevet *det ned*. Det kan ha vært Afrika [...] Når vi endelig kommer til de forløsende vokalene i Afrika, oppdager vi hvor monotone de foregående setningene har vært“ (Refsum 2000). Rytmus románu<sup>24</sup> je podle Refsuma jedním z nejdůležitějším

---

<sup>24</sup> Rytmem prózy se naratologie zabývá pouze okrajově, navíc jeho definice značně kolísá. Podle Mieke Bal je rytmus ztotožňován s rychlostí jakou se narace pohybuje vpřed, Christian Refsum rytmus pojímá mnohem abstraktněji, jako substanci, která se vynořuje v procesu čtení: „Det greske ordet *rhythmos* er forbundet med verbet *rheå* som betyr «strømmer» og som ble brukt om elvens strøm. Prosaen tilstreber ofte nettopp en form for strøm. Man kan bli sugd inn i en roman, sies det. Man blir sjelden sugd inn i et dikt. Mange prosaforfattere tilstreber en rytme som skal holde leseren fast. Man skal kunne forbli i en sammenhengende, kontinuerlig tankestrøm under lesningen [...] Prosaen kan lede bevisstheten under lengre perioder av gangen uten at leseren faller av. Prosaen kan for eksempel, i sterkere grad enn poesien, gi oss denne følelsen av å tenke en annen persons tanker“ (Refsum 2000). Podle F.K.Stanzela rytmus souvisí s variabilitou základních forem narace. Čím více se v naraci uplatňuje přechod mezi různými narativními situacemi (mezi vnější a vnitřní perspektivou, dialogem a nepřímou řečí apod), tím více je samotná narace rytmizovaná. Narace, která pracuje jen s jednou narativní situací má naopak rytmus velice nevýrazný (Stanzel 1984: 69-70).

rysů jakékoliv narace, a koresponduje s povahou narace samotné. Román Naiv. Super. se vyznačuje monotónností na různých textových úrovních: na úrovni hlásek, slov, vět i větných celků.

Slovní zásoba románu je nevelká, jistý objem slov se stále opakuje. Nadpisy jednotlivých kapitol jsou převážně jednoslovná substantiva dvou skupin. Jsou to jednak konkrétní substantiva: Kolo, Les, Zvířata, Zatloukačka, Dívka apod. A dále pak abstraktní pojmy: Smysl, Čas, Život, Perspektiva. Všechna slova v nadpisech jsou esencí slovní zásoby s kterou román pracuje.

Celý text je složen s krátkých, jednoduchých vět spojených paratakticky: „Bydlím dočasně v bratrově bytě, zatímco on je na cestách. Je to pěkný byt. Můj bratr má dost peněz“ (Naiv.Super.: 7). Užití krátkých vět a parataktická syntax se uplatňuje v celém románu. Některé krátké věty se v románu několikrát opakují např. *Det er fort gjort* (To je raz dva). Často jsou opakovány podobné či úplně stejné věty v různých situacích: „Poděkoval jsem za její zájem a odpověděl ano na první otázku a ne na druhou“. A podobně: „Odfaxoval odpověď a odpověděl ano na otázku ohledně sametu a ne na tu druhou“ (Naiv.Super.: 12, 25). Nebo „Dny se musí změnit. Noci taky“ . Obdobně: „Nadšením od rána do večera. I v noci“ (Naiv.Super.: 12, 55). Opakování slov, vět a situací je jedním z charakteristických rysů románu. Opakující se části vět výrazně zpomalují rytmus. Např. zde: „Børre si myslí, že jsem šikovný. Říkám, že je taky šikovný. Jsme oba šikovní“ (Naiv.Super.: 46). Nebo: „Můj dědeček byl frajer. Zajímalo by mě, jestli já jsem frajer. Zajímalo by mě, jestli se v mojí generaci vůbec vyskytují frajeři“ (Naiv.Super.: 23).

Podle Wery Birgitte Holst (2006) použití přítomného času způsobuje, že čas se v naraci jakoby zastavuje. Nøjgaard připomíná, že přítomný čas byl modernisty dlouho vnímán jako ideální prostředek, který dokáže „zastavit čas“: „Tanken om, at præsens som kanoniskfortælle tid skulle være i stand til at standse tidens strøm, var illusion. Såvel præteritum som præsens må jo nødvendigvis som finitte tempora placere hændelserne på en tidslinje, ligesom det oplevede nu med nødvendighed implicerer erindring og forventning“ (Nøjgaard 1999: 49). Holst tvrdí, že k „zastavení času“ dochází při házení s míčem či zatloukání, ale i užitím přítomného času v krátkých větách. Uvádí

příklad, ve kterém je rytmus románu, který se zastavuje s každou větou, nejlépe patrný:

„Nå kaster jeg.

Nå tar min bror imot.

Nå kaster min bror.

Nå tar jeg imot“ (Naiv.Super.: 171).

Z charakteru rytmu románu je zřejmé, že pokus o ustavení nelineárního času se odráží nejen v tématické, ale i formální výstavbě textu. Přitom není důležité, zda se „zastavení času“ formálními prostředky děje ze strany autora vědomě a záměrně či nikoliv.



