

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav románských studií

Diplomová práce

Mgr. Olga Štichauerová

Mozaika a fragment.
Tři ukázky italského postmoderního románu

The mosaic and the fragment.
Three examples of the Italian postmodern novel

vedoucí práce: PhDr. Alice Flemrová, Ph.D.

2011

*Děkuji vedoucí své práce Alici Flemrové
a své rodině za podporu a inspiraci*

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Ve Velkých Popovicích dne 2. 1. 2011

podpis

Anotace

Diplomová práce se zaměřuje na analýzu tří italských románů z období poslední třetiny dvacátého století, na nichž se snaží demonstrovat rysy postmoderní poetiky, především motiv fragmentu a mozaiky jako jednoho z charakteristických rysů postmoderního textu založeného na heterogenitě a pluralitě. Úvodní kapitola přináší stručný přehled teoretických přístupů k otázce postmodernismu obecně, přičemž se vychází ponejvíce z pojetí Wolfganga Welsche (srovnání moderního a postmoderního myšlení v otázce jednoty a plurality) a z italské semiotiky. V následujících kapitolách je pak podrobněji zkoumán motiv rozpolcené postavy (na příkladu románu *Notturmo indiano* Antonia Tabucchiho), heterogenního prostoru (v textu Alessandra Baricca *City*) a fragmentarizovaného příběhu (Italo Calvino – *Se una notte d'inverno un viaggiatore*). V závěru jsou všechny tři romány nahlédnuty v širším kontextu a přes formální i tematickou různorodost pojednávaných textů jsou mezi nimi nalezeny určité paralely, plynoucí především z dalších společných rysů postmoderní literatury, ale i z podobných narativních postupů.

Annotation

The presented thesis tries to show the main characteristics of the postmodern poetics presenting three examples of Italian novels of the last third of the twentieth century. All of these pieces work with the motive of the fragmentarity, disharmony and the mosaic in the different basic elements of the text: the character, the space and the story as a whole. The fragmentarity is considered as a sign of the postmodern art and literature that is based on the breakdown of unity, on plurality in contrary to the period of modernism. The introduction briefly presents different theoretical approaches to the question of postmodernism, especially the concept of Wolfgang Welsch and Italian semiotics. Three main chapters are focused on the motive of the fragmented figure (in the novel *Notturmo indiano* by Antonio Tabucchi), the motive of space (in Alessandro Baricco's *City*) and the story (Italo Calvino and his *Se una notte d'inverno un viaggiatore*). In the end of the thesis there are found

parallels in these three texts in the narrative procedures and similar motives which are also characteristic for the postmodernism.

Klíčová slova

postmodernismus
postmoderní poetika
postmoderní román
modernismus
pluralita
fragment
mozaika
postava
prostor
příběh
Alessandro Baricco
Italo Calvino
Antonio Tabucchi
vložená vyprávění
fiktivní příběh
virtualita
identita
autenticita

Key words

postmodernism

postmodern poetics

postmodern novel

modernism

plurality

fragment

mosaic

character

space

story

Alessandro Baricco

Italo Calvino

Antonio Tabucchi

implanted story

fictional story

virtuality

identity

authenticity

OBSAH

| | |
|--|----|
| I. Úvod | 10 |
| Postmoderní otázka v západním myšlení | 10 |
| Jednota – utopie – totalita | 11 |
| Literární i teoretická situace v italské literatuře druhé poloviny Novecenta | 15 |
| II. Postava jako mozaika identit – Tabucchiho Indické nokturno | 19 |
| Geneze Tabucchiho tvorby | 19 |
| Moderní poutník a postmoderní turista na cestě za vlastní autenticitou..... | 23 |
| Cestopis jako ideální postmoderní hyperžánr..... | 23 |
| Otázka postmoderní identity..... | 24 |
| Epizoda a příběh jako vzpomínka a paměť | 26 |
| Iniciace do vlastní minulosti..... | 30 |
| Nalezení sebe sama? | 33 |
| III. Alessandro Baricco a postmoderní hra s prostorem | 36 |
| Bariccova tvorba v kontextu italské prózy | 36 |
| Román-město a jeho struktura | 38 |
| Čtyři hlavní významonosné prvky městského prostoru | 39 |
| Reálný prostor a prostor fikce | 46 |
| Problém vnitřního a vnějšího..... | 48 |
| Magický prostor dětství | 51 |
| IV. Italo Calvino a jeho adorace příběhu..... | 56 |
| Calvino jako klasik postmoderního románu..... | 56 |
| Zahrada, v které se cestičky rozvětvují | 59 |
| Struktura rámcového příběhu | 62 |
| Románové incipity a jejich podoba a role | 66 |
| Románová mozaika z příběhů | 68 |
| V. Závěr | 70 |
| VI. Riassunto | 75 |
| VII. Resume | 79 |

| | |
|-------------------------------------|----|
| VIII. Resumé | 80 |
| IX. Seznam použité literatury | 82 |

I. Úvod

Postmoderní otázka v západním myšlení

*Kříží se libido a ekonomie, digitalita a kynismus,
nezapomíná se na esoteriku a simulaci a přidá se k tomu
něco New Age a apokalypsy – a postmoderní hit je již
hotov.*

Wolfgang Welsch

Úvodní citát z knihy *Naše postmoderní moderna* německého filosofa Wolfganga Welsche s nadsázkou shrnuje, ač nelichotivě, podstatu i klíčové problémy postmoderní estetiky či postmoderní doby vůbec. Velmi zjednodušeně lze říci, že se jedná o jisté vyrovnávání sil mezi mnohostí jako pozitivní hodnotou a chaotickou nadbytečností vycházející z poněkud ztřeštěného synkretismu. Wolfgang Welsch sice rozlišuje mezi tzv. postmodernismem bezbřehým, jež opatřil právě citovanou definicí, a „pravým“ přesným postmodernismem, založeným na pravidlech, řádu a především na vyznání a legitimizování plurality jakožto jediného skutečně svobodného projevu umění a stavu společnosti. Nejedná se však o špatný a dobrý pohled, ani o dvě strany téže mince, nýbrž, řečeno metaforicky, spíše o dvě mince různé hodnoty (nebo měny), avšak v jedné peněžence. Životné projevy obou „postmodernismů“ v umění totiž každodenně zaznamenáváme vedle sebe.

Pojem „postmoderní“ či „postmodernismus“ je mnohem vrstevnatější než pouhé označení období a situace přicházející „po moderně“. Během druhé poloviny dvacátého století se proto také vynořuje mnoho otázek, a tím i přístupů k postmoderní otázce. V samotném uvedeném citátu můžeme pod jednotlivými hesly rozpoznat např. lacanovský „post“ freudismus, derridovskou linii či Baudrillardovu obsesi simulovanou realitou. Všichni tito filosofové, psychologové a sociologové se snažili o uchopení pojmu a podstaty postmodernity z různých pozic, z nichž si alespoň některé podrobněji nastíníme. Pro pochopení postmoderní filosofie a estetiky je však potřeba nejprve prohlédnout si předchozí epochy, především modernu (moderní myšlení) optikou vazeb člověk - svět, jedinec -

společnost, věda - víra, přítomnost – budoucnost, současnost - dějiny. Teprve potom totiž spatříme základní těžiště postmoderny v přijetí mnohosti jako pozitivní hodnoty.

Jednota – utopie – totalita

Velmi zjednodušeně lze říci, že od počátku věku hledá člověk (pomocí filosofie i ostatních věd) jednotu, jež by měla být ideálním stavem věcí. Univerzální pravda, univerzální vesmír, univerzální lidská podstata, univerzální klíč ke smyslu bytí se stávaly svatým grálem mnoha společenství v průběhu dějin. Západní křesťanství stojí na mystické jednotě Boha, Syna i Ducha, i člověk je před rozdělením na muže a ženu jednotná bytost a o tuto jednotu je mu dáno opětovně usilovat v soužití obou pohlaví. Také některá východní náboženství se zakládají na myšlence spojení v jednotě, například taoistické učení o jin a jang, dvou rozdílných principech, jež však spolu tvoří harmonický celek. Zůstaňme ale raději na půdě západního myšlení, které nám poskytuje dostatek příkladů v historii.

Myšlenka velké jednoty v evropské tradici byla politicky uplatňována především v raném středověku ještě před rozpadem římské říše, avšak i po něm se nadlouho udržela jazyková jednota v podobě univerzální latiny a po zrodu národních jazyků zůstaly alespoň společné velké literární látky (viz karolínská epika apod.). Vznikla tak bohatá studnice literárních topoi vlastních takřka celé Evropě, jež se stala na dlouhá století prakticky nevyčerpatelným inspiračním zdrojem pro národní literatury.¹ Uděláme-li další velký krok v naší dějinné exkurzi, a to směrem k renesanci, nesmíme opomenout opravdu fascinující celosvětově sjednocující projekt italského vzdělance Giovanniho Pica della Mirandoly. Pico della Mirandola věřil (jak to ostatně patřilo k dobovému diskurzu), že lze nalézt univerzální klíč k pochopení světa a tento klíč že v duchu antropocentrické renesance drží v rukou člověk. Vypracoval tudíž plán na jakési celosvětové symposium, na němž tehdejší nejvýznačnější vzdělanci z různorodých odvětví vědy definitivně vyřeší všechny znepokojující filosofické otázky tak, aby zavládla jednota a harmonie a člověk mohl

¹ více o této problematice viz E. R. Curtius – Evropská literatura a latinský středověk.

bezpečně převzít vládu nad světem. V baroku je onou všeobsahující jednotou opět Bůh, v preromantismu příroda jako prvotní a čistá síla.

Volným obloukem se dostáváme do období moderny, které v otázce jednoty s postmodernou kontrastuje nejvíce. Podle polského sociologa Zygmunta Baumana byl moderní svět konstruktem s pevnými pravidly, představme si v této souvislosti pojmy jako řád, organizace. Moderní dobu pak charakterizuje vytváření „projektu“, tedy určitého jednotného smyslu nebo cíle, jemuž se svými činy člověk postupně snaží přibližovat. „Pokud byl tedy lidský svět předmětem administrativních opatření a péče, cílem řádotvorného úsilí a oblastí, v níž platily pevně stanovené zákonitosti, organizovaly se všechny vize lidského světa kolem kategorií celku, spojitosti a kumulativního a orientovaného času. Právě toto se má na mysli, když se dnes při pohledu zpět mluví o modernitě jako o 'projektu.'“²

Projekt měl znaky celistvosti, složené z jednotlivin, které člověk shromažďoval nebo vykonával a tím se posouval kupředu, život byl přirovnáván k pouti, která v analogii s křesťanským poutnictvím měla v dálce svůj konečný bod, k němuž se vše upínalo. Moderní člověk jako poutník měl před sebou cestu, s níž vše souviselo, cíl byl vždy v nedohlednu, o krok napřed, proto se moderní doba orientovala na budoucnost.³ Toto uznávání jednoty jako všeobecné a univerzální hodnoty, jíž je třeba hledat a dosahovat, už pro postmodernu neplatí, protože postmoderna znamená definitivní skoncování s jednotou a celistvostí. Wolfgang Iser nás upozorňuje, že krize a rozpad jednoty už společnost zažila i v předchozích etapách dějin, vždy ji však reflektovala beze zbytku negativně, se skepsí a pesimismem, ne-li přímo se zoufalstvím (ilustrativním příkladem je kulturní a společenská atmosféra konce 19. století, umělci a intelektuálové období *fin de siècle* postavili svou estetiku na depresi, melancholii a nenápadně se vkrádajícím nihilismu jako následku ztráty

² Bauman, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*. Přeložil Miloslav Petrušek. Praha: Sociologické nakladatelství 2002.

³ více viz Bauman, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*.

iluzí). Rozpad velké jednoty znamená pro moderní společnost ztrátu jistoty, ztrátu pevného horizontu, k němuž obrací zrak na své pouti, ztrátu jakéhosi „zaštiťující transcendentálního deštníku“, pod něhož se měli všichni a všechno vejít. Z takového přístupu k jednotě je patrné, že její rozbití bude nahlíženo jako problém, těžkost, které vzbuzují strach a dezorientaci.

Postmoderna naproti tomu rozpad jednoty nevnímá jako rozbití, roztříštění (tedy pojmy s již apriorní negativní konotací), ale pouze jako zánik čehosi nefunkčního, co je třeba nahradit něčím jiným, novým a funkčnějším modelem světa a společnosti. Tento pohled na jednotu jako cosi přežitého a neosvědčeného pak není nějakým anarchistickým výstřelkem, ale dějinnou zkušeností, vycházející ze zděšení nad jejím nastolením v podobě politických totalitních uskupení. Touha po jednotě má v tomto směru hodně co do činění s utopií coby konstruovaným řádem. Ještě moderna vytváří a snaží se realizovat unifikační utopistické koncepty pro zajištění blaha světa, harmonie a řádu, postmoderna však už zná důsledky naplnění sjednocující myšlenky utopie a těmi jsou nesvoboda a teror v totalitních režimech. Nastolení jednoty znamená pro postmoderní myšlení potlačení různého ve smyslu kulturní i myšlenkové hojnosti, umlčení jinakosti a nekreativní a neinspirativní homogenitu, v neposlední řadě také zautomatizování lidského jednání i myšlení. Jedním z velmi plodných žánrů postmoderní literatury je právě antiutopie, jež hyperbolicky vykresluje obludnou podobu společnosti, která si splnila svůj utopický sen o řádu a o životě v organizované jednotnosti (za všechny jmenujme román George Orwella 1984). Jean Baudrillard dokonce za splněnou utopii považuje postmoderní éru jako takovou, když říká, že žijeme v době naplnění všech modernistických vizí a plánů, že právě nyní žijeme utopii, jež moderna pouze projektovala, ovšem tato utopie se nutně zvrhla ve svůj opak a vymazala realitu, myšlenka harmonie a hojnosti se zvrátila do své nejděsivější formy bujení a obscenity. Výsledkem je stav hypertelie, stav bez počátku a konce, kdy se stírají kontury a protiklady a realita přestává existovat, protože ji nelze odlišit od její simulované verze.

Z tohoto zděšení z nastolování utopie pak vychází postmodernistické „přítakání mnohosti“.⁴ Rozpad jednoty se poprvé jeví jako pozitivní hodnota, jako uvolnění prostoru pro ničem neomezovanou pluralitu. Otevřená náruč vůči pluralitě, její přijetí a oslava se stává plnohodnotnou a legitimní náplní a definicí postmodernismu, mnohost znamená skutečnou svobodu a demokracii. Simultaneita jednoznačně nahrazuje lineárnost, pluralita myšlenkových proudů a uměleckých vyjádření neznamena chaos a dezorientaci, ale bohatství a rozmanitost. K podobnému směřuje i Jacques Derrida ve své koncepci otevřené struktury – postmoderní myšlení už nevystačí s uzavřeným systémem, v němž znak odpovídá vždy stejnému označovanému a tvoří tak uzavřenou síť, znak i označované je podle Derridy v pohybu, znak nemá povahu statickou, ale dynamickou, jeho význam se neustále proměňuje. V tomto pojetí pak postmodernismus v zásadě odpovídá poststrukturalismu. V situaci, kdy je struktura „napadrt“, nezbyvá než posbírat střípky a rozehrát hru s nimi, s jejich fascinující různorodostí a originalitou.

⁴ Welsch, Wolfgang. *Naše postmoderní moderna*. Přeložili Ivan Ozarčuk a Miroslav Petříček jr. Praha: Zvon 1994.

Literární i teoretická situace v italské literatuře druhé poloviny Novecenta

Také postmoderní literatura se vydala cestou vyznávání mnohosti, naprosté liberálnosti a otevřenosti všem tématům a žánrům, postmoderní próza se projevila jako prostor, kde se zjednodušeně řečeno smí mísit všechno se vším, jako hra s aluzemi i mýty; literární dílo je jakýmsi novodobým otevřeným palimpsestem, do něhož lze stále vpisovat a jež stále generuje nové a nové významy. V italském prostředí našel svou živnou půdu především experiment, literární a jazyková hra, intertextualita a žánrový synkretismus. Už šedesátá a sedmdesátá léta jsou příznačná svým hledáním hranic literatury a výlety za realitu (linie fantaskní prózy). Svým vztahem k experimentální tvorbě vynikla literární skupina Il Gruppo 63, k níž patřil například Umberto Eco, Angelo Maria Ripellino, Edoardo Sanguineti, Angelo Guglielmi a další. Italo Calvino se pro změnu inspiroval francouzskou skupinou Oulipo (**O**uvroir de **L**ittérature **P**otentielle, česky Dílna potenciální literatury), založená Raymondem Queneauem, která je uchválena semiotickým přístupem k narativním strukturám a zkoumá jejich kombinatorické možnosti. Syžety příběhů mohou podle Queneaua neomezeně defilovat na poli nesčetných variant a kombinací, což je přesně podstata postmoderního textu. V tomto duchu pak Italo Calvino píše své texty *Il castello dei destini incrociati* (Hrad zkřížených osudů, 1969) a pokračování *La taverna dei destini incrociati* (Hospoda zkřížených osudů, 1973).

I další Calvinova tvorba se odehrávala v duchu postmoderní hříčky s kombinováním vztahů, obrazů i významů, vždy však s hlubokou výpovědní hodnotou, ať už o démonicky spletené a proměnlivé podobě dnešního města (*Le città invisibili*, 1972), necelistvosti a neautentičnosti člověka (*I nostri antenati*, 1970) nebo o nemožnosti absolutního poznání světa (*Palomar*, 1983). I otázce příběhu a knihy se Calvino věnuje, především její situaci a podobě ke konci 20. století, a právě na tento text (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 1979) se v této práci podíváme blíže. Od sedmdesátých let až dodnes pak na italskou literární scénu vstupují další generace postmoderních autorů, kteří vycházejí nejen z domácího kontextu experimentální literatury a „praotců“ italského postmoderního románu Itala Calvina a Umberta Eca, ale nezbytně se inspirovali také světovou

literaturou a především všudypřítomnou americkou masovou kulturou, filmovými žánry, reklamou, komiksem a podobně.

Pokud jde o teoretické přístupy a literární vědu druhé poloviny Novecenta, zde se uplatňuje především zájem o sémiotiku, dekonstrukci a problematiku recepce a interpretace textu. V sémiotice jako teoretické základně našli v italském kontextu své místo především již zmíněný Umberto Eco a Maria Corti. S pojmem teoretického postmodernismu je ponejvíce spojován právě Umberto Eco.

Profil Umberta Eca jako literárního teoretika se rýsuje na pozadí širokého spektra zájmů od středověké estetiky, přes teorii recepce, k jeho těžišti - sémiotice a postmodernismu, přičemž se nejedná o izolované oblasti jeho bádání a postupně opouštěná východiska (silná orientace na medievalistiku prostupuje takřka celé Ecovo literární dílo, ať už odborné - literárněhistorické či beletristické), ale jde spíše o tendence, které spolu souvisí a navzájem se doplňují.

Po prvních dvou pracích ze středověké estetiky vydává Umberto Eco v roce 1962 teoretický spis *Opera aperta* (Otevřené dílo), kde poprvé postuluje svá východiska ohledně struktury textu a role příjemce: text je pro Eco v duchu postmodernismu otevřeným dílem, dynamickou entitou, prostorem (polem) mnoha významů a několikerého smyslu. Tato „otevřenost“ vychází podle Eca ze znakové povahy textu, ovšem s posunem k otevřené, nestatické struktuře, tak jak jsme o ní hovořili v souvislosti s Derridou. Pohyb významů a rozkrývání vrstev pak zajišťuje čtenář, jeho interakce s textem. Pro poznání Ecova teoretického postoje k problematice čtenáře a jeho významu pro fungování textu jsou stěžejní jeho knihy *Lector in fabula* (1979, č. 2010) a *Sei passeggiate nei boschi narrativi* (1994, č. *Šest procházek literárními lesy*, 1997). Eco dokazuje, že narativní struktura textu počítá s účastí příjemce a vysílá k němu nejen určité funkční signály pro usměrnění jeho čtení, ale vlastně ho již sama konstruuje, předjímá a vytváří tak jakousi ideální podobu receptora textu neboli tzv. modelového čtenáře. Text je vnímán jako soubor znaků a stejným způsobem je v podstatě vnímán i modelový čtenář. Modelový čtenář není žádná entita, která má moc odkrývat interpretační skuliny textu, nemá žádnou aktivní spolutvůrčí účast na významu textu. Tak jak ho Eco sám definuje, je modelový čtenář fiktivním čtenářem, jakého obsahuje každý text, ale takový modelový čtenář je oním textem omezen, je jím definován a jeho hranice nepřesahuje. Z těchto premis je patrné, že modelový čtenář je tedy ideální

podoba recipienta, kterého autor zamýšlí při vytváření textu a kterého do textu přímo kóduje (neboli vkládá do textu takové znaky a instrukce, které svého ideálního čtenáře vytváří, a to tak, aby byl s to dekodovat významy v textu již obsažené, aby dosáhl předpokládaného účinku a adekvátně reagoval) – potud jde celkem zřetelně o „čistý“ strukturalismus a sémiotiku. Ovšem aby modelovému čtenáři odpovídal empirický (skutečný) čtenář, musel by postupovat přesně podle textového návodu a zároveň do textu nevnášet nic ze své individuality ani z okolní reality. To je pochopitelně nemožné, a proto zde již nastupuje onen postmodernistický postulát dynamičnosti textu, vycházející z různých podob „špatného čtení“ empirickým čtenářem, neboli různé polohy interpretace.

Tento opačný pól problému, tedy naprostá svoboda a „interpretační nespoutanost“ empirického čtenáře, nutně vždy vítězí nad modelovým, pak Eco poněkud vyděsil a přiměl ho hledat hranice z druhé strany. Přicházejí tak jeho další texty *I limiti dell'interpretazione* (1990, č. Meze interpretace, 2004) a soubor *Interpretation and Overinterpretation* z roku 1992, v němž vedle Eco předkládá své úvahy rovněž Richard Rorty, Jonathan Culler a Christine Brooke-Rose. V těchto pracích, opíraje se o hermeneutickou tradici, vyznává Eco názor, že vzdálenost mezi primárním významovým záměrem autora a procesem bezbřehé semiózy ze strany čtenáře nemůže být nekonečná, ale podobá se spíše nůžkám, které lze rozevřít jen do určité míry. Interpretace podle Eco musí ctít pravidla a řád textu. Toto napětí mezi recipientem a textem, mnohdy realizované intertextuální hrou se čtenářem a hrou s významy, je tak další důležitou ingrediencí postmoderního románu obecně.

Onu hru s významy a žánry pak Eco zpracovává „z obou stran“. Svůj nejslavnější román *Jméno růže* sám hodnotí jako prototyp postmoderního textu, ve svých *Postille al Nome della Rosa* (Poznámky ke Jménu růže) vysvětluje podstatu postmoderního románu jako pluralitní formy, která je mnohvrstevnatá a v níž si čtenář může sám vybrat svou cestu. Postmoderní text umožňuje sám ze své podstaty různé čtení, různé polohy i pro širší čtenářskou obec (ne díky tomu, že cokoli si lze vyložit jakkoli v duchu „rozvolněné interpretační morálky“). V postmoderním románu je místo pro více žánrů, více stylů, Ecův text je tak zároveň bildungsrománem, detektivkou i filosofickým traktátem, přičemž všechny tyto vrstvy fungují s částečnou autonomií i spolu koexistují jako barevný a plastický obraz v kaleidoskopu. Postmoderní román tak vlastně nepřichází s něčím novým,

s čímž by si čtenář musel nějak nově poradit, ale přejímá, přetváří a kombinuje již známé, tradiční látky i žánry, hraje si s literárními odkazy, demaskuje mýty a dává jim novou podobu; je mnohem více simultánní než lineární. Přibližně v tomto duchu hovoří o románu také italská literární teoretička Maria Corti, když označuje postmoderní text za hyperznak, za systém menších znaků, které jsou vyložitelné samostatně, ale figurují společně ve složitém organismu textu.⁵

V této práci se zaměříme právě na tyto dvě podoby postmoderního románu - na hyperprostor významů a vztahů, a tedy jakousi románovou mozaiku, a na jeho dílčí kousek, střípek, úlolek – nebo jinými slovy fragment, jako na základní, neukotvenou, stavební jednotku narativního textu. Na začátku jsme uvedli, že pro postmoderní myšlení platí rozpad jednoty ve prospěch pluralitních forem, a toto nyní vztáhneme i na román. To, co v moderním románu (a především v románech dřívějších literárních epoch) bývalo do jisté míry celistvé, jednotné (postava, prostor, příběh), se nyní „rozkládá“, rozkládá v duchu dekonstrukce na základní části či ještě dramatičtější - rozbíjí na významotvorné fragmenty.

Právě tyto dva zdánlivě si odporující jevy (skladnost versus rozkladnost) totiž budeme chápat jako konstitutivní a charakteristické prvky stavby pluralitního postmoderního románu, přičemž ona „skladnost“ (mozaika) zde bude představovat spíše souhrnné pole úlolek nežli jednotnou ideu.

⁵ Corti, Maria. *Principi della comunicazione letteraria*. Milano: Bompiani 1998.

II. Postava jako mozaika identit – Tabucchiho Indické noční

Osobnost skutečně postmoderní se vyznačuje absencí identity. Její následná vtělování se proměňují stejně rychle a stejně podstatně jako obrázky v kaleidoskopickém kukátku.

Zygmunt Bauman

Geneze Tabucchiho tvorby

Antonio Tabucchi (narozen 23. 9. 1943 v Pise), prozaik drobnějších žánrů, tvořící od sedmdesátých let Novecenta, nám poskytne prostor pro analýzu postmoderně pojaté identity postavy, tedy roztržité, neclustrové postavy, a to ve svém útlém románu *Indické noční* (*Il notturno indiano*, 1984, č. 2002) z roku 1984, díky němuž se stal celosvětově uznávaným autorem. Po prvotině *Piazza d'Italia* (1975, do češtiny nepřeloženo) a románu *Il piccolo naviglio* (*Malý průplav*, 1978, do češtiny nepřeloženo), přišel v roce 1981 jeho povídkový soubor *Il gioco del rovescio* (1981, č. *Pohled z druhé strany*, 2006). V těchto povídkách se již profiluje Tabucchiho poetika křehké, a tudíž snadno rozbitné interpretace jevů a událostí okolo nás. Tabucchi zkoumá především tuto druhou (ale i další) stranu, z níž je možný nový a mnohdy i protikladný náhled na svět, který se nám z tradičního úhlu jevil dosud úplně jinak.

V úvodní stejnojmenné povídce sbírky *Pohled z druhé strany* seznámí hlavní ženská postava Maria do Carmo svého přítele s podstatou dětské hry na „rub a líc“ (tak by pravděpodobně zněl překlad názvu této hry i celé povídky „gioco del rovescio“). Tato hra spočívala v rychlém odřikání slov pozpátku, princip, který byl v příběhu a lze říci že i v celé další Tabucchiho poetice povýšen na způsob uchopení světa:

...zakoušel jsem podivný pocit, jako bych se odněkud z výšky díval na někoho, kdo jsem já sám, jak uprostřed červencové noci, v kupé ztemnělého vlaku vstupuje do cizí země, aby navštívil ženu, kterou

dobře zná a která je mrtvá. Byl to pocit, jaký jsem nikdy nezažil, a napadlo mě, že nějak souvisí s rubem věcí.⁶

Hrát hru rubu a líce zde znamená dávat běžným věcem nový tvar a nový význam, nahlížet je jinak, a tím objevovat jejich mnohost, neotřelost, jejich stínovou verzi. Pochopit onen rub věcí je pak nejvyšším stupněm sebepoznání a poznání světa vůbec.

„Strategie“ pohledu z druhé strany se nadále stává nosným pilířem Tabucchiho narativu, funguje jako kaleidoskop, jímž je třeba pootočit, aby byl člověk s to zahlédnout podstatu bytí. Setkáváme se s tímto přístupem i v *Indickém nokturnu*, kde pohled z druhé strany tvoří jádro účinné sebereflexe. Dvojice postav - kdysi ztracený přítel a jeho nynější „pronásledovatel“ (hledač) se v závěru představí ne jako dvě bytosti, ale jako dvě tváře, dva obrazy téhož, jako minulost a přítomnost jednoho životního času, a to tak, že jedna část je schopná nazírat druhou. Navíc tím nedochází k rozbití a zhroucení syžetu, ale naopak k hladké syntéze, k přirozenému vyústění.

Vraťme se však nyní ještě k první části výrazu *gioco del rovescio*, a sice k pojmu „hra“. Motiv hry má v Tabucchiho prózách náboj fatality - hra, která má moc ve vteřině se proměnit v osudový okamžik začátku, zmaru nebo zásadní přeměny. Hra, která má pro život konstitutivní význam, hra, která se sama stává životem. V povídce „Dopis z Casablanky“ z téže sbírky si mužský protagonista v okamžiku nevinného převleku, ve hře na zpěvačku uvědomí svou skutečnou tělesnou identitu a hodlá podstoupit změnu pohlaví; v dalším příběhu signifikantně nazvaném „Divadlo“ jsme svědky osamělého života nepoznaného slavného herce, jenž se realizuje předváděním Shakespearových dramát pro svého jediného diváka. Variací na toto téma jsou rovněž hry v partnerských či obecně mezilidských vztazích, představování rolí z touhy po schování, zakrytí pravého já, jako je tomu v povídkách „Malý Gatsby“ a „Kočka Šklíba“. Jejich ústředním tématem je stylizovanost, nošení masek mezi mužem a ženou - v obou povídkách se setkáváme s maskami literárních postav, jež na sebe protagonisté berou a jejichž fiktivní život zaměňují se svým skutečným. Setkáváme se tedy s dvojí identitou, rozříštěnou mezi identitou autentickou a imaginární.

⁶ in Tabucchi, Antonio. *Pohled z druhé strany*. Přeložil Jiří Pelán, Argo: Praha 2006., str. 11-12.

Hra je podobně jako deformovaná identita v tematickém plánu textu dalším, i když méně nápadným, nosným elementem mnoha směrů i individuálních stylů autorů dvacátého století, a to především v období avantgard a poté v postmoderní tvorbě. U Tabucchiho začíná příběh díky momentu hry eskalovat a zvyšuje se jeho naléhavost. Metaforicky řečeno představuje jakýsi okamžik přehození výhybky v běhu života, bod, od něhož se vše odvíjí jinak a jinak. Tabucchi hře dodává prvek závažnosti až tragičnosti tak, jak se s tím setkáváme v ostatní literatuře, například v absurdním dramatu,⁷ v literaturách reflektujících totalitní režimy; nejbližší k Tabucchimu pojetí hry se jeví například i argentinský prozaik Julio Cortázar,⁸ ale i mnozí další.

Motiv hry u Tabucchiho přerůstá posléze v moment životního zvratu, který je zpočátku vnímán jako nedorozumění, „škobrtnutí“, malé vychýlení, které naroste do nebývalých rozměrů. Toto téma chvějivého, téměř neviditelného mezníku života je plně rozvinuto v povídkové sbírce *Piccoli equivoci senza importanza* (1985, Malá bezvýznamná nedopatření, do češtiny nepřeloženo). Samotný název sbírky je nejlepší charakteristikou hlavního poselství próz. Ještě jiným možným způsobem se problému identity a životního příběhu jako obtížně čitelného kódu zmocňuje novela *Il filo dell'orizzonte* (Čára obzoru, 1986, do češtiny nepřeloženo). Nemožnost jasně definovat, identifikovat lidskou identitu jako ohraničenou, ustálenou a koherentní entitu zde symbolizuje právě nedosažitelnost linie horizontu.

V osmdesátých letech vycházejí ještě soubory *I volatili del Beato Angelico* (1987, Opeřenci fra Angelica, do češtiny nepřeloženo) a *I dialoghi mancati* (1988, Marné rozhovory, do češtiny nepřeloženo), následující desetiletí otevírá povídková sbírka *L'angelo*

⁷ Těžištěm absurdního dramatu, žánru vycházejícího především z francouzského existencialismu, jsou zpravidla paradoxy doby, zejména neschopnost porozumění a vyjádření. Úskalí mezilidské komunikace a vztahů jsou častým námětem zejména Havlových dramát, ze světové literatury prosluli v tomto žánru Samuel Beckett, Edward Albee či Eugene Ionesco.

⁸ Julio Cortázar (1914 - 1984) pracuje ve svých povídkách s motivem hry, která postupně přerůstá v zásadní životní zlom, hra, která aspiruje na život a naopak život, který se nedopatřením stává směšnou hrou. Časoprostorovými kulisami povídek jsou většinou běžné každodenní situace, místa i rozhovory, jejichž všednost podtrhuje následné vychýlení se z normálu a nabrání tragického směru.

nero (1991, Černý anděl, do češtiny nepřeloženo) a *Sogni dei sogni* (1992, č. *Sny o snech*, 1994).