## 7. Ironie a naivismus jako kritika utopie

Podle Øysteina Rottema (2004) je román *Doppler* očividně ironickou narací a proto usuzuji, že je vztah mezi utopií a ironií třeba zahrnout do naší analýzy. Vymezení pojmu ironie není jednoduché, pokusím se o něj spolu s D.C. Mueckem. Definice ironie jako rétorického prvku, který vyslovuje něco podstatně jiného, než skutečně míní, je příliš obecná, a nerozlišuje ironii např. od alegorie (Muecke 1969: 21). Dvojakost je však charakteristickým znakem ironie, jak potvrzuje Muecke: „Irony is not merely a matter of seeing a □true□ meaning beneath a □false, but of seeing a double exposure (in both senses of word) on one plate“ (Muecke 1969: 29). Ironie má dvojakou podstatu, založenou na rozdílu mezi dvěmi významovými složkami: doslovným a změněným významem. Spolu s Mueckem tedy budu ironií rozumět „[...] ways of speaking, writing, acting, behaving, painting etc., in which the real or intended meaning presented or evoked is intentionally quite other than, and incompatible with, the ostensible or pretended meaning“ (Muecke 1969: 53). Je však nutné zásadně rozlišovat mezi objektem a subjektem ironie, tedy mezi tím, co je ironizováno a kdo ironizuje; přičemž jedna osoba může být zároveň objektem i subjektem ironie. Ironie vzniká v komunikaci mezi třemi prvky: subjektem ironie (ironikem), objektem ironie (obětí ironie) a publikem (Granaas 1980: 26-27). V našem případě můžeme mluvit o triádě mezi Dopplerem: fikční postavou – fikčním světem – implikovaným čtenářem. Zatímco implikovaný čtenář<sup>25</sup> je vždy publikem a fikční svět objektem ironie, Doppler jako postava může být jak subjektem, tak objektem ironie. Tvůrcem této triády je implikovaný autor, jehož vztah ke všem prvkům ironie je čtvrtým prvkem modelu.

Stejnoujmenná hlavní postava a současně vypravěč *Dopplera* je osobou, jež je zároveň objektem i subjektem ironie. Doppler ironizuje, ale je i sám ironizován. Dopplerova ironie je jak verbální, zahrnuje nejrůznější techniky a strategie ironika, tak situační ironií, označuje události a děje, které jsou ironické svou podstatou. Ironie Dopplera jako subjektu ironie je vždy zjevná a Doppler ji používá zcela vědomě a záměrně. Nejzřejmější je to ve vztahu mezi Dopplerem

---

<sup>25</sup> Abstraktní protiváha implikovaného autora tak, jak byl definován Boothem viz. kapitola 5.1

a losím mládětem, Bongem, který ironizuje vztah mezi rodičem a dítětem a potažmo i společnost samu. Doppler k Bongovi přistupuje pedagogicky jako otec k synovi, a tento přístup staví do ironického světla nejrůznější pedagogické poučky o výchově dětí. Např. když Doppler Bongovi vysvětluje, že mu zabil matku-losici: „A chápu, že mi to vyčítáš a ve vztahu ke mně bojuješ mezi emočními extrémy, řekl jsem. To se smí. Sám si musíš tyhle pocity prožít a určit si hranici tam, kde by podle tebe měla být. Ale měl bys vědět, že jsem připravený být ti v tomto těžkém období oporou [...]” (Doppler: 16). Ironie promluvy, ale i celého vztahu mezi Bongem a Dopplerem je vystavěna na tom, že Doppler se ke zvířeti chová jako k člověku a uplatňuje na něj společenské pravidla a normy. Např. když spolu hrají lotu, a Bongo, samosebou, prohrává, Doppler situaci hodnotí takto: “Ty jeden Bongo, ty jeden Bongo, říkám. Nejsi ten nejchytřejší ze třídy [...] Bongo přijímá porážku úplně klidně. To se mu musí nechat. Žádná prestiž ani přehnané sebehodnocení” (Doppler: 38).

Ironie v této promluvě staví na záměně kontextu, vztah člověk-zvíře je zaměněn za vztah člověk-člověk. Ironie promluvy je úzce vázána na kontext v kterém je vyslovena, ironie je dosaženo právě pomocí kontrastu mezi tím, co je řečeno a mezi kontextem, do jakého je promluva zasazena (Muecke 1969: 58). Verbální ironie je podle Booth často signalizována změnou či propojením dvou nesouvisejících kontextů. “If a speaker’s style departs notably from whatever the reader considers the normal way of saying a thing, or the way normal for this speaker, the reader may suspect irony” (Booth 1975: 69). Ironické je vyznění části básně Olava H. Haugeho *Det er den drømmen* je dosaženo tím, že ji Doppler uvádí ve zcela nepatřičném kontextu. Dopplerově parafrázi “A to je ten sen, že jednoho rána vkročíme na cestu, o níž jsme nevěděli” (Doppler: 78) předchází situační ironie par excellence. Doppler odhalí ve svém domě zloděje, a sám mu poté daruje DVD přehrávač s tím, že zloděj ho určitě potřebuje víc, než jeho rodina. Haugeho báseň pak Doppler parafrázuje, když vysvětluje svému synovi, že ztrátu přehrávače má brát jako možnost, novou cestu. Muecke uvádí jako typickou situační ironii scénu, kdy je zloděj při krádeži sám okraden (Muecke 1969: 42), v *Dopplerovi* je ironie podobné situace dovedena ad absurdum tím, že okradený dobrovolně svůj majetek zloději daruje.

Podobným způsobem dosahuje ironického vyznění scéna, kdy Doppler veze svého syna na Bongově hřbetu, což je Dopplerem popisováno takto: “Zdálky zřejmě vypadáme jako součást biblického příběhu. Josef, trochu zvláštní osel a dětská mrňavá Marie” (Doppler: 79). Doppler ironizuje Bibli tím, že ji dosazuje do pozměněného a stylisticky nepatřičného kontextu (adjektiva □dětská□, □mrňavá□ ve spojení s Pannou Marií).