Sen je dalším z Tabucchiho návratných témat a motivů. Ve sbírce *Sogni dei sogni* jemným a poetickým způsobem fabuluje o snech, které možná mohly doprovázet uskutečnění významných objevů, převratných projektů atd. Ale i v jiných textech má tento motiv silnou pozici. Objevuje se představa snu jako alternativy života: sen jako druhý, náhradní příběh, který jsme vždy chtěli realizovat nebo který prožíváme místo skutečného života, což nutně vede ke kolizi. Snová paralela reality prochází i *Indickým nokturnem*, kde se vedle snu tematizuje navíc představa minulosti jako příběhu, který lze dodatečně přetvářet, domýšlet.

Svá ústřední témata a otázky rozvíjí Tabucchi i na větší žánrové ploše - v románech *Sostiene Pereira* (1994, č. *Jak tvrdí Pereira*, 2006) a *La testa perduta di Damasceno Monteiro* (1997, č. *Ztracená hlava Damascena Monteiro*, 2004).

Jeho literárním učitelem a duchovním otcem je především portugalský básník Fernando Pessoa, z italského kontextu odhaluje Tabucchi své vazby zejména na Luigiho Pirandella. Pirandellova a Tabucchiho próza nalézají styčnou plochu především v otázce pojetí člověka jako problematického neuchopitelného prostoru, který se snaží své jádro, svou podstatu vymezit uprostřed společnosti, ale i uprostřed sama sebe, zorientovat se v bludišti své individuality. Velmi pregnantně formuluje toto téma společně mnoha autorům 20. století, Tabucchiho nevyjímaje, Jiří Pelán ve sborníku svých studií *Kapitoly z francouzské a italské literatury*:⁹

Tato mnohost, již v sobě s takovou intenzitou prožíval Pessoa, se stala i tématem Pirandellovým, Čapkovým, Camusovým, Queneauovým, Greenovým - a také tématem Tabucchiho. Také Tabucchi klade ve svých prózách neustále stejné otázky: Která z tváří, jež nám nastavuje naše já, je ta pravá? Jak vyprávět příběh, jehož aktéři hovoří pokaždé jinou řečí? V které časové vrstvě života je třeba hledat skutečnou totožnost člověka? Jsme navěky zajatci dvojznačnosti, kterou barokní básníci povýšili na metaforu světa?¹⁰

⁹ Pelán, Jiří. *Kapitoly z francouzské a italské literatury*. Praha: Torst 2000.

¹⁰ *Ibid.* str. 341

Moderní poutník a postmoderní turista na cestě za vlastní autenticitou

Cestopis jako ideální postmoderní hyperžánr

Pro svůj tok meditativního vyprávění zvolil Tabucchi originálně cestopisný žánr. Docílil tím podkreslení osobní cesty skutečnou cestou do exotické země a doslovnou rovinou tak podepřel metafyzický záměr. Využívání rozmanitých žánrů, jejich modifikace a spojování se neobjevuje u Tabucchiho úplně ojediněle. V *Čáře obzoru* pracuje s narativními postupy detektivky, v povídkových souborech s epistolárním žánrem apod.

Žánr cestopisu se stává oblíbeným a využívaným v každém uměleckém směru, v jehož tematickém okruhu je touha po exotičnosti či symbolika poutě a poutnictví s duchovním rozměrem. První velký rozkvět cestopisné literatury zaznamenává středověk¹¹ a poté renesance se svými objevitelskými úspěchy a ambicemi překonávání známého horizontu.¹² Také romantismus jako směr stavící na individualismu a neobyčejnosti nachází v cestopisné formě dobré pole pro vyjádření. Cestopisy Byronovy, Máchovy a dalších v sobě spojují rozkoš z objevů, naplnění touhy po exotice i subjektivisticky orientovaný meditativní ráz. Cestopisy moderní vykazují povětšinou přesah buď k jinému žánru, nebo k jinému myšlenkovému východisku. V takovém případě je nám nejlepším příkladem právě Tabucchi, jehož cestopis není samozřejmě prvoplánovým průvodcem po neznámé zemi, ale odkazuje hlavně k pomyslné cestě do nitra sebe sama.

Odkaz klasických cestopisů je dalekosáhlý a stává se i zdrojem moderních textů. Italo Calvino se například inspiroje schématem cestopisu Marca Pola ve svém románu *Le città invisibili* (*Neviditelná města*). Marco Polo v tomto románu-měště neopakovatelným

¹¹ Deníkový záznam cesty se stal v této době častým literárním počinem šlechticů nebo bojovníků křížáckých výprav. Mezi nejpoblárnější cestopisy patřil Milion Marca Pola a cestopis Mandevillův.

¹² Značný vliv na renesanční literaturu (zejména pokud šlo o utopistické spisy a poezii libující si v cizokrajnosti) měly dopisy a deníky ze zámořských plaveb, zejména s tématem Nového světa, nalezení ráje na zemi atd. Nejznámějšími jsou záznamy Kryštofa Kolumba či dopisy dobyvatele Hernána Cortése.

vyprávěním přibližuje Kublaji chánovi nesčetnou podobu navštěvovaných míst, pod nimiž se skrývá proměnlivá a neustále překvapující tvář Benátek.

Další podoba cestopisu pocházející ze středověku souvisí s otázkou poutnictví a poutníka jako středověkého topoi. Pouť jako cesta vykonávaná s určitým posláním duchovního charakteru v sobě nese silný meditativní impuls. Laicizovaná podoba poutě, cesty, případně útěku zase přibírá aspekt vyprávění či deníkové zповědi. Tabucchiho literární „pouť“ těží z obou výše popsaných struktur a přidává navíc osvěžující náznak detektivního pátrání (podobně jako v *Čáře obzoru*).

Otázka postmoderní identity

Zygmunt Bauman hovoří však o pouti a poutníkovi v souvislosti s moderním uvažováním. Moderně pojaté poutnictví (vycházející z náboženského základu) funguje jako symbol osudu moderního člověka, přičemž s motivem poutnictví spojuje představu jasného cíle a jeho postupného dobývání jako jediné smysluplné životní náplně jedince. Tento cíl pak je dle Baumana naprosto zřejmý: „V sekularizované verzi již cílem pouti není spása duše, ani naplnění Božího rozhodnutí. (...) Je jím ‚naplnění poslání‘ - realizace potenciálu, využití možností obsažených v přirozené dispozici; jinými slovy, je jím vlastně důsledná, konsekventní a do konce dovedená konstrukce identity.“¹³ Vzápětí pak dodává: „Chápat život jako pouť je možné pouze v uspořádaném světě: ve společnosti s pevnou, na individuou nezávislou strukturou, tzn. společenství s pevným rozložením pravděpodobnosti.“¹⁴

Je nám jasné, že tyto podmínky již v postmoderním světě nelze zajistit, neboť svět již není pevně uspořádán a jeho struktura není na individuou nezávislá, ba právě naopak, dynamika struktury, její proměnlivost se děje právě za účasti jedince. Proto můžeme o hlavní postavě *Indického nokturna* jako o poutníkovi hovořit jen velmi obezřetně. Jsou tu samozřejmě určité nezanedbatelné spojnice, především téma iniciační cesty - hrdina se netají tím, že jeho cesta není jen bezcílným blouděním, ale má svůj smysl:

¹³ in Bauman, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*, str. 31.

¹⁴ Ibid., str. 31.

„É un pellegrinaggio?“, chiese lui.
Dissi di no. O meglio, sì, ma non nel senso religioso del termine.
Semmai era un itinerario privato, come dire?, cercavo solo delle tracce.
15

(„Je to pout?“ zeptal se.
Řekl jsem, že ne. Nebo vlastně ano, ale nikoli v náboženském smyslu.
Něco jako soukromé putování, jak bych to řekl, jenom hledám jisté
stopy.)¹⁶

Ony jisté stopy, jak se posléze ukáže, jsou stopy vlastní minulosti. Otisky individuální přítomnosti kdesi v čase a místě, z nichž se vypravěč snaží poskládat a znovustvořit svůj osud. Když k tomu však již dojde, ukáže se tento cíl jako iluzorní, ba spíše bezpředmětný. Nakonec tak docházíme k poznání, že na této cestě dostalo *hledání* jednoznačně přednost před *nalezením*. Sbíráni a představování jednotlivých částí obrazu se stalo důležitější než jeho finální ucelená podoba.

Poutníka v době postmoderny nahrazují čtyři typy postavy:¹⁷ zevloun, tulák, turista a hráč. Pro náš případ se bude nejvíce nabízet turista. Turista se podobně jako poutník vydává na cesty, ovšem již z vlastní iniciativy a do určité míry bezcílně (jediným jeho úmyslem je „zmocnění se“ exotiky, jinakosti pro vlastní obohacení nebo ještě prozaičtěji pro vlastní rozkoš). Bauman nazývá turistu demiurgem, který si navštěvovaný kus světa sám tvoří svými zážitky a zkušenostmi. Pro znaky turistiky u Tabucchiho hovoří exotická scéna (Indie) a jakési avizování turistického průvodcovství, proto s přihlédnutím k existenciálnímu tématu hledání sebe sama nazvěme postavu *Indického nokturna* metafyzickým turistou, turistou cestujícím po své paměti a po mapě svého já.

¹⁵ in Tabucchi, Antonio. *Notturmo indiano*. Palermo: Sellerio 1990, str. 37. Všechny následující citace jsou z tohoto vydání.

¹⁶ In Tabucchi, Antonio. *Indické nokturno*. Přeložila Kateřina Vinšová. Torst: Praha 2000. str. 31. Všechny následující citace jsou z tohoto vydání.

¹⁷ viz Bauman, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*.

Epizoda a příběh jako vzpomínka a paměť

Příběh *Indického nokturna* by mohl být ve zkratce chápán jako proustovský příběh hledání ztraceného času, respektive minulého času. Čas chápaný bergsonovsky,¹⁸ tedy čas jako nepřetržité trvání, kontinuita, zbytek minulosti obsažený v okamžiku přítomnosti hraje v tomto textu vedle postavy vypravěče vlastní důležitou roli. Tabucchi problematizuje ono kontinuální plynutí času, které utváří osobnost a její individuální identitu, tím, že představuje postavu, která ztratila minulost. Ztratit minulost zde doslova znamená zabloudit ve vlastní minulosti, ztratit pojivo mezi životem, jaký byl, a životem, jaký je nyní. Postava bez minulosti je postavou, jež ztratila sebe sama, je v podstatě torzem (fragmentem), její život se nemůže utvářet dál, jelikož přerušil své trvání. Pro opětovné „navinutí“ niti, spojení útržků se protagonista vydává na cestu a hledá roztroušené stopy již uplynulého času. Z kontinuální (lineární) paměti zůstaly pouze kusé, nespojité útržky vzpomínek. Moderní kumulativní a lineární čas je nahrazen časem postmoderním - časem epizodickým: „Jakoby plynutí času přestalo být procesem. Místo přímky je tu soubor epizod, které sice opravdu postupují za sebou, ale stejně dobře mohou být myšleny jako probíhající vedle sebe; jejich chronologická následnost v sobě neobsahuje nutnost; neurčuje ani jejich obsahy, ani nedeterminuje jejich průběh.“¹⁹

Dostáváme se tak k otázce autentičnosti protagonistovy identity a zjišťujeme, že chybí nebo je přinejmenším nedostatečná, nepotvrzená; její potvrzení znovu nacházíme

¹⁸ Francouzský filosof Henri Bergson se zabýval otázkou času jako esenciálního filosofického problému. Čas a jemu nejvlastnější atribut – trvání - nahlížel jako podstatu života, kterou nelze pozitivisticky uchopit právě pro jeho nekonečnost. Trvání času se promítá do našeho vnímání, které má přesto snahu segmentovat čas na ukončené okamžiky. Výsledkem tohoto spíše prostorového vnímání je oddělená představa minulosti, přítomnosti a budoucnosti, jež jsou však podle Bergsona obsaženy v momentu přítomnosti. Přítomnost si v sobě podržuje část minulosti i část budoucnosti a to vše díky fenoménu paměti. Viz Bergson Henri. *Čas a svoboda*. přeložil Boris Jakovenko. Praha: Filosofie 1994.

¹⁹ in Bauman, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*, str. 33.

v pojetí minulosti, v možnosti vnímat život jako zakotvenou linii a za princip jeho trvání vlastní paměť. Scelit osobnost, znovu nalézt jednotnou identitu znamená zrekonstruovat ze střípků vzpomínek pospolitý příběh paměti.

Propast mezi dvěma životy jedné postavy neboli jakási dvojakost života (rozdíl minulého a přítomného) se v *Indickém nokturnu* zobrazuje ve více rovinách. Jednou z nich je komplementarita dne a noci. Již sám název celého příběhu odkazuje k motivu noci, který je zde naprosto klíčový; autor na tento fakt sám upozorňuje uvedením citace Maurice Blanchota jako motto své knihy: „Lidé, kteří špatně spí, působí tak trochu podezřele: co vlastně dělají? Činí noc přítomnou.“²⁰

Tabucchi pracuje s prvkem noci zdánlivě tradičně: akcentuje všechny klasické konotace noci - temnota, snovost, iluzivnost, ba dokonce zlověstnost a bloudění. Noc figuruje jako stínový protějšek dne, jako opak stavu bdělého vědomí. Co však vytrhává tento motiv z nebezpečí banálnosti je právě jeho filosofická zatíženost. Vrátime-li se k Henriemu Bergsonovi, můžeme konstatovat, že noc je symbolem přerušného vědomí času, v podstatě okamžikem nebytí; a jako takový je čas noci v *Indickém nokturnu* symbolem oddělenosti od života, zbloudilosti, neautentičnosti, či přímo dočasné neexistence. Hlavní postava prožívá takřka celý svůj příběh v noci, je to doba, kdy se přesouvá z místa na místo, kdy potkává důležité osoby či kdy dochází k pochopení podstaty.

Další zdvojení (podvojnost, dvojitost) se odehrává v rovině sen-reality, přičemž realita může mít (ne-li dokonce musí mít) podobu vzpomínek jako jediného záchytného bodu a poutu k minulosti. Sen a vzpomínky se neustále dotýkají, oscilují v latentní interakci, a přesto se jedno váže k životu-noci a druhé k životu-dnu:

...la camera fu solo penombra e silenzio, il ronzio pigro e confortante del grande ventilatore mi cullò, feci appena in tempo a pensare che anche quello era un lusso superfluo perché nella camera c'era una climatizzazione perfetta, e arrivai subito a una vecchia cappella su un colle mediterraneo, la cappella era bianca e faceva caldo, eravamo affamati e Xavier ridendo tirava fuori da un cesto dei panini e del vino fresco, anche Isabel rideva, mentre Magda stendeva una coperta

²⁰ in Tabucchi, Antonio. *Indické nokturno*. str. 5

sull'erba, lontano sotto di noi c'era il celeste del mare e un asino solitario ciondolava all'ombra della cappella. Ma non era un sogno, era un ricordo vero: guardavo nel buio della camera e vedevo quella scena lontana che mi pareva un sogno perché avevo dormito molte ore e il mio orologio segnava le quattro del pomeriggio. Rimasi a lungo nel letto pensando a quei tempi, ripercorsi paesaggi, volti, vite. (str. 32)

(...pokoj opanovalo přítmí a ticho, líný, uklidňující bzukot velikého ventilátoru mě ukonejšil, sotva jsem si stihl pomyslet, že i to je nadměrný přepych, protože v pokoji fungovala perfektní klimatizace, a už jsem byl z jedné kapličky na středomořském vršku, kaplička bělostně svítila a bylo horko, měli jsme hlad a Xavier se smíchem vytahoval z koše obložené chleby a vychlazené víno, Isabel se také smála, zatímco Magda rozprostírala na trávu deku, daleko pod námi se rozkládal blankyt moře a ve stínu kapličky se klátil osamělý oslík. Ale nebyl to sen, byla to skutečná vzpomínka: hleděl jsem do tmy pokoje a viděl ten vzdálený výjev, který mi připadal jako sen, protože jsem spal spoustu hodin a na hodinkách jsem měl čtyři odpoledne. Zůstal jsem dlouho ležet a přemýšlel o těch časech, procházel jsem krajinami, tvářemi, životy.) (str. 26)

Tenká hranice mezi snem (přeludem) a vzpomínkou se však postupně stírá, minulost se ukazuje jako součinnost střípků paměti a představ o minulosti. Ruší se i základní distinkce těchto dvou pojmů, neboť vzpomínka se nakonec ukazuje být stejně neuchopitelná a iluzorní jako sen: „Poi mi raccontò una storia che non mi sembra il caso di riferire. Può anche essere stato un sogno inquieto.“²¹ („Později mi vyprávěla příběh, který mi nepřipadá vhodné uvádět. Mohl to také být jen neklidný sen.“)²² Celý příběh poutě po Indii nazvané „nokturno“ by také mohl být intepretován jako pouhý sen.