Typickými příklady situační ironie jsou situace, kdy se Doppler nechová tak, jak se od něj, jako od otce očekává, a nabádá např. svou dceru Noru, aby si místo víkendového psaní eseje uspořádala večírek (Doppler: 65), nebo když se na třídní schůzce ve škole pokouší prosadit, aby děti mohly na školním výletě pít alkohol: „Ale no tak, říkám. Nechte děti, aby se trochu uvolnily. Nechte je opít se do bezvědomí, aby jen stěží našli za svítání cestu do hotelu. Tím, že je takhle chráníme, jim prokazujeme medvědí službu [...]” (Doppler: 67). Právě tento rozpor mezi očekávaným chováním a nekonvenčními postoji Dopplera vytváří prostor pro ironii v románu. Všeobecně sdílené a uznávané společenské hodnoty, jakými např. vzdělání bezesporu je, Doppler buď zcela odmítá, nebo alespoň ironicky zesměšňuje. Když se jeho čtyřletý syn Gregus naučí číst, bere to jako osobní porážku. Doppler poznamenává: „Je třeba mu [Gregusi] zabránit [...] Noviny hned spálím, takže až bude chtít Gregus číst dál, bude si muset psát texty sám. Bude je muset vyřezávat do kůry nebo psát krví. To ho chuť ke čtení přejde, myslím si” (Doppler: 137). Tato promluva vyznívá pro čtenáře ironicky. Doppler poté Gregusovi tvrdí, že vzdělání je k ničemu a zakazuje mu chodit do školy (Doppler: 143-144). Ironie v tomto případě vzniká z rozporu mezi všeobecně sdílenými názory a postoji společnosti a Dopplerovým zpochybněním těchto hodnot, a spadá tak pod kategorii signálů ironie, které Booth označuje jako *conflicts of belief*: “unmistakable conflict between the beliefs expressed and the beliefs we hold and suspect the author of holding” (Booth 1975: 73).

Jak jsme zmínili v kapitole 6.1 o tvůrčích utopie, Doppler sám svou promluvu označuje za nevěrohodnou, protože explicitně přiznává, že mnohdy mluví tak, že to neodpovídá skutečnosti: „Člověk říká něco a míní něco úplně jiného. Fantastické“ (Doppler: 132). Fakt, že Doppler říká něco jiného než míní, nemusí nutně znamenat, že lže, ale to, že používá ironii. Neboť na rozdíl mezi vyřčeným a zamýšleným je ironie postavena.

Jak už bylo řečeno, Doppler je nejen tvůrcem, ale i objektem ironie, který Muecke nazývá obětí ironie: „The object of irony may be a person (including the ironist himself) [...] The victim of irony is the person whose „confident unawareness“ has directly involved him in a ironic situation“ (Muecke 1969: 34). Implikovaný autor záměrně ironizuje chování Dopplera a to přinejmenším dvěma způsoby. Za první postavu Dopplera záměrně konfrontuje s postavou pravičáka Bosseho Muncha, který prožije krizi analogickou k Dopplerově krizi, a rozhodne se odejít od rodiny a práce a přestěhovat se do lesa a postavit si stan v Dopplerově blízkosti. Doppler jeho rozhodnutí nepodporuje, ale musí konstatovat: „Ale na druhou stranu vám nemůžu zabránit v tom, abyste tu byl. Je to váš les, stejně jako můj“ (Doppler: 116). Toto konstatování je ironické, ale ne z Dopplerova, nýbrž jen čtenářova pohledu, neboť Doppler je nucen opakovat to, co řekl dříve, s čím už ovšem nesouhlasí. Doppler se dívá na pravičáka jako na osobu, která „najednou dost jasně vidí, že velkou část svého života promarnil [a] kvůli nepodstatným věcem a že teď se to chystá napravit“ (Doppler: 121), což čtenář chápe jako jasnou analogii k Dopplerově motivaci usadit se v lese. Pravičák imituje Dopplerovo jednání, přeje si stejného losa jako je Bongo a nadto si začne vytesávat totém, stejně jako Doppler. Pravičák v lese Dopplera znepokojuje, ale zároveň ho Doppler lituje, a nakonec přiznává: „A já jsem na stejné lodi, i když nejspíš nevypadám tak uboze jako pravičák. Ale kdo ví?“ (Doppler: 125). Dopplerovi pravičákovo chování připadá směšné a nesmyslné, což staví do ironického světla jeho vlastní počínání. Jedná se o klasický případ, kdy je ironie dosaženo na základě analogie (Muecke 1969: 70). Druhý způsob, pomocí kterého implicitní autor ironizuje Dopplerovo chování, je nekoherence mezi Dopplerovou výpovědí a jednáním. Booth tento signál ironie označuje jako *conflicts of facts within the work*: „Whenever a story, play, poem or essay reveals what we accept as a fact and then contradicts it, we have only two possibilities. Either the author has been careless or he has presented us with an inescapable ironic invitation“ (Booth 1975: 61). Čtenář je několikrát konfrontován s Dopplerovou promluvou neodpovídající fikčním faktům, které má čtenář k dispozici. Většinou se jedná o promluvu, kdy se Doppler vydává za něco, čím není. Např. zde: „Dneska nevlastním víc než většina lidí v Africe, hádám. Žiju z ruky do huby. Jsem lovec a sběrač. Vynakládám stejné množství času na přinášení vody jako průměrný Afričan“ (Doppler: 49). Doppler tvrdí

něco, co neodpovídá fikční realitě, protože čtenář ví, že má peníze i dům a jím proklamovaná soběstačnost má také trhliny: vždyť krade maso a marmeládu ze Düsseldofova sklepa. Kontradikce mezi Dopplerovým tvrzením a fikční realitou tak ironizuje nejen Dopplerovu promluvu, ale jeho jednání vůbec. Implicitní autor ironizuje Dopplerovo dobrovolně zvolené poustevnictví. Dopplerův pokus uniknout civilizaci staví implicitní autor rovněž do ironického světla, a naznačuje tak, že podobný útěk není možný.

Ironii v románu *Doppler* tak můžeme nahlížet na dvou úrovních: na mikroúrovni a makroúrovni textu. Na mikroúrovni je subjektem ironie Doppler a jejím objektem je lidská společnost, její hodnoty a normy. Z Dopplerova pohledu se jedná o verbální a situační ironii, která je často postavena na *clashes of style* (Booth 1975: 67-73), tedy na mísení a prolínání (stylisticky) nesourodých kontextů. Tato ironie je otevřená, zřejmá a stabilní. Jejím prostřednictvím Doppler kritizuje stávající normy a hodnoty, ale nejen to. Ironie dává prostor pro jejich nové posouzení: „Irony is possible when language is used in ways that run against our norms; it thereby brings our norms into focus“ (Colebrook 2004: 41). Prostřednictvím této ironie Doppler vysvětluje proč opustil kritizovanou společnost (resp. rodinu, práci, Oslo) a pokusil se vytvořit svůj vlastní utopický svět v lese.

Na makroúrovni textu, kde je Doppler objektem, který je ironizován prostřednictvím imanentního autora, je účel ironie jiný. Dopplerovo jednání je ironizováno a posuzováno ze strany imanentního autora narace: „Ved hjelp av ironi er det mulig å avsløre kritikkverdige personer og/eller forhold uten å måtte si noe åpent og direkte [...] ironikerens intensjon ligger i kritikken [...]“ (Granaas 1980: ix). V ironii na této úrovni se nejedná jen o kritiku Dopplerova jednání, jejím prostřednictvím se mezi textem a jeho autorem vytváří odstup. Díky ironickému odstupu se imanentní autor distancuje od objektu ironie. Je zřejmé, že ironie je stabilním prvkem románu *Doppler* a tedy záměrným prostředkem imanentního autora textu. Tvrdím, že ironie v *Dopplerovi* je nejen kritikou Dopplerova chování, které jak bylo uvedeno, spočívá především ve vytvoření utopie, ale i ironizací utopie samotné. Implicitní autor ironizuje Dopplerův útěk do lesa a částečně i zpochybňuje samotnou možnost vytvoření vlastního utopického světa mimo civilizaci.

Erlend Loe ve dvou rozhovorech (Kaldestad 1998: 32 a Hagen 2000: 22) uvedl, že román *Naiv.Super.* byl zamýšlen jako reakce proti chladné a cynické ironii. Loe údajně usiloval o to napsat ironický román, ale jiným způsobem než je běžné, román, který by byl ironický empaticky a srdečně. Ukázalo se, že ironie *Naiv.Super.* se (alespoň u mnoha recenzentů) nesetkala s odezvou, a že se tento román spojuje spíše s adjektivem naivistický než ironický. Per Thomas Andersen ho dokonce označil za kanonické dílo nového směru □*ny-naivism*□ (nový naivismus), který podle něj vznikl v norské literatuře devadesátých let v reakci na literární tvorbu předchozího desetiletí (Andersen P.T 2003: 124). Mohlo by tak být užitečné, podívat se na naivismus ve vztahu k ironii textu.

Román *Naiv.Super.* je nepochybně napsaný stylem, který lze nazvat naivistickým, pokud přijmeme Andersenovu premisu, že naivismus se v malířském umění, ale i v literatuře vyznačuje těmito znaky: jednoduchostí, dětským pohledem na skutečnost a silným vztahem ke konkrétním věcem (Andersen P.T 2003: 126). Stylistickou i syntaktickou jednoduchost jsme zmínili už v kapitole 6.3.2, snahu hlavní postavy o konkretizaci světa v kapitole 6.1, zbývá tedy pojednat otázku dětskosti/dětinství hlavního hrdiny. Podle Schillerovy eseje *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1796) naivismus vždy souvisel s reprezentací ztaceného dětství: „The naive is a childlikeness, where it is no longer expected, and precisely for that reason, can not be attributed to real childhood in the strict sense“<sup>26</sup>. Schiller spojuje dětství se spontánním a přirozeným pohledem na skutečnost, který dokáže odhalit pravý stav věcí. Jedná se tedy o ideál, který však obsahuje i kritiku společenských poměrů. Podle Tjønnelanda kritický aspekt v *Naiv.Super.* chybí, hlavní hrdina se navíc podle něj vyznačuje pohledem spíše dětinským než dětským (Tjønneland 2001: 86).

Erlend si v románu dětský pohled na svět jednoznačně idealizuje, dětství si spojuje s dobou, kdy byl svět srozumitelný a smysluplný: „Když jsem se ráno vzbudil, napadlo mě: kolo. Jediná myšlenka. Dneska se vzbudím a mám spoustu myšlenek. Určitě víc než pět. To je otrava. Nevím, o čem to celé vlastně je“ (*Naiv.Super.*: 24). Erlend se stáhne ze světa a vytvoří si svůj vlastní, malý svět, částečně založený na dětských činnostech a hračkách, a jeho kamarádem se

---

<sup>26</sup> Schiller, Friedrich. On Naive and Sentimental Poetry. [cit. 01.06.2009] Dostupné z : [http://www.schillerinstitute.org/transl/Schiller\\_essays/naive\\_sentimental-2.html](http://www.schillerinstitute.org/transl/Schiller_essays/naive_sentimental-2.html)

stane chlapec ze sousedství Børre. Børre je nejen ideálem, ale i prostředníkem mezi hlavní postavou a jeho ztraceným dětstvím. Podle Merte Morken Andersen je pro Erlenda vztah s Børrem velmi důležitý: „gjennom en gutt [...] Børre, forsøker Naiv.Super.s hovedperson forsiktig å nærme seg et eller annet å holde fast ved, et fotfeste“ (Andersen M. M. 1998: 71). Přechod mezi dětským (šťastným) a dospělým (komplikovaným) světem, je dobře ilustrován příhodou, kterou Erlendovi vypráví jeho kamarádka. Když byla malá chodila do klubu, kde si děti zpívaly a hrály: „Myslela si, že se ten klub jmenuje Dětský šum, byla pyšná na to, že do něj patří. Zdálo se jí to krásné jméno. Když se naučila číst, pochopila, že se spletla, a že to jméno bylo Dětský dům. Byla strašlivě zklamaná. Se mnou je to stejné“ (Naiv.Super.: 43).