Nejvýraznější je ovšem tato bipolárnost v pásmu postav. Hlavní postava vypravěče zmiňuje hned od počátku objekt svého hledání, dvojnickou postavu přítele Xaviera. Nejprve je od protagonisty zřetelně odlišován (jako se rozlišuje noc ode dne, sen od vzpomínky), ačkoli se vyskytují náznaky shody: „ (...) é un uomo alto quanto me, magro, con i capelli lisci, ha circa la mia età (...)“²³ („Je to muž vysoký jako já, štíhlý, s hladce přičesanými vlasy, asi

²¹ in Tabucchi, Antonio. *Notturmo indiano*. op.cit., str. 63.

²² in Tabucchi, Antonio. *Indické nokturno*. op.cit., str. 60.

²³ in Tabucchi, Antonio. *Notturmo indiano*. op. cit., str. 25.

tak mého věku /.../“).²⁴ Postupně však dochází k prolínání a rušení distance mezi postavou-
vypravěčem a postavou-objektem:

„Una volta mi conosceva, supponiamo che siamo stati grandi amici, un tempo. Ma questo succedeva molto tempo fa, fuori dalla cornice del libro.“

„E lui perché la sta cercando con tanta insistenza?“

„Chi lo sa“, dissi io, „è difficile saperlo, questo non lo so neppure io che scrivo. Forse cerca un passato, una risposta a qualcosa. Forse vorrebbe afferrare qualcosa che un tempo gli sfuggì. In qualche modo sta cercando se stesso. Voglio dire, è come se cercasse se stesso, cercando me: (...) (str. 78)

(„Kdysi mě znával, řekněme, že jsme svého času byli velmi dobří přátelé. Ale to už je dávno, mimo rámeček knihy.“

„A proč vás tak vytrvale hledá?“

„Kdo ví,“ řekl jsem, „to je těžké, nevím to ani já, který tu knihu píšu. Možná hledá kus minulosti, odpověď na cosi. Třeba by chtěl zachytit něco, co mu kdysi uniklo. Svým způsobem hledá sám sebe. Chci říci, že když hledá mne, je to, jako kdyby hledal sám sebe; /.../) (str. 74)

²⁴ in Tabucchi, Antonio. *Indické nokturno*. op.cit., str. 20.

Iniciace do vlastní minulosti

Tabucchi a jeho vypravěč *Indického nokturna* postulují minulost jako příběh se všemi jeho aspekty. Příběh minulosti lze vyprávět, napsat a především přetvářet, dokreslovat a přidávat či odebírat mu významy a smysl:

Fu un racconto lungo, prolisso, pieno di dettagli. Mi parlò della loro storia, delle strade di Bombay, di gite festive a Bassein e a Elephanta. E poi di pomeriggi al Victoria Garden, stesi sui prati, dei bagni a Chowpatty Beach, sotto le prime piogge del monsone. Seppi come aveva imparato a ridere Xavier, e di cosa rideva; e di come gli piacesse i tramonti sul mare d'Oman, quando passeggiavano al crepuscolo sulla riva. Era una storia che lei aveva accuratamente mondato da bruttezze e da miserie. Era una storia d'amore. (str. 23)

(Byl to dlouhý příběh, rozvláčný, plný podružností. Vykládala mi o jejich seznámení, o bombajských ulicích, o svátečních výletech do Basseinu a na Elephantu. A také o podvečerech trávených ve Victoria Garden, kde lehávali na trávniku, o koupání na Chowpatty Beach za prvních monzunových dešťů. Dozvěděl jsem se, jak naučila Xaviera smát se a čemu se smál; a jak měl rád západy slunce nad Arabským mořem, když se za soumraku procházeli po břehu. Byl to příběh, který pečlivě očistila od všeho ohavného a bídného. Byl to milostný příběh.) (str. 18)

Příběh lze však i rozebrat na části, vytrhat stránky a zamíchat kapitoly. Příběh vlastního života se protagonistovi ztrácí před očima a on pátrá po útržcích své minulosti ve snaze oživit tento příběh a nalézt jeho pokračování. Hlavním hrdinou jeho příběhu je postava z minulosti – Xavier. V souladu s neurčitostí a fragmentárností příběhu paměti je postava Xaviera také těžko definovatelná, je dílčí vzpomínkou, již se vypravěč snaží znovu ovládnout, stínem minulosti, kterou hledá:

„Ha una sua fotografia?“

Era una domanda semplice e pratica, ma io inciampai nella risposta, perché anch'io sentii il peso della memoria, e nello stesso tempo la sua inadeguatezza. Cosa si ricorda di un viso, in fondo? No, non avevo una fotografia, avevo solo il mio ricordo: e il mio ricordo era solo mio, non

era descrivibile, era l'espressione che io avevo del volto di Xavier. (str. 25)

„Máte nějakou fotografii?“

Byla to jednoduchá, praktická otázka, ale já se zarazil a neodpověděl, protože jsem také pocítil tíhu paměti a zároveň její nepřiměřenost. Co si člověk vlastně z obličeje pamatuje? Ne, neměl jsem fotografii, měl jsem jen svou vzpomínku: a ta vzpomínka byla jenom má, nebyla popsateľná, byl to výraz, který jsem z Xavierovy tváře znal jenom já.) (str. 20)

Syžet putování za ztracenou minulostí se podobá narativní struktuře románu zasvěcení,²⁵ hlavní hrdina absolvuje cestu od neznalosti k iniciaci, na své cestě potkává postavy, jež jeho iniciaci napomáhají. V našem případě jde o zasvěcení do tajemství vlastního života, vlastního já. Vykonavatel této poutě se setkává s postavami, které svým charakterem dotvářejí ráz mystické iniciace, jakousi éterickou nadpřirozenost, která proniká celým Tabucchiho textem. Setkání s různými osobami různého vyznání a nesporný vliv východní filosofie otázku identity značně problematizuje. Motiv cesty do zcela cizokrajné země s odlišným vnímáním hodnot i smyslu lidské existence a konfrontace takového myšlení s běžným západoevropským přístupem je dalším z Tabucchiho pohledů z druhé strany. Postavy odhalují vypravěči a „poutníku“ zároveň neautentičnost, neúplnost jeho bytí:

„Mi dispiace,“ disse lui, „mio fratello dice che non è possibile, tu sei un altro.“

„Ah sì,“ dissi io, „chi sono?“

Il ragazzo parlò di nuovo al fratello e costui gli rispose brevemente.

„Questo non importa,“ mi riferì il ragazzo, „è solo *maya*.“

„E che cos'è *maya*?“

„□ L'apparenza del mondo,“ rispose il ragazzo, „ma è solo illusione, quello che conta è l'*atma*.“ Poi si consultò col fratello e mi confermò con convinzione: „quello che conta è l'*atma*.“

„E l'*atma* che cos'è?“

Il ragazzo sorrise della mia ignoranza. „The soul,“ disse, „l'anima individuale.“ (str. 54)

²⁵ K románu zasvěcení jako žánrovému typu více viz Hodrová, Daniela. *Román zasvěcení*. Jinočany: HaH 1993.

(„Je mi líto,“ odpověděl, „ale bratr říká, že to nejde, že jsi někdo jiný.“
„Opravdu?“ řekl jsem. „A kdo jsem?“
Chlapec znovu hovořil k bratrovi, a ten mu dal stručnou odpověď. „Na tom nesejde,“ hlásil mi chlapec, „jste jen mája.“
„Co znamená mája?“
„To je tvářnost světa,“ odpověděl chlapec, „ale je to jen iluze, důležitý je átman.“ Potom se radil s bratrem a s přesvědčením potvrdil: „Důležitý je átman.“
„A co je átman?“
Chlapec se pousmál nad mou nevědomostí. „The soul,“ pronesl, „duše každého.“) (str. 49)

Lze říci, že hledání „átmanu“ je hlavní kostrou příběhu a pointou by tedy mělo být jeho nalezení, neboli nalezení své jednoty, své individuální identity.

Nalezení sebe sama?

Východiskem z krize a rozpolcenosti osobnosti by mělo být nalezení souladu mezi jednotlivými nesourodými elementy identity či dosažení rovnováhy a sjednocení. Je však vůbec něco takového u postmoderního člověka ještě možné?

Tabucchiho postava je od počátku textu konstruována jako rozdělená, neúplná. Potvrzuje to četnost vyjádření dvojitosti člověka jako podstaty jeho bytí. V *Indickém nokturnu* několikrát narážíme na náboženské pojetí člověka jako složky těla a složky duše (opět bychom mohli hovořit o určitém dualismu promítnutém do celé narativní struktury příběhu, viz kapitola „Epizoda a příběh jako vzpomínka a paměť“). Tělo člověka je chápáno jako dočasné a prázdné, jako schránka duše, podstaty:

„Che cosa ci facciamo dentro questi corpi,“ disse il signore che si stava preparando a stendersi nel letto vicino al mio. (...)

Forse ci viaggiamo dentro,“ dissi io.

Doveva essere passato un po' di tempo dalla sua prima frase, mi ero perduto in considerazioni lontane: qualche minuto di sonno, forse. Ero molto stanco.

Lui disse: „come ha detto?“

„Mi riferivo ai corpi,“ dissi io, „forse sono come valigie, ci trasportiamo noi stessi.“ (str. 35)

(„Co děláme uvnitř těchto těl,“ řekl pán chystající se ulehnout na lůžko vedle mne. (...)

„Možná v nich cestujeme,“ řekl jsem.

Od jeho první věty zřejmě uplynula nějaká doba, myšlenky mi uletěly daleko; třeba jsem i na pár minut usnul. Byl jsem hrozně utahaný. Zeptal se: „Co jste říkal?“

„Mluvil jsem o tělech,“ řekl jsem, „třeba jsou jako zavazadla, přepravujeme v nich sami sebe.“ (str. 28)

Motiv oddělení vědomí od těla a přebývání vědomí „jinde“ je mimo to pro Tabucchiho určující a setkali jsme se s ním již v jeho povídkách.²⁶ Neúplnost hlavního hrdiny se však realizuje i použitím motivu dvojnickví postav. Setkáme se s vypravěčem-poutníkem a jeho prostřednictvím s postavou Xaviera a postupně zjišťujeme, že spíše než o dvě postavy se jedná o jednu a její alter ego, její verzi z minulosti. Přesto je oběma přiřčena jistá míra autonomie, byť je jedna z postav charakterizována vždy jako „hmotnější“, skutečnější a druhá snovější:

„La sostanza è che in questo libro io sono uno che si è perso in India,“ ripetei, „mettiamola così. C'è un altro che mi sta cercando, ma io non ho nessuna intenzione di farmi trovare. Io l'ho visto arrivare, l'ho seguito giorno per giorno, potrei dire. Conosco le sue preferenze e le sue insofferenze, i suoi slanci e le sue diffidenze, le sue generosità e le sue paure. Lo tengo praticamente sotto controllo. Lui, al contrario, di me non sa quasi niente. Ha qualche vaga traccia: una lettera, delle testimonianze confuse o reticenti, un bigliettino molto generico: segnali, pezzetti che tenta faticosamente di appiccicare insieme.“ (str. 77)

(„To hlavní v té knize je, že já jsem někdo, kdo se ztratil v Indii,“ opakoval jsem, „berme to tak. A je tu někdo jiný, kdo mě hledá, ale já nemám v úmyslu se nechat najít. Viděl jsem ho přijíždět, dá se říci, že jsem ho sledoval den po dni. Víím, co má rád a co nesnáší, jak se dovede nadchnout i být nedůvěřivý, znám jeho velkorysost a jeho úzkosti. Prakticky ho mám pod kontrolou. On naopak o mně neví skoro nic. Má jen sem tam nějakou mlhavou stopu: dopis, zmatené nebo uhýbavé výpovědi, velmi povšechný vzkaz: znamení, úlomky, které se s námahou pokouší slepit dohromady.“) (str. 74)

Fragmentárnost postavy je navíc podpořena i mozaikovitou strategií textu, k níž se autor skrze vypravěče přiznává, když jeho ústy charakterizuje svou knihu: „Ale on to není román,“ ohradil jsem se, „jen sem tam střípek, ani to nemá opravdový příběh, jen útržky příběhu.“²⁷

Nakonec zde přece jen k určité syntéze dojde, zdá se, že střípky se složí a poutník se shledává s cílem své cesty. Vypravěč nalezne přítele Xaviera, a tím také sebe sama,

²⁶ Viz citace z povídky *Pohled z druhé strany*, zde v kapitole „Geneze Tabucchiho tvorby“.

²⁷ in Tabucchi, Antonio. *Indické nokturmo*. str. 73.

protože se mu podaří objevit klíč k minulosti a poskládat příběh. Nalezení však jakoby náhle postrádá smysl, v duchu postmoderního románu se ukazuje, že celistvost a harmonie není konečným smyslem, cílem textu, je jen jednou z možných alternativ, ne významnější, než by byla jiná. Skutečnou náplní či hodnotou pak byl proces hledání a proces skládání dílků, přehlídka tvarů.

„Insomma l’uomo che la cercava è riuscito a trovarla,“ disse Christine
„Non esattamente,“ dissi io, „non è proprio così. Mi ha cercato tanto, e ora che mi ha trovato non ha più voglia di trovarmi, mi scusi il bisticcio ma è proprio così. E anch’io non ho voglia di essere trovato. Entrambi pensiamo esattamente la stessa cosa, ci limitiamo a guardarci.“ (str. 80)

(„Zkrátka muž, který vás hledal, vás nakonec našel,“ řekla Christine.
„Ne tak docela,“ řekl jsem já, „není to tak úplně. Hledal mě hrozně dlouho a teď, když mě našel, už nemá chuť mě najít, promiňte, je to zašmodrchané, ale je to tak. A já také nemám chuť být nalezen. Oba si myslíme přesně totéž a jenom na sebe hledíme.“) (str. 76)

III. Alessandro Baricco a postmoderní hra s prostorem

Město, jež se vynořilo z moderních dějin, je vším možným, jen ne stejnorodým prostorem. Je spíše souborem kvalitativně odlišných prostranství s diferencovanou atraktivitou.

Zygmunt Bauman

Bariccova tvorba v kontextu italské prózy

Alessandro Baricco by se sám mohl stát symbolem kultury konce dvacátého a počátku jednadvacátého století a nejen skrze své texty, ale i jako společenská ikona. Svými projekty i vystupováním a spoluprací s médii na sebe navázal takřka všechny atributy spojované s postmoderní kulturou.

Na literární scénu vstoupil Baricco ve svých třiceti letech esejem o tvorbě skladatele Gioacchina Rossiniho s názvem *Il genio in fuga* (Génius na útěku), následovaným dalším esejem z oblasti hudební vědy, tentokrát o modernosti v hudbě - *L'anima di Hegel e le mucche di Wisconsin* (Hegelova duše a krávy z Wisconsinu, 1992). Hluboký zájem o hudbu i cit pro melodičnost jazykového výrazu pak bude Baricca provázet i v jeho beletristické tvorbě, nezdá se, že jsou jeho texty přirovnávány k symfoniím a je vyzdvihována jejich silná audiovizualita.

Bariccův románový debut *I castelli di rabbia* (č. *Hrady hněvu*, 2003) datujeme do roku 1991. Již v tomto textu autor uplatňuje extravagantní jazykové postupy rozbíjející klasickou formu. Příběh se odehrává v kulisách nápadně podobných industriální Anglii a nelze vlastně hovořit ani o příběhu jako takovém, ale podobně jako v románu *City* jde spíše o defilé jednotlivých, dosti izolovaných osudů postav a jejich neotřelých charakteristik. *Hrady hněvu* jsou skládkou (či spíše směsicí, protože výraz „skládanka“ evokuje kompletnost a

ucelenost) bizarních postav a jejich plánů, vizí a soukromých utopií oscilujících mezi minulostí, budoucností či naprostou fikcí a absurdní realitou.

Taktéž v dalším románu z roku 1993 *Oceano mare* (č. *Oceán moře*, 2001) se setkáváme s netradičním pojetím narativní struktury. Opět je klasická dějová linka rozmělněna na dílčí příhody, propojující se tentokrát v jednotném prostoru přímořského hotelu. Prostor hotelu jako symbolu dočasnosti, epizodičnosti, úryvku bez počátku a konce - prostor, kde se příběh postavy jen načrtne, mihne a už uvolňuje „místo v pronajatém pokoji“ další postavě, je jako stvořený pro osu fragmentarizovaného příběhu.

V devadesátých letech pak vycházejí ještě dva Bariccovy texty: novela *Seta* (1996, č. *Hedvábí*, 2004) a román *City* (1999, č. 2000), jemuž se v rámci této práce budeme věnovat zevrubněji a který nám poslouží jako podnětné pole pro zkoumání fungování prostoru a příběhu v postmoderním románu obecně.