Celý román začíná větou, která předznamenává diskurz románu, který spočívá v dělení světa a věcí v něm na ty dobré a špatné: „Mám dva kamarády. Jednoho dobrého a jednoho špatného. A taky mám bratra. Možná není tak sympatický jako já, ale je o.k.“ (Naiv.Super.: 7). Tato katalogizace světa na dobré a špatné věci je také výrazem dětského vnímání světa popř. i naivismu. Není relevantní, zda hlavní postava románu jedná dětsky nebo dětinsky, důležitější je, proč se vůbec k dětství vztahuje. Spolu s M. M. Andersen si nemyslím, že román vyjadřuje touhu hlavního hrdiny vrátit se zpět do neproblematického dětského světa. Erlend se vztahuje k malým a konkrétním věcem, podobně jako dítě, ale být znovu dítětem si nepřeje. Pomocí konkrétního si tvoří svůj vlastní svět, který jsme nazvali utopickým. O tvorbě malých světů pomocí konkrétních věcí a detailů hovoří i M. M. Andersen: „Av disse små tingene, de konkrete detaljene bygges små universer som er til å leve i“ (Andersen M.M 1998: 75).

Podle Tjønnelanda název knihy zřetelně naznačuje idealizaci naivního způsobu vidění světa, ale pokud si všímáme ironických signálů v knize, není možné se s tímto tvrzením ztotožnit. Domnívám se, že přesto, že si hlavní postava románu naivitu idealizuje, neztotožňuje se s ní zcela, a už vůbec není tato naivita implicitním autorem představena jako ideál. Abychom předešli zmatení pojmů, musíme spolu s Rottem odlišit význam slova naivní a naivistický resp. naivitu od naivismu: „Vi kan skille mellom naiv og naivistisk, det vil si mellom det ureflektert enkle og det tilstrebet enkle“ (Rottem 1999: 6). Román *Naiv.Super.* tedy musíme označovat adjektivem naivistický, nikoliv naivní, a je otázkou, jak označit chování hlavní postavy. Zodpovězení vyžaduje rozhodnout,

zda je postava Erlenda opravdu naivní, či zda je jeho naivita pouze předstíraná, což vzhledem k povaze fikčního světa románu není možné. V příhodě, které se Tjønneland věnuje velmi podrobně (Tjønneland 2001: 87-89) se Erlend jasně vymezuje vůči naivitě Ferdinanda Finneho a zesměšňuje jeho prohlášení, ve kterém svůj život připodobňuje k cestě. Erlend na adresu umělce Finna Ferdinanda, který podle všeho svůj průměr života k cestě chápe jako neotřelý, uštěpačně poznamená: „Vycházím z toho, že Finne umí číst. Že o světě něco ví. Jestli je to tak, může to znamenat, že věci jsou míň komplikované, než si myslím“ (Naiv.Super.: 54). Tomuto Erlendovu konstatování je třeba rozumět ironicky, a nadto je možné je vykládat jako ironizaci naivity jako takové. Podle Mueckeho může být naivita součástí ironie potud, pokud je předstíraná (Muecke 1982: 44). Ironik předstírá naivitu proto, aby mohl svým naivním pohledem na svět jeho povahu stavět do ironického světla. Erlend však není ironikem, jeho vztah k ironii je v románu explicitně vyjádřen tak, že ironie patří do komplikovaného světa, kterému se Erlend chce ubránit: „Je tu přítomno příliš mnoho matoucích prvků. Věci které znám. Věci, které si myslím. Ironie“ (Naiv.Super.: 55). Erlend soudí, že ironii je lepší se vyvarovat: „Všichni máme své těžké chvíle. Dny, kdy nás lapí marnost a my sklouzáváme do cynismu a ironie“ (Naiv.Super.: 182).

Soudím, že hlavní postava *Naiv.Super.* není subjektem ironie, ale jejím objektem, ironikem je implikovaný autor sám. V celém textu se objevuje několik signálů o tom, že naraci je třeba číst také ironicky. Scéně, kdy se Erlend dívá na hudební klip Alanis Morissette a poté ho napadne, že „by měl jet do Ameriky a jezdit tam autem. Vypadá to tak stylově. Jen tak si jezdit“ (Naiv.Super.: 53) Tjønneland porozuměl jako proklamaci šťastného a bezstarostného života plného zábavy (Tjønneland 2001: 93). Toto scénu však je třeba číst přesně naopak, jako ironizaci bezstarostné utopie, ale to je možné jen pokud klip Alanis Morissette známe. Klip, na který se Erlend dívá, je (jak je z popisu zřejmé) klipem k písni *Ironic*, která popisuje ironii situací. Např. takhle:

„It's a traffic jam when you're already late  
It's a no-smoking sign on your cigarette break  
It's like ten thousand spoons when all you need is a knife  
It's meeting the man of my dreams



And then meeting his beautiful wife

And isn't it ironic... don't you think“ (Morissette: 1995)

Znalost kontextu reálného světa nám tak umožňuje jiný pohled na fikční svět a příhodu s klipem, které je věnována prakticky celá jedna kapitola knihy (s názvem Čtyři), to staví do zcela jiného světla. Je explicitně řečeno, že Erlend považuje klip za „super“, ale autorovo užití ironie naznačuje, že se imanentní autor a jím vytvořená postava názorově rozcházejí. Další ironický signál toho, jak ironicky se imanentní autor dívá na Erlendovu představu o dobrém světě ,je příběh o rackovi (Naiv.Super.: 64-66). Pojednává o Erlendově bratrovi, který na dovolené s rodiči u moře najde zraněného racka. Bere ho domů, a stará se o něj, ale racek jednoho rána, když bratr ještě spí, umře. Rodiče mu pak tvrdí, že racek se díky bratrovi uzdravil a uletěl. Podle Erlenda musel mít bratr pocit, že svět je dobrý a že se věci zlepšují. Ale Erlend příběh zakončuje: „Můj bratr pořád věří, že se ten mladý racek uzdravil. Nikdo mu neřekl, co se vlastně přihodilo“ (Naiv.Super.: 66). Tímto zakončením získává Erlendovo vyprávění o dobrém světě úplně jiné vyznění. Imanentní autor ironizuje celý příběh a prohlášení, že se jedná o příběh o dobrém světě ironizuje Erlendovu přesvědčení o tom, co je dobré. Dalšího ironického signálu se čtenář dočká na úplném závěru knihy, kde je přetištěna kopie e-mailu, který Erlend poslal Paulu Daviesovi, aby vyřešil svůj problém s časem. Fakt, že mu profesor fyziky, jehož kniha o čase Erlenda ovlivnila v jeho vlastním vnímání času neodpoví, protože nemá čas, je ironickou tečkou za románem.

Číst *Naiv.Super.* pouze jako ironický román není možné. Stejně tak není možné číst ho pouze jako román naivistický. Použitím ironie se imanentní autor distancuje od Erlendem vytvořené utopie malého světa a naznačuje, že titul knihy se nedá vykládat jako tvrzení □naivní rovná se □super□. Imanentní autor pomocí ironie naznačuje, že naivita románu je pouze předstíraná a záměrná, a v žádném případě tuto naivitu neidealizuje. Pokud se tedy román čte jako proklamace naivismu, zůstala autorova empatická ironie nepochopena.

## 8. Závěr

Podle Eirika Vassendena existují v Norsku dva druhy čtenářů Loeových románů a to ti, kteří ho mají v oblibě a mluví o tom, a ti, kteří ho v oblibě nemají a mlčí (Vassenden 2004: 73). Vassenden se díky své ostré kritice staví do role průkopníka kritického pohledu na Loeovu tvorbu, která je norskými renomovanými literárními kritiky přijímána spíše pozitivně (P. T. Andersen, Rottem). Podstatou Vassendenovy studie je tvrzení, že Loeovy romány se vyznačují do očí bijící povrchností, která více než cokoliv jiného irituje. Vassenden tvrdí, že Loeovy romány jsou ve své podstatě umělecky velmi slabé (Vassenden 2004: 74). S prvním tvrzením o absenci Loeovy kritiky lze souhlasit: Erlend Loe sice patří do norského literárního kánonu současné literatury, jeho romány, především *Naiv.Super.*, jsou součástí povinného středoškolského i vysokoškolského penza, ale literární teoretikové se důkladné analýze Loeových románů zatím vyhýbají. Vassendenovu tezi, že Loeovy romány vyznávají estetiku povrchu a povrchnosti, a postrádají tak literární kvality, jsem chtěla ve své práci podrobit kritice. Tvrdím, že Loeovy romány jsou povrchní pouze jsou-li povrchně čteny. Loeův střízlivý, od metafor oproštěný jazyk, a jednoduchá stylistika však k tomuto čtení svádí. Romány *Naiv.Super.* a *Doppler*, přestože byly publikovány v rozmezí osmi let, mají několik shodných jmenovatelů: mj. shodnou tematiku a vypravěčskou situaci a oba jsou nazývány romány regrese (Andersen, Rottem, Vassenden).

Ve své práci jsem se pokusila dokázat, že o fikčním světě konstruovaném textem těchto dvou románů, lépe, než označení regresivní, vypovídá adjektivum utopický. Hlavní postavy obou románů se stahují ze světa a vytváří si svůj alternativní mikrosvět, který má jednoznačné rysy utopie. Definice utopie v literárních i sociálních vědách je velmi nekoherentní, a proto jsem se rozhodla pro účel práce vytvořit narativní model utopie, který by popisoval utopický chronotop neboli časoprostorovou podstatu utopického světa. Na základě analýz několika utopických textů jsem vyvodila, že prostor v utopiích má tyto znaky: je vyčleněný, izolovaný a uzavřený, nezávislý na svém okolí a podléhá řádu. Čas v utopiích nemá charakteristiky, které běžně času připisujeme, nesouvisí s pokrokem, pohybem ani změnou, a je tak

nelineární povahy. Narativní model utopie má tudíž tyto výše uvedené časoprostorové charakteristiky. Tvůrcem utopického světa je v obou románech hlavní postava, která je zároveň vypravěčem, jehož prostřednictvím čtenář na fikční svět nahlíží. Hlavní postava románů si vytváří svůj nový svět, ve kterém jsou časoprostorové dimenze rozdílné od těch panujících ve světě, který postava opustila. Zároveň jsou tyto časoprostorové vztahy nově vytvořeného mikrosvěta totožné s chronopem utopie.

Podářilo se mi doložit, že utopické rysy mají dynamická i statická fikční místa obou románů: Doppler, hlavní postava stejnojmenného románu, se stěhuje z Osla do lesa, za hranice jemu známého světa. Zde si vytvoří svůj vlastní soběstačný prostor nezávislý na vnějším světě. Les je prostorem bezpečí a řádu, který je vyčleněn z nesouvislého a komplikovaného okolního světa. Erlend, hlavní postava *Naiv.Super.*, se stahuje do zcela nového a uzavřeného prostoru bytu, který mu poskytne hledaný azyl a existenci nezávislou na okolí. Opouští ho proto, aby se vydal na cestu (dynamický prostor) do Ameriky, která je utopickým prostorem par excellence.

Obě hlavní postavy, stahující se z aktuálního světa mění nejen svůj prostor, nýbrž i svůj vztah k času. Osvětlila jsem, jak se hlavní postavy pokouší etablovat čas nelineární povahy, který je utopii vlastní, a jaký je vztah mezi časem, tematikou a jazykem románů: Doppler, následkem smrti svého otce a posléze i díky pobytu v lese, přehodnotí svůj vztah k času. Zatímco dříve svůj život a čas spojoval s lineárním časem (kalendář, hodiny), v lese vnímá čas cyklicky (v závislosti na střídajícím se ročním obdobím). Erlend, kterého lineární podoba času děsí, usiluje o pochopení cyklického času. Věnuje se opakovaným a monotónním činnostem (zatloukačka, míč, výtah) a četbě knihy o teorii relativity proto, aby pochopil ideu nelineární času. Také formální prostředky *Naiv.Super.* se vyznačují monotónním rytmem a opakováním na úrovni slov, vět a situací, což je blízké představě o cyklicitě.