V novele *Hedvábí* autor vsadil na motiv lásky a války, ovšem na velmi exotickém prostředí Japonska a Francie v 19. století. Děj románu je tentokrát velice konzistentní, příběh se zvolna odvíjí jako klubko niti a takřka bez odboček vypráví osud francouzského obchodníka s vajíčky bource morušového, který se na své cestě do Japonska zamiluje do mlčenlivé tajemné dívky. Právě mlčení, ticho a s ním spojená nedořečenost je další silnou významonosnou vrstvou textu a dalším možným způsobem vyjádření autorem vyznávané synestezie hudby (zvukovosti) a textu.

Po roce 2000 vydává Alessandro Baricco další romány, například *Senza sangue* (2002) nebo *Questa storia* (2006) a další, věnuje se také esejistické tvorbě a je současně aktivní i na širším společenskokulturním poli: pro divadlo a televizi připravuje a moderuje vlastní literárně popularizační programy a představení, spolupracuje s tištěnými médii.

Román-město a jeho struktura

Román *City* je kompozičně náročným textem, v němž jsou nositeli izolovaných příběhů jednotlivé postavy. V popředí stojí malý chlapec Gould, geniální dítě, které se maximálně liší od svých vrstevníků nejen v uvažování, ale i životním stylem – nehraje si, má jen dva imaginární přátele, žije sám bez rodičů ve velkém domě, ve dvanácti letech už má za sebou promoci na univerzitě. Gouldův příběh je příběh dítěte bez dětství a fiktivní vyprávění ze světa boxerských utkání. Druhou postavou, jíž se dostává značného prostoru, je Gouldova guvernánka Shatzy Shellová, vcelku obyčejná dívka s neobyčejnými koníčky a překvapivě hloubavým pohledem na svět. Příběh Shatzy je příběhem normálního jedince v poněkud bizarním světě. Stejně jako Gould má i Shatzy vedle příběhu svého života také své fiktivní vyprávění – western. Tyto dva proudy, proud reálného vyprávění a proud fiktivního příběhu, procházejí celým románem a místy i „na okrajích“ splývají. Zbývajícími postavami jsou pak Gouldovi imaginární přátelé Diesel a Poomerang a univerzitní profesori, obě skupiny svým způsobem figurující jako průvodci dětstvím.

Na první pohled se může zdát poněkud zavádějící analyzovat prostor v textu, jakým je román *City*, kde se jako dominantní jeví postavy a jejich příběhy. Autor sám však svůj román přirovnává k městu, tedy postmodernímu prostoru *par excellence*. Román-město tak není v Bariccově případě klasickým příběhem místa, tak jak ho tradičně chápe literární topologie, ale spíše koncepcí struktury. Román je zde městem ve smyslu uspořádaného prostoru ulic, čtvrtí a tříd, tedy systému konstitučních prvků různého, hierarchicky odstupňovaného významu. Hlavní postava je jako náměstí nebo ještě lépe hlavní třída, ze které vedou vedlejší ulice-postavy a jejich příběhy jako vedlejší čtvrti. V tomto smyslu jde tedy o město jako metaforu románu obecně, není to však jediný motiv města, se kterým se lze v textu setkat. V úvodu práce jsme nastínili, že půjde o prostor určitým způsobem nekoherentní, nejednotný, proto se podíváme na různé aspekty prostoru, se kterými Baricco pracuje. Spíše než o roztržitost nebo fragmentarizaci budeme v souvislosti s textem *City* hovořit o koláži (či mozace, jak napovídá název práce), a to koláž postav i míst zároveň. Vedle motivů reálného prostoru (dům, škola, restaurace atd., o nichž bude řeč vzápětí) se setkáme i s prostorem fiktivních příběhů (prostorem westernu – saloonem, ospalým

kovbojským městečkem, a prostorem boxerského ringu) a řeč bude také o prostoru pojatém metafyzicky, prostoru uvnitř a vně.

Čtyři hlavní významonosné prvky městského prostoru

Jak už jsme tedy naznačili, motiv města je v Bariccově románu přítomen nejen symbolicky, ale i jako bazální prostor vyprávění – postavy ve městě žijí, setkávají se, komunikují, hrají si i vzdělávají se. Je nutné poznamenat, že se autor prostoru města zhostil čistě emblematicky, nevykresluje žádné kulisy jen jako pozadí, nezavádí čtenáře na žádná zákoutí čistě kvůli atmosféře či dokreslení děje, ale všechny městské prvky mají jasně vyhraněný význam a smysl, který zcela zřetelně zastává funkci symbolu, emblému: dům, univerzita, restaurace, hřiště. S těmito motivy, které mají v rejstříku literární topologie své pevné místo a do určité míry i konkrétně vymezenou podobu a funkci, zachází však Baricco po svém a rozvrací jejich zažitě charakteristiky nadsázkou, převrácením hodnot, které jsou jim tradičně přisuzovány, nebo připsáním nových, většinou dosti kontroverzních aspektů.

Dům, kde žije hlavní postava Gould, má většinu atributů obrácených naruby. Dům, v kulturní antropologii tradičně vnímaný jako útočiště, jako prostor bezpečí a jistoty,²⁸ je zde nepřiměřeně rozlehlý (a výrazně tak kontrastující s malým chlapcem, jenž ho obývá), prázdný a nepřívětivý. K jeho neútlunosti a „nezabydlenosti“ přispívá absence rodičů, a tím i rodinných rituálů. Ani o citové vazbě Goulda k domu jako místu šťastného dětství nemůže být řeč, dům je nadto pouze jedním z více míst, kde Gould přebývá, je tedy zpochybněna i představa domu v jeho základní funkci, nejen podobě. Popis domu i jeho hodnocení postavami je navíc otevřeně negativní:

- Questa casa fa schifo, - disse Shatzy.
- Sì, disse Gould.
- È una casa che fa schifo, credimi.
- (...)

²⁸ více o poetice prostoru z antropokulturního hlediska viz Bachelard, Gaston. Poetika prostoru. Přeložil Josef Hrdlička. Praha: Malvern 2009.

La casa di Gould era su due piani. Aveva otto stanze e altre cose tipo un garage e una cantina. In salotto c'era una moquette che imitava delle piastrelle di cotto toscano ma dato che era alta quattro centimetri la cosa non le riusciva un granché bene. Nella stanza d'angolo, al primo piano, c'era un calciobalilla. Il bagno era tutto rosso, sanitari compresi. L'impressione generale era quella di una casa signorile dove l'FBI era passata a cercare un microfilm con le scopate del Presidente in un bordello del Nevada.

- Come fai a vivere qui dentro?

- Non è proprio che ci vivo.

- È casa tua, no?

- Più o meno. Io ho due stanze al college, giù all'università. C'è anche la mensa, lì.²⁹

(Tenhle dům je hnusnej -, řekla Shatzy.

Ano -, řekl Gould.

Je to hnusnej dům, věř mi.

/.../

Gouldův dům byl dvoupatrový. Měl osm místností a další věci, jako jednu garáž a sklep. V salonu byl koberec, který napodoboval dlaždice z toskánské terakoty, ale vzhledem k tomu, že byl vysoký čtyři centimetry, moc dobře se mu to nedařilo. V rohové místnosti v prvním patře byl stolní fotbal. Záchod s koupelnou byly celé červené, včetně sanitárního vybavení. Celkový dojem byl jako z nějakého panského sídla, kde se stavila FBI, aby hledala mikrofilm s prezidentovými šoustačkama v nějakém nevadském bordelu.

Jak tu můžeš uvnitř žít?

Ne že bych tu přímo žil.

Je to tvůj dům, ne?

Víceméně. Já mám dva pokoje na koleji, dole na univerzitě. Je tam taky mensa.)³⁰

Dalším podobným emblematickým prvkem prostoru města je univerzita. Univerzita i v tomto románu plní úlohu prostoru vzdělání, prostoru, který není dostupný každému, tajemného prostoru moderní iniciace. Postavy pohybující se na půdě univerzity jsou také tak trochu mystické a „neskutečné“. Univerzitní profesori fungují jako Gouldovi průvodci

²⁹ in Baricco, Alessandro. *City*. Milano: Rizzoli, 1999, str. 31. Všechny následující citace jsou z tohoto vydání.

³⁰ in Baricco, Alessandro. *City*. Přeložila Alice Flemrová. Praha: Volvox Globator, 2000, str. 29-30. Všechny následující citace jsou z tohoto vydání.

složitým a chaotickým světem (viz opět prvek zasvěcování),³¹ jejich promluvy ve formě rozsáhlých a propracovaných přednášek (například přednáška profesora Mondriana Kilroye o Monetových obrazech *Nymphéas* a jejich interpretaci), či naopak stručných hesel (Taltomarovo „buď se díváš, nebo hraješ“), jsou originálními světonázory a více či méně použitelnými návody na životní postoje.

I zažitou představu vysoké prestiže a nedotknutelnosti univerzity však Baricco pozměňuje, ironizuje. Intelektuální nadřazenost profesorů demaskuje a zesměšňuje v eseji profesora Kilroye „O intelektuální poctivosti“, ve kterém s nadsázkou hodnotí vědce jako nový typ vůdčího samce, pro něhož je myšlenka a intelekt alternativou podmanivé fyzické přitažlivosti a dominantní síly. Protikladně působí také postava Shatzy Shellové, „dívky z lidu“, jejíž myšlenkové pochody jsou často inspirativnější a hlubší než neživotné a vykonstruované teorie profesorů:

Sarebbe tutto più semplice se non ti avessero inculcato questa storia del finire da qualche parte, se solo ti avessero insegnato, piuttosto, a essere felice rimanendo immobile. Tutte quelle storie sulla tua strada. Trovare la tua strada. Andare per la tua strada. Magari invece siamo fatti per vivere in una piazza, o in un giardino pubblico, fermi lì, a far passare la vita, magari siamo un crocicchio, il mondo ha bisogno che stiamo fermi, sarebbe un disastro se solo ce ne andassimo, a un certo punto, per la nostra strada, quale strada?, sono gli altri le strade, io sono una piazza, non porto in nessun posto, io *sono* un posto. (str. 186)

(Všechno by bylo jednodušší, kdyby ti nevštípili to, že se máš někam dostat, kdyby tě místo toho jen naučili, jak být šťastná a zůstat při tom nehybná. Všechny ty řeči o tvé cestě. Najít si svou cestu. A přitom jsme možná uzpůsobeni k životu na náměstí, nebo v nějakém veřejném parku, abychom se tam zastavili a nechali život ubíhat, možná, že jsme křižovatkami, svět potřebuje, abychom byli nehybní, byla by to pohroma, kdybychom jen odešli, v jistý moment, naší cestou, jakou cestou? ostatní jsou cestami, já jsem náměstí, nevedu nikam, já *jsem* místo.) (str. 183)

³¹ více o problematice a podobě románu zasvěcení viz Hodrová, Daniela. *Román zasvěcení*. HaH, Praha – Jinočany, 1993.

Důstojnost univerzitního prostředí pak autor nivelizuje vykreslením profesorů, kteří jsou příliš náchylní k pláči a zvracení či kteří chodí na přednášky v bačkorách.

Protipólem univerzitního světa intelektuální elity je restaurace rychlého občerstvení, která je v *City* tím nejuniverzálnějším prostorem široké veřejnosti, a proto také nese všechny znaky života postmoderní konzumní společnosti v její nejobávanější podobě: Baricco zde vtipně a výstižně tematizuje nesmyslné nakupování nepotřebných věcí, systémy slev a akčních nabídek, předem navolené možnosti a bezduché reklamní slogany. Zautomatizované dialogy pak dovádí ad absurdum. Kontrast k prostředí univerzity se projevuje i ve formě - zatímco promluvy profesorů zabírají dlouhé monologické pasáže, v restauraci dochází jen k heslovitým rozhovorům podle zaběhaných schémat:

- Ciao -, disse Shatzy.
- Cosa prendete?
- Due cheeseburger e due succhi d'arancia.
- Patatine?
- No, grazie.
- Se prendete le patate costa uguale.
- Non importa, grazie.
- Cheeseburger, drink e patate, è la combinazione n. 3 -, disse indicando una foto alle sue spalle.
- Bella foto, ma non ci piacciono le patate.
- Potete prendere un doppio cheeseburger, combinazione n. 5, non ci sono le patate e costa uguale.
- Uguale a cosa?
- A un cheeseburger e succo d'arancia.
- Un doppio cheeseburger costa come un cheeseburger singolo?
- Sì, se scegliete la combinazione n. 5.
- Incredibile.
- (...)
- Un palloncino in omaggio, signora.
- Prendi il palloncino, Gould.
- Sul palloncino c'era scritto IO MANGIO HAMBURGER.
- Se lo attaccate alla porta di casa potete partecipare al concorso DOMENIBURGER.
- Attaccalo alla porta, Gould.
- Ogni domenica viene estratta una casa con il palloncino esposto e un camioncino provvede a scaricargli davanti alla porta 500 cheesebaconburger.
- Ricordati di liberare il vialetto davanti alla porta, Gould.
- C'è anche un congelatore da 300 litri in offerta speciale. Per conservare i cheesebaconburger.
- Si capisce.
- Se prende quello da 500 litri le regalano anche un microonde.
- Splendido.

- Se ce l'ha già può prendere un phon professionale a quattro velocità.
 - Nel caso dovessi fare lo shampoo ai cheesebaconburger?
 - Prego?
 - O farmi lo shampoo col ketchup.
 - Scusi?
 - Dicono che dia lucentezza ai capelli.
 - Cosa, il ketchup?
 - Sì, non hai mai provato?
 - No.
 - Prova. Anche la salsa bearnese non è male.
 - Sul serio?
 - Toglie la forfora.
 - La forfora non ce l'ho, grazie a dio.
 - Ti verrà sicuramente se continui a mangiare salsa bearnese.
 - Ma io non la mangio mai.
 - Sì, ma ti ci lavi i capelli.
 - Io?
 - Certo, si vede dal phon.
 - Quale phon?
 - Quello che hai attaccato alla porta.
 - Ma io non ce l'ho attaccato alla porta.
 - Pensaci bene, ce l'hai messo quando ti è volato via il microonde a quattro velocità.
 - Volato via da dove?
 - Dal congelatore.
 - Dal congelatore?
 - Domenica, non ti ricordi?
- (...) (str. 106-111)

(Ahoj.
Ahoj, řekla Shatzy.
Co si dáte?
Dva cheeseburgery a dva pomerančové džusy.
Hranolky?
Ne, děkuji.
Když si dáte hranolky, stojí to stejně.
To nevádí, děkuji.
Cheeseburger, nápoj a hranolky, to je menu č. 3, řekl, a přitom ukázal na fotku za sebou.
Pěkná fotka, ale já nemám hranolky ráda.
Můžete si dát dvojitý cheeseburger, menu č. 5., nejsou tam hranolky a stojí to stejně.
Stejně jako co?
Jako jeden cheeseburger a pomerančový džus.
Dvojitý cheeseburger stojí stejně jako jednoduchý cheeseburger?
Ano, pokud si vyberete menu č. 5.
Neuvěřitelné.
(...)
Balónek zdarma, paní.
Vezmi si ten balónek, Goulde.

Na balónku bylo napsáno JÁ JÍM HAMBURGRY.
Když si ho připevníte na venkovní dveře, můžete se zúčastnit soutěže
NEDELEBURGER.
Připevni ho na dveře, Goulde.
Každou neděli je vylosován jeden byt s vystaveným balónkem a
dodávka mu vyloží přede dveřmi 500 cheesebaconburgerů.
Nezapomeň vyklidit cestičku přede dveřmi, Goulde.
Máme taky mrazák na 300 litrů za speciální cenu. Na uschování těch
cheesebaconburgerů.
To je jasný.
Když si vezmete 500 litrový mrazák, darují vám i mikrovlnku.
Skvělý.
Pokud už ji máte, můžete si vzít speciální fén se čtyřmi rychlostmi.
Pro případ, že bych musela umýt hlavu těm cheesebaconburgerům?
Prosím?
Nebo si umýt hlavu kečupem.
Promiňte?
Říkají, že dodává vlasům lesk.
Cože, kečup?
Ano, tos nikdy nezkusil?
Ne.
Zkus to, ani bearnská omáčka není špatná.
Vážně?
Odstraňuje lupy.
Já lupy nemám, díkybohu.
Určitě je dostaneš, pokud budeš dál jíst bearnskou omáčku.
Ale tu já nikdy nejím.
To ne, ale myješ si s ní vlasy.
Já?
Jasně, to se pozná podle fénu.
Jakého fénu?
Toho, cos připevnil na dveře.
Ale já ho nemám připevněný na dveřích.
Ale jen si vzpomeň, dals ho tam, když ti odletěla ta čtyřrychlostní
mikrovlnka.
Odletěla odkud?
Z mrazáku.
Z mrazáku?
V neděli, vzpomínáš si?
/.../) (str. 105-110)

Posledním významným městským prostorem románu je hřiště. Jde o jediné místo příběhu primárně určené dětem, jediné místo, kde se může dětství prezentovat a realizovat, a paradoxně je proto místem, do něhož nemá Gould přístup a zůstává vně. Hřiště tak není obýváno, ale pozorováno, není dějištěm, ale jevištěm. Tématu dětství se Baricco v *City* věnuje na větší ploše a přistupuje k dětství nikoli jako k nevyhnutelné etapě života, ale spíše

jako k vytvořenému a všeobecně sdílenému konceptu, k výsadě, jež se nemusí dostat každému, v jistém smyslu jako ke grálu, jehož se toužíme marně zmocnit. Protože motiv dětství a s ním spojený motiv hry tvoří jednu ze stěžejních složek textu, budeme se prostoru dětství věnovat v jedné z následujících kapitol podrobněji.

Reálný prostor a prostor fikce

Podívejme se nyní zblízka také na to, jak je konstruován prostor fiktivních vyprávění. U nich hraje důležitou roli forma podání, která se odráží i ve způsobu vyobrazení prostoru. Vložené fiktivní příběhy jsou nejen žánrově vyhraněné (naprosto závazná pravidla westernu i sportovního komentáře), ale výrazně se odlišují od reálného vyprávění i po stránce formální, a to tím, že na sebe berou jiné podoby než podobu psaného textu. Gouldovo „vyprávění“ je spíše rozhlasovým přenosem, důraz je tedy na popisu děje, uvnitř kterého se příjemce ocitá rázem a bez úvodu, *in medias res*, jako když se zapne rádio. Fiktivní životní osudy boxera Larryho, který si Gould vypráví sám pro sebe pro ukrácení chvil strávených na toaletě a v koupelně, je většinou předkládán jako sportovní komentář, zachycující klíčové okamžiky utkání, na jejichž pozadí si prostor ringu čtenář/posluchač z větší části sám domýšlí:

- LARRY!... LARRY!... Larry Gorman sta avvicinandosi alla nostra postazione... è circondato dal suo clan... il ring è pieno di gente... LARRY!... non è semplice, per il campione, farsi largo... c'è Mondini, il suo coach... davvero una vittoria lampo, questa sera, qui al Sony Sport Club, ricordiamo, 2 minuti e 27 secondi sono bastati... LARRY, ecco, Larry, siamo in diretta, per la radio... Larry... siamo in diretta, allora, una vittoria lampo... (...) (str. 113)

(- LARRY! ... LARRY! ... Larry Gorman se blíží k našemu stanovišti ... je obklopen svým klanem ... ring je plný lidí... LARRY! ... není to jednoduché, pro šampióna, prorazit si cestu... je tu Mondini, jeho trenér ... opravdu bleskové vítězství, dneska večer, tady v Sony Sport Clubu, připomínáme, že 2 minuty a 27 minut postačilo ... LARRY, ano, Larry, vysíláme živě, rádiem... Larry ... vysíláme živě, takže, bleskové vítězství... /.../) (str.112)

Naproti tomu western, který „dělá“ Shatzy, má spíše filmový charakter, čemuž odpovídá i mnohem větší plocha, již se dostává líčení prostoru. Postupně se před námi do detailů rozkrývá západoamerické městečko, kde se doslova zastavil čas, se svými rázovitými obyvateli a s typickými westernovými kulisami – saloon s nevěstincem, prašné cesty,

pouštní vyprahlá krajina, dům soudce, dům dvou záhadných pistolnic apod. Také zde je způsob zobrazování prostoru odrazem formy vyprávění, a často se proto setkáváme s uvedením na scénu, které se nápadně podobá heslovitým poznámkám k filmovému scénáři: „Notte fuori. Nel salotto delle sorelle Dolphin, loro due e lo straniero, quello che avevano preso a fucilate, quando era entrato in paese.“³² („Venku je noc. V salonu sester Dolphinových ony dvě a ten cizinec, ten na kterého vystřelily, když vstoupil do městečka.“)³³ Nebo na jiném místě: „Phil Wittacher entra nella casa del giudice. Penombra, puzza di merda e sigaro. Giornali dappertutto.“³⁴ („Phil Wittacher vstoupí do soudcova domu. Příšeří, smrad hoven a doutníku. Noviny všude kolem.“)³⁵ Tyto scénické poznámky protkávají celý westernový příběh, kdykoli se „mění rekvizity“ nebo je potřeba nastínit atmosféru, přiblížit výrazy hrdinů apod. Filmovému stylu narace odpovídají také poznámky o hudbě dokreslující scénu a ukončení příběhu nápisem „The end“.

³² in Baricco, Alessandro. *City*, str. 254.

³³ in Baricco, Alessandro. *City*, str. 253.

³⁴ in Baricco, Alessandro. *City*, str. 283.

³⁵ in Baricco, Alessandro. *City*, str. 283.

Problém vnitřního a vnějšího

V úvodním nástinu myšlenkových proudů vyjadřujících se k otázce postmodernismu, postmoderní společnosti a jejího způsobu bytí v západním světě jsme nemohli opomenout francouzského sociologa a filosofa Jeana Baudrillarda. Baudrillard proslul svou posedlostí simulací a simulakry, koncem reality a nemožností odlišit ji od jejích odrazů:

„Je to tak, že obraz dnes už nemůže být imaginací reálného, protože autentická realita je obrazem. Nelze o realitě snít, protože v obraze je obsažena virtuální realita. Je to, jako by věci spolklly svoje zrcadlo a sobě samým se staly transparentními, úplně a cele přítomny v sobě samých, v plném světle, v reálném čase, v neúprosném přepisu. Namísto toho, aby samy sobě byly nepřítomny v iluzi, jsou nuceny k tomu, aby se vepsaly do tisíců obrazovek na horizontu, z něhož vymizela nejen realita, ale i obraz. Realita byla vyhnána z reality.“³⁶

Tato představa „smrti“ reality v éře postmodernity, kde zjednodušeně řečeno nic už není takové, jak se zdá, se stala populárním inspiračním zdrojem mnoha literárních (a vůbec uměleckých) děl. S hrou reality a virtuality se setkáváme i v románu *City*, a to nejen na úrovni střídání reálného a fiktivního vyprávění Goulda a Shatzy, ale i v základní narativní lince. Zrcadlení reality, násobení jejího obrazu, její odlesk, o němž s určitostí nemůžeme říci, zda je skutečný či ne, je běžnou součástí života postav v podobě reklamy, výstavy, nápodoby; život je chápán především jako svět za výlohou. Jednou z nejpůsobivějších pasáží textu je právě vyprávění Shatzy o „nejkrásnější věci“ v jejím dětství, o návštěvě výstavy o bydlení (Salon ideálního bydlení), jež předváděla místnosti a jejich obyvatele v běžných každodenních situacích a vytvářela tak obraz ideálního. Tyto simulované výjevy pak Shatzy sama označila za to nejvíc „skutečné, definitivní a spásonosné“, s čím se kdy setkala.

V této scéně je i jádro Bariccova prostorového pojetí autentického a „falešného“. Nemožnost dosažení autenticity je demonstrována metaforicky na její vzdálenosti, její pozici

³⁶ Baudrillard, Jean. *Dokonalý zločin*. Periplum, Olomouc 2001, str. 13.

„vně“, zatímco to, co je uvnitř, není pravé: „È una cosa strana. Quando ti accade di vedere il posto dove saresti *salvo*, sei sempre lì che lo guardi *da fuori*. Non ci sei mai dentro. È il *tuo* posto, ma tu non ci sei mai.“³⁷ („Divná věc. Když se ti namane uvidět místo, kde bys byl v bezpečí, vždycky je to tak, že ho vidíš *zvenčí*. Nikdy nejsi uvnitř. Je to *tvoje* místo, ale ty tam nikdy nejsi.“)³⁸

Tato pozice *zvenčí* je tak u Baricca člověku nezvratně přisouzena, je možné stát pouze na okraji jak pro Shatzy, tak pro Goulda, který se vždy jen dívá na hřiště, ale nikdy není jeho součástí, a stejně tak pro diváky Monetových *Nympheás*, jak je líčí ve své přednáčce profesor Mondrian Kilroy. V této souvislosti nám vytane na mysl modernistická dichotomie jedince jako diváka, nebo aktéra, s tím rozdílem, že postmoderní člověk už nemá možnost volby životního postoje buď aktivního, nebo pasivního. Být divákem/konzumentem ideálního reklamního světa, jinými slovy být příjemcem vykonstruované podoby ideálního světa (a nikoli jeho součástí, ba dokonce tvůrcem) je jeho jediný možný způsob bytí. Autentická skutečnost je tak otázkou pohledu, možná i doteku, ale nikdy ne prožitku, ač je člověku dáno o tuto ztracenou schopnost prožívání opětovně usilovat. Hranice mezi skutečným a iluzorním se tak stírá a stává se matoucí:

D'altronde, non so se l'ha notato anche lei, in genere, se c'è qualcosa che ti colpisce come una *rivelazione*, puoi scommetterci che è una cosa fasulla, voglio dire, una cosa che non è *vera*.(...) Più fasulli di così si muore, e se va a vedere chi ci sta dietro può scommetterci che troverà solo solenni figli di puttana, ma intanto ci vedi dentro cose che ad andare in giro per la strada te le sogni, e nella vita vera non le troverai mai. La vita vera non parla mai. (str. 46-47)

(Ostatně, nevím, jestli jste to taky zaregistroval, ale obecně, když je tu něco, co tě zasáhne jako nějaké *zjevení*, můžeš se vsadit, že je to něco falešného, chci říct, něco, co není *pravý*. /.../ Neexistuje nic falešnějšího, a když se půjdete podívat, kdo je za tím, můžete se vsadit, že najdete jen vykutálený parchanty, ale přitom v tom vidíš věci, o kterých si na svých toulkách ulicema jenom sníš a v opravdovém životě je nikdy nenajdeš. Opravdovej život s tebou nikdy *nemluví*.) (str. 44)

³⁷ in Baricco, Alessandro. *City*, str. 46.

³⁸ in Baricco, Alessandro. *City*, str. 43.

Reálné a umělé tak nejen téměř nelze rozlišit, ale toto rozlišování, toto dodržování hranic a jejich hledání a definování se stává dokonce bezpředmětným, přesně v duchu Baudrillardových tezí: „... sarà roba falsa fin che vuoi, non sarà la felicità autentica, l'originale, per così dire, ma quelle erano copie favolose, meglio dell'originale, che tanto non c'è modo di...“³⁹ („... asi to bude všechno falešný, jak jen chceš, asi to nebude autentický štěstí, originální, abych tak řekla, ale byly to pohádkový kopie, lepší než originály, protože stejně neexistuje způsob jak...“).⁴⁰

³⁹ in Baricco, Alessandro. *City*, str. 28.

⁴⁰ in Baricco, Alessandro. *City*, str. 28.

Magický prostor dětství

Jednou z významných motivických složek románu *City* je téma dětství a jeho značná problematizace. Dětství umělecky tradičně pojímané jako šťastné období bezprostřednosti, bezpečí a nevinnosti je u Baricca chimérickou představou. Není přirozenou a nevyhnutelnou etapou vývoje člověka, ale stavem, jehož sice lze dosáhnout, ale není to samozřejmé a mnohdy ani snadné. Sama postava Goulda má jen málo z klasických atributů dítěte (snad jen kromě nízkého věku), Gould je geniální chlapec, který intelektuálně daleko přesáhl své vrstevníky i mnohé dospělé, fyzicky a emocionálně zůstává však stále ještě dítětem, vyrůstá bez rodičů, s povinnostmi a v prostředí určeném výhradně dospělým. Jak již bylo řečeno v kapitole o městském prostoru, ani Gouldův domov a místo, kde tráví čas, neodpovídá jeho dětským potřebám a působí nepatřičně (ostatně jako celá Gouldova situace předčasně vyspělého dítěte vrženého do světa dospělých): „- Un bambino non dovrebbe vivere in un college. Un bambino non dovrebbe nemmeno studiarci, in un posto del genere. - Cosa dovrebbe fare, un bambino? - Che ne so, giocare col suo cane, falsificare le firme dei genitori, avere sempre il sangue dal naso, cose così. Certo non vivere in un college.“⁴¹ („- Dítě by nemělo žít na koleji. Dítě by tam nemělo ani studovat, na takovém místě. – Co by mělo dělat, dítě? – Co já vím, hrát si se psem, falšovat podpisy rodičů, mít stále krev u nosu, tak něco. Určitě by nemělo bydlet na koleji.“)⁴²

Gould se tak ocitá mezi dvěma světy, z nichž ani jeden ho mezi sebe bezpodmínečně nepřijímá, je svým způsobem vyhnancem. Svět dětí chápe jako něco nedosažitelného a z části i nedůvěryhodného (jeho vrstevníci se k němu většinou chovají posměšně a nepřátelsky), status dítěte je mu však zároveň překážkou k plnohodnotnému postavení ve světě dospělých („- Gli adulti hanno sempre mani troppo grandi, non ha senso che le facciano stringere proprio a me, è idiota anche solo pensare di farlo, non può uscirne

⁴¹ in Baricco, Alessandro. *City*, str. 32.

⁴² in Baricco, Alessandro. *City*, str. 30.

altro che un pasticcio. /.../ - Non danno il Premio Nobel ai bambini.“) ⁴³ („ - Dospělí mají ruce vždycky příliš velký, nemá smysl, aby je podávali zrovna *mně*, je debilní jen na to pomyslet, nemůže se z toho vyklubat nic jinýho než malér. /.../-Nedávají Nobelovu cenu dětem.“) ⁴⁴

Mězi oběma světy (prostory), světem dětské fantazie, reprezentované imaginárními přáteli Dieselem a Poomerangem, a světem strašich, v němž jsou Gouldovi průvodci univerzitní profesori, figuruje jako prostředník právě guvernanta Shatzy, zástupkyně dospělých, avšak s dětsky čistou a bezprostřední duší a myslí. Shatzy je také jediná, kdo nakonec umožní Gouldovi svobodnou volbu způsobu života, protože odhalí a pojmenuje jádro jeho životního hledání:

Lui aveva bisogno di qualcuno che lo aiutasse a essere piccolo.

- ...

- Non credeva che si potesse essere piccoli nella vita reale senza che qualcuno ne approfittasse e ti uccidesse, o qualcosa del genere.

- ...

- Pensava che era una fortuna essere un genio perché era un modo di salvarsi la vita.

- ...

- Un modo di non sembrare un bambino.

- ...

- Non so. Credo che fosse il suo sogno, essere un bambino.

- ...

- Voglio dire: credo che sia il suo sogno. Credo che adesso che è grande, potrà finalmente essere piccolo, per tutta la vita. (str. 252-253)

(- Potřeboval někoho, kdo by mu pomohl být malý.

...

Nevěřil, že je možné být ve skutečném životě malý, aniž by toho někdo nevyužil a nezabil tě, nebo tak něco.

...

Myslel si, že je to štěstí být génius, protože je to způsob, jak si zachránit život.

...

⁴³ in Baricco, Alessandro. *City*, str. 52-53.

⁴⁴ in Baricco, Alessandro. *City*, str. 51.

Způsob, jak nevypadat jako dítě.

...

Nevím. Myslím, že to byl jeho sen, být dítětem.

...