Časoprostorové vztahy fikčních světů obou románů odpovídají znakům, které jsme přisoudili narativnímu modelu utopie a proto mohou být tyto světy označeny jako utopické. Implicitní autor navíc k těmto utopickým mikrosvětům zaujímá postoj; pomocí ironie (*Doppler*, *Naiv. Super.*) a naivismu (*Naiv. Super.*) se od nich distancuje a podrobuje je kritice. Otázkou

zůstává, zda je implicitním autorem zpochybňována i samotná možnost vytvoření utopie jako alternativy. Jisté naopak je, že pokud utopie v minulosti kritizovala stávající řád a nabízela alternativní obraz světa, hlavní postavy Loeových románů tvorbou utopických mikrosvětů činí totéž. Ferdinando Ainsá mluví o úpadku utopického diskurzu, který byl degradován do říše snů a chimér a zdůrazňuje nutnost vzkříšení utopie. Podle něj se má utopie stát pronikavou reflexí otevírající alternativní možnosti dnešního světa (Ainsá 2007). Tento požadavek Erlend Loe svými romány *Naiiv. Super.* a *Doppler* naplňuje.

## Literatura a zdroje

- Ainsá Fernando. 2007. *Vzkříšení utopie*. Brno.
- Andersen, Merte Morken. 1998: "Tingenes lys over tingene. Om den unge norske litteraturen" *Vinduet* 3/98.
- Andersen Per Thomas. 2006. *Identitetens geografi: steder i litteraturen fra Hamsun til Naipaul*. Oslo.
- Andersen Per Thomas. 2003. *Tankevaser: om norsk 1990-tallslitteratur*. Oslo.
- Bachtin Michail. 1991. *Det dialogiska ordet*. Gråbo.
- Bachtin Michail. 1980. *Román jako dialog*. Praha.
- Bacon, Francis. 2000. *The New Atlantis*. Illinois.
- Bal, Mieke. 1985. *Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto.
- Bible*. Kazatel 3,1-8 [cit. 29.05.2009]. Dostupné z:  
<http://online.bible21.cz/bible.php?kniha=kazatel>
- Booker M. Keith. 1994. *Dystopian Literature: A Theory and Research Guide*. Westport.
- Booth Wayne, C. 1983. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago.
- Booth Wayne, C. 1975. *A Rhetoric of Irony*. Chicago.
- Brann, Eva. 1999. *What, Then, Is Time?* New York.
- Bronzwaer W. 1970. *Tense in the Novel : An Investigation of Some Potentialities of Linguistic Criticism*. Groningen.
- Budil, Ivo T. 2003. *Mýtus, jazyk a kulturní antropologie*. Praha.
- Campanella, Giovanni Domenico. 1979. *Sluneční stát*. Praha.
- Clark, Katerina and Holquist Michael. 1984. *Mikhail Bachtin*. Cambridge.
- Colebrook, Claire. 2004. *Irony*. London.
- Cosgrove E. Denis. 1998. *Social Formation and Symbolic Landscape*. Wisconsin.
- Dahrendorf, Ralf. Out of Utopia. 1958. "Toward a Reorientation of Sociological Analysis". *The American Journal of Sociology*. Vol. 64, No. 2 . Chicago.
- Davidson Helle M. 2006. *Litteratur og encyklopaedi*. Odense.
- Davies Paul. 1995. *About time. Einstein s Unfinished Revolution*. London.
- Dictionary of Literary Utopias*. 2000. ed. by Vita Fortunati and Raymond Trousson. Paris.

- Doležel Lubomír. 2003. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha.
- Doležel Lubomír. 1993. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha.
- Eco, Umberto. 1979. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington.
- Elliott, Robert C. 1970. *The Shape of Utopia: Studies in a Literary Genre*. Chicago.
- Eriksen, Thomas Hylland. 2002. *Øyeblikkets tyranni : rask og langsom tid i informasjonssamfunnet*. Oslo.
- Eriksen, Trond, Berg. 1999. *Tidens historie*. Oslo.
- Evensen, Lene M.S. 2001. *Fra kaos til orden : en analyse av Erlend Loes Tatt av kvinnen og Naiv.Super.*. Oslo
- Fischer, Michal. 2002. "Velké záměry socialistického realismu v Praze". [cit. 14.03.2009]. Dostupné z: <http://www.e-chitekt.cz/index.php?PID=143&KatId=2>
- Fourier, Charles. 1983. *Velká metamorfóza* (výbor z díla). Praha.
- Gallardo-Torrano, Pere. 2006. "Mindscapes to Landscapes: J.G. Ballard's Self-sought Utopia in Concrete Island", *Spaces of Utopia: An Electronic Journal*, nr. 2. [cit. 04.05.2009]. Dostupné z: <http://ler.letras.up.pt>
- Geertz Clifford. 2000. *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York.
- Genette Gérard. 1982. *Figures of Literary Discourse*. New York.
- Goodwin Barbara. 1978. *Social Science and Utopia : Nineteenth-century Models of Social Harmony*. Hassocks.
- Granaas Rakel Christina. 1980. *Ironi i narrativ dikting : teoretisk gjennomgang og behandling, med en analyse av Knut Hamsuns roman Børn af Tiden*. Bergen.
- Hagen, Alf van der. 2000. "Små hull i muren. Erlend Loe". *Dialoger 3. Stemmeskifter*. Oslo.
- Handbook of Narrative Analysis*. 2005. (ed. Herman, Luc and Vervaeck, Bart). Nebraska.
- Harrison Robert. 1992. *Forests. The Shadow of Civilization*. Chicago.
- Hodrová Daniela a kol. 1997. *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie*. Praha.
- Holquist Michael. Dialogism. 1990. *Bachtin and His World*. New York.