Chci říct: myslím, že to je jeho sen. Myslím, že teď, když už je velký, může být konečně malý, po celý život.) (str. 250-251)

Ve světě alespoň zdánlivého dětství jsou Gouldovými společníky již zmínění imaginární přátelé, dvojice Diesel a Poomerang. Ani ti však nejsou zrovna symboly dětské křehkosti a nevinosti ani typickými vzory dospívajícího mladíka (jako například sportovci, kovbojové, závodníci apod.). Jejich identita a podoba, byť fiktivní, je dosti bizarní a každý svou nadsazenou vlastností ještě zřetelněji podtrhuje Gouldovu jinakost a „nezařaditelnost“. Diesel je nadměrně velký, nemůže cestovat, po čemž velmi touží, protože neexistuje žádný dopravní prostředek, do kterého by se vešel. Jeho fyzická velikost by mohla být paralelou Gouldovy vysoké inteligence, pro niž také neexistuje žádný adekvátní prostor a kvůli níž se ani Gould „nevejde“ do světa normálních lidí. Poomerangovou zvláštností je, že je němý, přesto v textu nalézáme mnoho pasáží, které Poomerang „ne-řekl“. Imaginární přítel, který navíc ani nemluví, je Bariccovou mistrovskou hříčkou, je v podstatě meta-metaforou osamělosti a izolovanosti Gouldova způsobu bytí. Určitou symboliku můžeme spatřovat také ve výběru jmen přátel: Diesel jako „pohonná hmota“ Gouldova života a vyprávění a Poomerang jako asociace slova bumerang by mohl být ten, kdo se vždy vrací, tedy věrný přítel. Vidíme tedy, že značně zproblematizované je i téma přátelství a společenství, jinak neodmyslitelně patřící k dětskému věku - ani přátelství není něco jistého a bezpečně patřícího do reálného světa, i přátelství se může odehrávat v nejasných konturách reality a představy. Nakonec i zde se však striktní oddělování hranice skutečného a imaginárního ukáže jako nedůležité a spojovacím článkem obou pólů je opět Shatzy: „- Avrebbe bisogno di qualche amico. - Be'... ha Diesel e Poomerang. - Intendo dire degli amici veri. - Loro gli vogliono molto bene, davvero. - Sì, ma non sono veri, signorina. - Fa differenza?“⁴⁵ („- Potřeboval by nějakého přítele. – Nó ... má Diesela a Poomeranga. – Mám na mysli

⁴⁵ in Baricco, Alessandro. *City*, str. 249-250.

opravdické přátele. – Oni ho mají moc rádi, vážně. – Ano, ale nejsou opravdoví, slečno. – A je v tom rozdíl?“. ⁴⁶

Vraťme se však k otázce prostoru, a sice prostoru souvisejícímu s tématem dětství. Již jsme předestřeli, že Gould je poněkud atypické dítě, pohybující se v atypickém prostoru. Proto jediný prostor, který je skutečně ze své podstaty určen dětem (a tím zároveň nedostupný Gouldovi), je hřiště. Hra je esenciální činností dětí, vůdčím atributem dětství. Hra má zároveň řád a pravidla přinášející pocit bezpečí, jehož se Gouldovi nedostává. Hřiště je tudíž základním dětským místem, místem realizace a svobody konání. Jelikož jsou však svoboda a bezprostřednost dětství Gouldovi vzdáleny, je mu vzdáleno i hřiště, ke kterému je však mocně přitahován:

Dietro alla casa di Gould c'era un campo da pallone. Ci giocavano solo ragazzini, i grandi stavano in panchina a urlare, o sulla piccola tribuna in legno, a mangiare e urlare. C'era l'erba dappertutto, anche davanti alle porte e a centrocampo. Era un bel campo da pallone. Gould, Diesel e Poomerang stavano ore a guardare, dalla finestra della camera da letto. Guardavano le partite, gli allenamenti, tutto quello che c'era da guardare. (str. 35)

(Za Gouldovým domem bylo fotbalové hřiště. Hráli tam jen malí kluci, ti velcí sedávali na lavičce a hulákali, nebo na malé dřevěné tribuně a jedli a hulákali. Všude rostla tráva, i před brankami a ve středu hřiště. Bylo to hezké fotbalové hřiště. Gould, Diesel a Poomerang se na ně dívali celé hodiny z okna ložnice. Dívali se na zápasy, tréninky, na všechno, co tam bylo k vidění.) (str.33)

Nemožnost vstupu na hřiště, a tedy do světa dětí, „uvězněnost“ na druhé straně je leitmotivem Gouldova osudu. Jeho touha „být dítětem“ je metaforicky vyjádřena jako touha být součástí hry, nejen nadšeným pozorovatelem. Tuto nepřekročitelnost nejlépe demonstruje scéna Goulda s profesorem Taltomarem:

- Be', volevo dire che ogni tanto qualcuno tira, e la palla finisce fuori, oltre la porta, ci rotola anche vicino, alle volte, e poi si ferma, un po' più

⁴⁶ in Baricco, Alessandro. *City*, str. 248.

in là. Allora il portiere, di solito, fa qualche passo fuori dal campo, ci vede e ci grida - Palla, per favore, la palla, grazie. - E il prof. Taltomar non si muove mai, continua a guardare verso il campo, come se non fosse successo niente. Decine di volte, è successo, e noi quella palla non siamo mai andati a prenderla, capisce?

- Sì.

- Sa, io e il professore non è che parliamo tanto, guardiamo e basta, ma un giorno mi son deciso e gliel'ho chiesto. Gli ho chiesto: - Perché non andiamo mai a prenderla, quella maledetta palla? Lui ha sputato per terra un po' di tabacco e poi ha detto: - O guardi o giochi. - Non ha detto altro. - O guardi o giochi. (str. 120)

(- No, chtěl jsem říct, že čas od času někdo vystřelí a míč skončí mimo, za bránou, kutálí se dokonce i blízko nás, někdy, a pak se zastaví, trochu víc vzadu. A tak brankář, obvykle, udělá pár kroků ven z hřiště, zahlídne nás a zakřičí na nás Míč, prosím, míč, díky. A prof. Taltomar se nikdy ani nepohne, dál se dívá na hřiště, jako by se nic nestalo. Už se to stalo stokrát a my jsme pro ten míč nikdy nešli, chápete?

Ano.

- Víte, já a profesor toho spolu zrovna moc nenamluvíme, díváme se a šmytec, ale jednoho dne jsem se rozhodl a zeptal jsem se ho na to. Zeptal jsem se ho: Proč pro něj nikdy nejdem, pro ten zpropadenej míč? On vyplivl na zem trochu tabáku a pak řekl: Bud' se díváš, nebo hraješ. Neřekl nic jinýho. Bud' se díváš, nebo hraješ.) (str. 119)

Klíčovým okamžikem příběhu je pak v této linii vyprávění právě moment překonání této bariéry a přiblížení se vlastnímu snu - moment zvratu, kdy Gould vezme míč do ruky a hodí jej zpět do hřiště, což dá jeho životu naprosto nový rozměr a udá směr dalšího vývoje událostí - malý, zdánlivě nevýznamný moment, avšak s naprosto fatálními následky (onen okamžik zvratu, změny směru, kterému se tolik věnuje mimo jiné Tabucchi). Z tohoto úhlu pohledu pak lze číst román *City* jako svého druhu bildungsroman o chlapci, který „dospěl do dětství“, do svobodné volby. Štastným prostorem dětství se pro něho následně stává celý svět, v němž již nemusí cítit strach ani ohrožení.

IV. Italo Calvino a jeho adorace příběhu

Vyprávění i život jsou si – alespoň u Calvina – nakonec vždy něčím podobné: v obou případech máme co dělat s neustále rozevřenou pluralitou možností, jejichž kombinatoriku nelze nikdy beze zbytku vyčerpát.

Jiří Pelán

Calvino jako klasik postmoderního románu

Zvolený název kapitoly působí sice jako oxymóron, když se však podíváme na tvůrčí vývoj Itala Calvina na pozadí literární situace druhé poloviny dvacátého století, musíme uznat tohoto autora za téměř průkopníka nebo spíše vlaštovku postmoderní prózy.

Italo Calvino se narodil 15. října 1923 a jako spisovatel prošel pozoruhodným vývojem, než vznikl jeho originální román *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979, č. *Když jedné zimní noci cestující*, 1998). Debutoval v roce 1948 knihou *Il sentiero dei nidi di ragno* (č. *Cestička pavoučích hnízd*, 1959) vycházející částečně ještě z poetiky neorealismu. Brzy však nachází nový umělecký výraz a na počátku padesátých let vydává první díl své trilogie *I nostri antenati* (č. *Naši předkové*, 1970) s názvem Rozpůlený vikomt. Calvino zde restauruje alegorii jako nový způsob výpovědi, nové řešení a podobné nové cesty literatury rází po zbytek svého tvůrčího života. Na jedné straně dál rozvíjí svůj smysl pro experiment a novotvar v *Našich předcích*, na straně druhé reflektuje tehdejší realitu industrializace a hospodářského „boomu“ v románech jako *La formica argentina* (Argentinští mravenci) z roku 1953, *La speculazione edilizia* (Stavební spekulace, 1957), *La nuvola di smog* (Mračno smogu, 1958), *La giornata di uno scrutatore* (Sčítatelův den, 1963)

V šedesátých letech se od realistické prózy odvrací; výsledkem jsou dvě knihy fantastických povídek *Le Cosmicomiche* (1965, č. *Kosmické grotesky*, 1968) a *T con zero* (T nula, 1967) a na počátku sedmdesátých let ještě román *Le città invisibili* (č. *Neviditelná města*, 1986), jež prostřednictvím vyprávění cestovatele Marca Pola chánu Kublajovi

hyberbolicky portrétuje nesčetné podoby města jako téměř nadpřirozeného prostoru neomezených možností a půvabů. Sedmdesátá léta pak tráví v Paříži, kde okouzlen francouzskou experimentální Dílnou potenciální literatury (Oulipo) a ovlivněn francouzko-ruskou semiotikou zkoumá kombinatorické možnosti narativních struktur a píše *Il castello dei destini incrociati* (1969, č. *Hrad zkřížených osudů*, 2001) a jeho pokračování *La taverna dei destini incrociati* (1973, č. *Hospoda zkřížených osudů*, 2001), příběhy generované hrou s tarokovými kartami a jejich emblematickými významy. V roce 1979 pak konečně přichází román *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, který je posledním z trojlístku postmoderních textů, jimiž se zabývá tato práce. Umberto Eco tento román zmiňuje hned v úvodní eseji *Šesti procházek literárními lesy* a podotýká, že vyšel shodou okolností zhruba v téže době jako jeho *Lector in fabula* a v jistém smyslu se z něho tak stalo alter ego Ecovy knihy.

Tímto opusem jako by se Calvino pokusil vytvořit jakousi metaknihu (knihu, která hovoří o knihách), metaautora i metačtenáře, ale také samozřejmě metapříběh, protože bez příběhu není ani čtenáře. Jde o text komunikující se čtenářem věru originální formou, ve druhé slovesné osobě, zavazující si ho už předem ke spolupráci a jaksi otevřeně mu rozkrývající jeho úlohu a místo v textu („Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Rilassati. Raccogliti. Allontana de te ogni altro pensiero.“⁴⁷/„Chystáš se započít četbu nového románu Itala Calvina *Když jedné zimní noci cestující*. Uvolni se. Soustřed' se. Zapud' všechny ostatní myšlenky.“ /.../) ⁴⁸ Po introdukci ve stylu návodu se ale přece jen před čtenářem rozvine příběh a v tomto příběhu se pak identifikace románového čtenáře se skutečným čtenářem narušuje, aniž by se změnila forma vyprávění a zároveň se objevují další čtenářské typy a prezentují se různé způsoby recepce textu. Stáváme se tudíž jako čtenáři nositeli zajímavého paradoxu - zachází se

⁴⁷ in Calvino, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Torino: Einaudi 1984. str. 3. Všechny následující citace pocházejí z tohoto vydání.

⁴⁸ in Calvino, Italo. *Když jedné zimní noci cestující*. Praha : Mladá fronta 1998. Přeložil Jiří Pelán. Praha: Mladá fronta 1998. str. 9. Všechny následující citace pocházejí z tohoto vydání.

s námi jako s protagonisty textu, přímo se nám vnucuje pozice demiurga a zároveň jsme pozorovateli a příjemci příběhu v tradičním smyslu.

Středem našeho zájmu však nebude v tomto díle motiv čtenáře, jakkoli se nabízí, nýbrž originálně pojatý příběh, lépe řečeno kaleidoskop úryvků příběhů.

Zahrada, v které se cestičky rozvětvují

Titul jedné z nejznámějších povídek Jorge Luise Borgese jsme si vypůjčili, abychom obrazně naznačili hravou strukturu Calvinova románu. Po pojednání o rozpolcené postavě *Indického nokturna* Antonia Tabucchiho a necelistvém prostoru v Bariccově románu *City* se nyní dostáváme ke třetí konstitutivní složce narativního textu, která má v postmoderním pojetí znaky nejednotnosti či fragmentárnosti. Touto poslední složkou je příběh. A podobně, jako tomu bylo u postavy a prostoru, se i v tomto případě příběh štěpí, rozkládá, násobí či zrcadlí, rozchází se sám se sebou a přitom nakonec dochází svým způsobem ke znovusjednocení.

Příběh může být záměrně nekoherentní, rozštěpený či torzovitý v mnoha svých aspektech, v Calvinově podání je však příběh útržkem, fragmentem a priori. Již na začátku románu se dovídáme, že v něm půjde hned o několikero příběhů – na pozadí rámcového příběhu postavy Čtenáře, který si zakoupí nový román a chystá se podniknout ono zvláštní a jedinečné dobrodružství jeho četby, jsme konfrontováni se začátky dalších a dalších příběhů. Díky románu se pak Čtenář setkává s dalšími významnými postavami úvodního příběhu, jako jsou Čtenářka Ludmila, její sestra Lotarie, nakladatel, snažící se zjednat pořádek ve vydáních pomíchaných románů, tajemný záškodnický překladatel Ermes Marana, autor Silas Flannery a jiní. Pokračování v četbě je však vzápětí znemožněno, protože úvod, jemuž se již Čtenář plně oddal, nemá kvůli tiskové chybě pokračování. Do příběhu o čtení tak vstupují další dílčí příběhy, cestičky zahrady příběhu se tedy začínají rozvětvovat...

Taková struktura románu by ovšem nebyla zase tak ojedinělá a netradiční, příběhy, v nichž se vypravují další příběhy, zná literární historie už počátku, například Homérova *Odyssea* pracuje s napětím hlavní dějové linie tak, že rozuzlení oddaluje vloženými uzavřenými vyprávěními o jednotlivých *Odysseových* dobrodružstvích na cestě domů. Ani torzovitost a neukončenost příběhů není postmoderním vynálezem, když vzpomeneme na orientální princeznu Šeherezádu a její nekončící a svítáním denně přerušované vyprávění pohádek po tisíc a jednu noc. Co tedy dělá z Calvinova románu text tak jedinečný a díky čemuž je po stránce formy i obsahu možné ho charakterizovat jako postmoderní? Příběh je zde totiž samostatným aktérem, je ústředním tématem, ne náplní a ne způsobem vyprávění.

Není to pouhý příběh „o něčem“ s dalšími vloženými příběhy „o něčem dalším“, je to skutečně příběh o příbězích, román o románu, o jeho čtení, jeho hledání i jeho vzniku. My jako čtenáři nejsme v roli pasivního recipienta, ale stáváme se aktivní součástí tvoření příběhu. Tyto dva světy, svět vyprávěného příběhu o Čtenáři a Čtenářce a svět čtených příběhů, nejsou striktně oddělené jako v klasických rámcových novelách (například Boccacciův *Dekameron* nebo Chaucerovy *Canterburské povídky*), ale vzájemně se prolínají, hranice mezi nimi je tenká a naprosto prostupná.

La tua mente è occupata da due attese contemporanee: quella interna alla lettura e quella di Ludmilla, che è in ritardo sull'ora dell'appuntamento. Ti concentri nella lettura cercando di trasferire l'attesa di lei nel libro, quasi sperando di vederla venirti incontro dalle pagine. Ma non riesci più a leggere, il romanzo resta bloccato alla pagina che hai sotto gli occhi, come se solo l'arrivo di Ludmilla potesse rimettere in moto la catena degli avvenimenti. (str. 141)

(Tvá mysl je zaujata dvojím paralelním očekáváním“ jedno, vnitřní, se týká četby a druhé se týká Ludmily, která má zpoždění. Soustřeďuješ se na četbu a snažíš se přenést očekávání, jež se vztahuje k ní, na rozečtenou knihu, téměř jako bys doufal, že ti vyjde naproti z potíštěných stránek. Ale už nejsi schopen číst, román se zastavil na stránce, na niž hledíš, jako by pouze Ludmilin příchod mohl znovu uvést do pohybu řetěz událostí.) (str. 142)

A co víc, podobně jako v Bariccově *City* se setkáváme s představou reality jako mnohem problematičtější, neuchopitelnější (stojící vně), než je jasně definovatelná a „pravdivá“ fikce:

...al romanzo da leggere si sovrappone un possibile romanzo da vivere, il seguito della tua storia con lei, o meglio: l'inizio d'una possibile storia. Ecco come sei già cambiato da ieri, tu che sostenevi di preferire un libro, cosa solida, che sta lì, ben definita, fruibile senza rischi, in confronto dell'esperienza vissuta, sempre sfuggente, discontinua, controversa. (str. 32)

(Na román, jenž je čten, se klade román, který by eventuálně mohl být prožit, pokračování tvého a jejího příběhu, či lépe: začátek příběhu, jenž by se mezi vámi mohl odehrát. Velmi ses od včerejška změnil, ty, který jsi tvrdil, že dáváš přednost knize jako něčemu solidnímu, co má pevné

obrysy a může být vychutnáváno bez nebezpečí, před žitou zkušeností, jež nám vždy uniká, je diskontinuitní a rozporuplná.) (str. 37)

Struktura rámcového příběhu

Kompozice Calvinova románu je postavena na rámcovém příběhu čtenáře, který si chce přečíst nový román, ale po několika stranách zjistí, že došlo k chybě v nakladatelství a v románu se opakuje jen počáteční pasáž. Snaží se tedy získat jiný výtisk se zbytkem rozečteného příběhu, stále však nalézá jen další a další nedokončené románové začátky, které jsou do rámcového textu vloženy.