- Holst, Wera Birgitte. 2006. *Jakten på det umiddelbare. En analyse av Naiv.Super. og Doppler av Erlend Loe*. Oslo.
- Huizinga, Johan. 2000. *Homo ludens*. Praha.
- Kaldestad Per. Olav. 1998. "Erlend Loe i samtale med Per Olav Kaldestad". *Årboka. Litteratur for barn og unge*. Oslo.
- Kestner Joseph. 1978. *The Spatiality of the Novel*. Detroit.
- Kolnai Aurel. 1995. *The Utopian Mind and Other Papers* ed. by Francis Dunlop. London.
- Kort A. Wesley. 2004. *Place and Space in Modern Fiction*. Florida.
- Kumar Krishan. 1987. *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*. Oxford.
- Kumar Krishan. 1991. *Utopianism*. Buckingham.
- Levitas Ruth. 1990. *The Concept of Utopia*. New York.
- Literature & Place: 1800-2000*. 2008. Ed. Brown Peter, Irwin Michael. Oxford.
- Le Poidevin Robin. 2003. *Travels in Four Dimensions. The Enigmas of Space and Time*. Oxford.
- Loe, Erlend. 1996. *Naiv. Super*. Oslo.
- Loe, Erlend. 2004. *Doppler*. Oslo.
- Lorentzen Jørgen. 1989. *Fra utopia til dystopia : en diskontinuert fortelling om den utopiske diskurs fra renessansen og fram til i dag*. Oslo.
- Lotman Jurij. 1977. *The Structure of the Artistic Text*. Michigan.
- Mannheim, Karl. 1936. *Ideology and Utopia: An Introduction to Sociology of Knowledge*. London.
- Manuel E. Frank and Fritzie E. Manuel. 1979. *Utopian Thought in the Western World*. Cambridge, Massachusetts.
- Meyerhoff Hans. 1955. *Time in Litterature*. Berkeley.
- Montaigne, Michel de. 1995. *Eseje*. Praha.
- More, Thomas. 1978. *Utopie*. Praha.
- Moretti Franco. 1998. *Atlas of the European Novel 1800-1900*. London.
- Mendilow, Adam Abraham. 1972. *Time and the Novel*. New York.
- Methods, Ethics and Models*. 1987. ed. Kuper Jessica. London.
- Morissette, Alanis. 1995. *Ironic*, text písň. [cit. 30.05.2009]. Dostupné z: <http://www.alanis.com>
- Muecke D.C. 1969. *The Compass of Irony*. London.
- Muece D.C. 1982. *Irony and the ironic*. London.

- Nowotny, Helga. 1994. *Time. The Modern and Postmodern Experience*. Cambridge.
- Nøjgaard, Morten. 1999. *Litteraturens tid : om Paul Ricœur og den fortalte tids paradokser*. København.
- Oevermann, Ulrich. 2005. "Natural Utopianism in Everyday Life Practice-An Elementary Theoretical Model". *Thinking Utopia. Steps into Other Worlds*. New York.
- Opset, Barbro Bredeesen. 2001. "Et inntrykk av lekenhet. En samtale med Erlend Loe om montasjeteknikk". *Bøygen 1*. Oslo.
- Peprník, Michal. 2005. *Topos lesa v americké literatuře*. Brno.
- Pinto, Julio C. M. 1989. *The Reading of Time. A Semantico-Semiotic Approach*. Berlin.
- Rees, Christine. 1996. *Utopian Imagination and Eighteenth Century Fiction*. London.
- Refsum, Christian. Notater om prosarytme. 2000. *Vinduet* [cit. 02.05.2009]. Dostupné z: [http:// www.vinduet.no](http://www.vinduet.no)
- Ricoeur Paul, Taylor George. 1986. *Lectures on Ideology and Utopia*. New York.
- Robinson, Richard. 2007. *Narratives of the European Border: a History of Nowhere*. Basingstoke.
- Ronenová, Ruth. 2006. *Možné světy v teorii literatury*. Brno.
- Rottem, Øystein. 1996. "Utspekulert naivisme". *Dagbladet*, 29/10.
- Rottem, Øystein. 2004. "Hamsunsk skogstur". *Dagbladet*, 07/10.
- Schiller, Friedrich. On Naive and Sentimental Poetry. [cit. 01.06.2009] Dostupné z : [http://www.schillerinstitute.org/transl/Schiller\\_essays/naive\\_sentimental-2.html](http://www.schillerinstitute.org/transl/Schiller_essays/naive_sentimental-2.html)
- Skårderud, Finn. 1998. "Skrumpselvet. Retretter". *Samtiden* 5/6. Oslo.
- Smethurst, Paul. 2000. *The Postmodern Chronotope. Reading Space and Time in Contemporary Fiction*. Amsterdam-Atlanta.
- Stanzel, F. K. 1984. *A Theory of Narrative*. Cambridge.
- Tavard, George H. 1962. *Paul Tillich and the Christian message*. London.
- TenHouten Warren D. 2005. *Time and Society*. New York.
- Tjønneland, Eivind. 2001. "Naiviteten i Erlend Loes *Naiv.Super.*. Regresjon eller estetisk utopi?". *Edda 1*. Oslo.



- Tuan, Yi-Fu. 1977. *Space and Place : The Perspective of Experience*. London.
- Vassenden, Eirik. 2004. "Den store overflaten. Erlend Loes romaner". *Den store overflaten : tekster om samtids litteraturen*. Oslo.
- Weber, Max. 1949. *Methodology of the Social Sciences*. New York.
- Wold, Bendik. 2004. "Elg! Elg!" *Vagant* 4. Oslo.
- Wyller, Truls. 2006. *Tid og rom. Et filosofisk essay*. Oslo.
- Wærp, Henning Howlid. 2005. "Alt menneskelig er meg fremmed". *Bokvennen* 17, 4. Oslo.