Rámcový příběh se ve druhé osobě obrací ke čtenáři a navazuje s ním zdání důvěrného dialogu, přičemž mnohdy jako by zastane i jeho část komunikace. Singulár druhé osoby pak ještě podtrhuje ono zdání intimity mezi čtenářem a vypravěčem. Zvolený narativní styl je natolik ojedinělý a neběžný, že by modelovým čtenářem jen stěží mohl být čtenář bez určité literární průpravy, řekněme průměrný čtenář průměrné knižní produkce. Forma oslovení adresáta se sice používala již dřív, ale pouze v takzvané epistolární literatuře (např. v devatenáctém století byl román v dopisech oblíbeným žánrem především pro romantismus). Vypravěč se také obracel na určitého recipienta, kterému prostřednictvím stylizovaného dopisu vyprávěl svůj příběh. Takový recipient byl však většinou jmenován, ne-li určen ještě konkrétněji, byl zpravidla označen jako důvěrný přítel vypravěče a o jeho fiktivnosti, která se rovnala fiktivnosti vypravěče, nebylo pochyb. Nebyly zde žádné znaky, jež by empirickému čtenáři dovolovaly ztotožnit se s jmenovaným příjemcem. Čtenář byl naopak stavěn do pozice třetího člena tohoto komunikačního řetězce, objektivního pozorovatele, jemuž se korespondence dvou lidí prostě nějakým způsobem dostane do rukou, nezřídka se takové texty snažily přímo vzbudit zdání autentičnosti tím, že označovaly samy sebe za nalezené rukopisy a skutečné dopisy.

V románu *Když jedné zimní noci cestující* jde však na první pohled o něco jiného, autor naopak sám vybízí ke ztotožnění empirického čtenáře se Čtenářem-postavou a dle toho i konstruuje text:

Questo libro è stato attento finora a lasciare aperta al Lettore che legge la possibilità d'identificarsi col Lettore che è letto: per questo non gli è stato dato un nome che l'avrebbe automaticamente equiparato a una Terza Persona, a un personaggio (...) e lo si è mantenuto nell'astratta

condizione dei pronomi, disponibile per ogni attributo e ogni azione.
(str. 142)

(Tato kniha dosud dbala o to, aby byla Čtenáři, který čte, ponechána otevřená možnost ztotožnit se se Čtenářem, který je čten: proto také nedostal jméno, neboť jméno by ho okamžitě postavilo na roveň Třetí osobě, na roveň postavě /.../ a raději jsme ho podrželi v abstraktním postavení zájmena, schopného akceptovat jakýkoli přívlastek a jakýkoli děj.) (str. 143-144)

Zároveň jsme my jako empiričtí čtenáři atakováni téměř familiérním způsobem oslovení ze strany naprosto odosobněného vypravěče, který navozuje atmosféru důvěrnosti a blízkého kontaktu. Čtenář je zdánlivě zatažen do dialogu, ale vypravěč rafinovaně zastane i jeho úlohu a případnou repliku (viz časté odpovědi a reakce na pomyslné čtenářovy odpovědi: „Cerca di prevedere ora tutto ciò che può evitarti d’interrompere la lettura. Le sigarette a portata di mano, se fumi, il portacenere. Che c’è ancora? Devi far pipì? Bene, saprai tu.“⁴⁹ / „Snaž se nyní předvídavě zařídit vše, co ti umožní nepřerušovanou četbu. Jestli kouříš, přines si cigarety a popelník. Co ještě? Potřebuješ si odskočit? Tak honem.“⁵⁰)

Je tedy patrné, že text je textem ryze postmoderním, kombinuje postupy, sází na hravou manipulaci s příjemcem i jazykovou hříčku a především počítá se čtenářem, který už na poli literatury zažil leccos a je otevřený novým formám a experimentům. Zároveň to nesmí být čtenář začátečník, protože se počítá s jeho rozsáhlejší čtenářskou zkušeností, vypravěč v podstatě recipientovi jeho čtenářský charakter v úvodu s nadsázkou přímo otevřeně nabízí.

Přes tuto velmi netradiční e experimentální formu je však hlavní příběh románu v podstatě velmi klasický, jde přímo o prazáklad příběhů, a sice o pohádku o lásce a dobrodružství. Příběh lásky je až schematicky prostý: Čtenář se seznamuje se čtenářkou Ludmilou, zamiluje se do ní a po různých peripetiích a po překonání překážek skončí obě hlavní postavy šťastně spolu. Tato v podstatě jednoduchá linka takřka archetypálního syžetu

⁴⁹ in Calvino, Italo. *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, str. 4.

⁵⁰ in Calvino, Italo. *Když jedné zimní noci cestující*, str. 10.

tvoří protipól vložených vyprávění, která představují variace na všemožné žánry a složité zápletky. Stejně tak je protiváhou spleťtých románových začátků jednoduše šťastný konec rámcového příběhu, který sám autor v závěru románu povyšuje na univerzální smysl všech příběhů:

Lei crede che ogni storia debba avere un principio e una fine? Anticamente un racconto aveva solo due modi per finire: passate tute le prove, l'eroe e l'eroina si sposavano oppure morivano. Il senso ultimo a cui rimandano tutti i racconti ha due facce: la continuità della vita, l'inevitabilità della morte.

Ti fermi un momento a riflettere su queste parole. Poi fulmineamente decidi che vuoi sposare Ludmilla. (str. 261)

(„Opravdu myslíte, že každý příběh musí mít začátek a konec? Za starých časů byly jen dva způsoby, jak mohlo vyprávění skončit: po překonání všech zkoušek se hrdina a hrdinka vzali, nebo zemřeli. Nejhlubší smysl všech vyprávění je dvojí: nepřetržitost života, nevyhnutelnost smrti.“

Krátko se nad těmi slovy zamyslíš. Pak je ti najednou jasné, že si chceš vzít Ludmilu.) (str. 259)

Téma dobrodružství se naproti tomu realizuje v rovině doslovné a zároveň metaforické. Hrdina–Čtenář vykonává skutečnou výpravu, když se vydává do cizích zemí po stopách románu a překladatele-mystifikátora Ermese Marany. Taková pouť má své pevné literární kořeny a předchůdce v podobě antického dobrodružného románu (cesta/vyhnanství do exotické země a návrat zpět), středověkého rytířského románu (daleké výpravy za rozmanitými, většinou náboženskými účely) a dalších. V této dějové linii nalézáme snad všechny charakteristické rysy dobrodružného románu – motiv cesty, cizokrajné země, nebezpečí, věznění, záporné padouchy i kladné hrdiny-pomocníky, vše samozřejmě s calvinovsky typickým humorem a nadsázkou. Metaforická rovina se týká procesu čtení, které Calvino mnohokrát v textu tematizuje jako vzrušující dobrodružství samo o sobě. Otevření nového románu a pohroužení se do něho je přirovnáváno k vydávání se na neznámou, ale slibnou cestu. Ne však každé čtení je tím skutečně ryzím a bezprostředním dobrodružstvím, v románu *Když jedné zimní noci cestující* nám autor nabízí celou přehlídku typů čtení, představovaných jednotlivými postavami. Hlavní postava Čtenář preferuje čtení

jasně vymezené začátkem a koncem, kniha je pro něj cosi jako vrchol ke zdolání, jako intelektuální operace třídění, zařazování, dekodování světa:

Signori, devo premettere che a me nei libri piace leggere solo quello che c'è scritto; e collegare i particolari con tutto l'insieme; e certe letture considerarle come definitive; e mi piace tener staccato un libro dall'altro, ognuno per quel che ha di diverso e di nuovo; e soprattutto mi piacciono i libri da leggere dal principio alla fine. (str. 258-259)

(„Pánové, musím předeslat, že mně dělá radost číst v knihách jen to, co je v nich napsáno; a zařazovat detaily do celku; a pokládat určité četby za konečné; a taky mě těší vnímat každou knihu zvlášť a oceňovat na každé, čím je jiná a nová; a hlavně se mi líbí knihy, které mohu číst od začátku do konce./.../“) (str. 257)

Ludmila představuje uvolněnější typ čtení, dle autora vlastně ten nejideálnější, nejčistší, založený na prosté rozkoši z čtení jako procesu, bez restrikcí, na rozdíl od své sestry Lotarie, jejíž přístup k četbě je technický a odosobněný, Lotarie nehledá v knize konkrétní prožitek, ale spíše abstrahuje instantní obecné ideje. Setkáváme se dokonce i s nečtenářem Irneriem, který se naučil „nečíst“.

Dobrodružství vnější i vnitřní pak v závěru splývají, metaforická rovina se přenáší na doslovnou, podobně jako se nakonec celý rámcový příběh překrývá s příběhem nedokončených románů.

Lettore, è un tempo che la tua sballottata navigazione trovi un approdo. Quale porto può accoglierti più sicuro d'una grande biblioteca? Certamente ve n'è una nella città da cui eri partito e cui hai fatto ritorno dopo il tuo giro del mondo da un libro all'altro. (str. 255)

(Čtenáři, je načase, aby tvá bouřlivá plavba našla pohostinný břeh. Jaký přístav tě může bezpečněji přijmout do svého klína než velká knihovna? Taková knihovna se nepochybně nalézá i v městě, z něhož jsi vyplul a do něhož ses vrátil, poté co jsi od knihy ke knize obeplul svět.) (str. 253)

Románové incipity a jejich podoba a role

I v případě vložených vyprávění Calvino experimentuje s klasickou strukturou rámcové kompozice a začátky románů, které se Čtenáři-postavě staví do cesty, nejsou zcela osamostatněnými jednotkami, jež rámcový text (příběh Čtenářova „pátrání“ a jeho vztahu ke Čtenářce) pouze zaštiťuje. Především první vložený incipit je rámcovým vyprávěním pevně protkán a prostoupen, vypravěč funguje jako průvodce (ne-li přímo převaděč) z jednoho časoprostoru (reality Čtenáře) do druhého (prezentovaného jako ten „doopravdy fiktivní“ v pravém smyslu literární):

Il romanzo comincia in un stazione ferroviaria, sbuffa una locomotiva, uno sfiatare di stantuffo copre l'apertura del capitolo, una nuvola di fumo nasconde parte del primo capoverso.(...) □ già da un paio di pagine che stai andando avanti a leggere e sarebbe ora che ti si dicesse chiaramente se questa a cui io sono sceso da un treno in ritardo è una stazione d'una volta o una stazione d'adesso; invece le frasi continuano a muoversi nell'indeterminato, nel grigio, in una specie di terra di nessuno dell'esperienza ridotta al minimo comune denominatore. (...) Il romanzo qui riporta brani di conversazione che sembra non abbiano altra funzione che di rappresentare la vita quotidiana d'una città di provincia. – E tu Armida l'hai già messa la firma? – chiedono a una donna che vedo solo di spalle (...). (str. 11, 12-13, 18)

(Román začíná na železniční stanici, supí tu lokomotiva, počátek kapitoly přehlušuje sípot pístu, část prvního odstavce halí oblak dýmu. (...) Už jsi postoupil o pěkných pár stránek a bylo by načase, aby se ti dostalo jasné informace, zda to nádraží, kde jsem vystoupil ze zpožděného vlaku, je jedno z těch starých, nebo jedno z těch moderních; věty se však nadále pohybují v neurčitosti a v šedi, v oné zemi nikoho, jíž je zkušenost redukována na nejmenší společný jmenovatel.(...) Román na tomto místě registruje útržky rozhovorů, které jak se zdá, nemají jiný účel než zobrazit každodenní život v provinčním městě. „Ty ses už podepsala, Armido?“ ptají se ženy, z níž vidím jen záda...) (str. 16, 17-18,23)

Tímto způsobem se Čtenář-postava zmocňuje „svého“ románu, „svého“ příběhu, který s ním v podstatě přistupuje na tatáž pravidla jako předchozí vypravěč (tyká mu, oslovuje ho, zná ho), ale není to týž vypravěč, objevuje se skutečná ich-forma, vypravěčem příběhu je jeho aktér, který promlouvá v první osobě. Ačkoli hranice příběhu parodicky

překračuje a s nadhledem hodnotí sebe, příběh i jeho estetickou stránku a stylizovanost, je víceméně konečně protagonistou v tradičním smyslu.

I ve druhém „externím“ románovém začátku je ještě velmi patrná „metatextová“ rovina - román sám sebe reflektuje jako román, a stejně jako první incipit je založen na humorném heterogenním propojení fikčního prostředí románového úryvku a reality rámcového příběhu, ba přímo mimotextové kognitivní skutečnosti běžného světa, téměř každý drobný detail narace je pak jakoby teoreticky pojednán:

Un odore di fritto aleggia ad apertura di pagina, anzi soffritto, soffritto di cipolla (...), è il succo di cipolla che si carbonizza passando attraverso una serie di sfumature olfattive e cromatiche, tutte avolte nell'odore dell'olio che frigge appena appena. Olio di colza, è specificato nel testo, dove è tutto molto preciso, le cose con loro nomenclatura e le sensazioni che le cose trasmettono,(...). (str. 33)

(Nad první stránkou se vznáší vůně rozpáleného tuku, nebo spíše smažené cibulky /.../, to se karbonizuje cibulová šťáva a prochází přitom celou škálou čichově zachytitelných odstínů, do jednoho prostoupených vůní mírně vroucího oleje. Oleje z řepky olejký, specifikuje text, který si vůbec potrpí na přesnost, podává věci s jejich nomenklaturou i s vjemy, které vzbuzují...) (str. 38)

Poté se dílčí romány začínají formálně plně osamostatňovat (vypravěčská entita rámcového textu do nich již přímočaře nevstupuje), přesto jsou v plánu celkové kompozice nadále spojeny s primárním textem, respektive jsou mu jakýmsi protihráčem duelu: je-li základní dějová linie příběhem „Čtenáře“, mohly by románové fragmenty tvořit naopak „román Autora“. Jsou všechny psány ich-formou a mají představovat různé typy románů, a to jak z hlediska tematiky (milostná, dobrodružná, akční, rodinná sága, deníková literatura atd.), tak podle země původu (stylizují se například jako román japonský, obecně orientální, hispanoamerický a další). Jde tedy o jakousi performanci autorských a vypravěčských taktik a postupů. Jednotícím momentem je ono „já“ přítomné ve všech incipitech, „já“, které je počtou autorskému vypravěči, které je jednou stranou fascinujícího dialogu mezi čtenářem a autorem v podobě vypravěče.

Románová mozaika z příběhů

Ve všech třech zde zmiňovaných románech jsme se setkali s motivem torza, fragmentu, jisté nedokončenosti. U Antonia Tabucchiho nakonec rozpolcená postava však jistý stupeň harmonie a jednoty nalezne, poté co vykouná pouť po stopách vlastní minulosti a pokusí se tak složit celistvý obraz vlastní osobnosti. Podobně jsme se pokusili v Bariccově románu *City* ukázat, jak se různé úrovně prostoru mohou více či méně propojit nebo překrývat. Jak je to tedy s možností sjednocení příběhu v textu *Když jedné zimní noci cestující?*

Zprvu se nám zdá, že Italo Calvino potřebu dokončenosti příběhu necítí a vlastně ani neuznává. Začátku románu je přisuzován tak mocný až magický účinek, že jej autor povyšuje na nejvýznamnější část románu, ba přímo jeho jádro, které již dalšího pokračování ani rozšíření nemá zapotřebí. K této myšlence se hlásí jak z pozice autora, tak i čtenáře. Postava reprezentující autorský subjekt, spisovatel Silas Flannery, odhaluje ve vloženém deníku svou největší tvůrčí touhu:

La fascinazione romanzesca che si dà allo stato puro nelle prime frasi del primo capitolo di moltissimi romanzi non tarda a perdersi nel seguito della narrazione: è la promessa d'un tempo di lettura che si stende davanti a noi e che può accogliere tutti gli sviluppi possibili. Vorrei poter scrivere un libro che fosse solo un *incipit*, che mantenesse per tutta la sua durata la potenzialità dell'inizio, l'attesa ancora senza oggetto. (str. 177)

(Dobrodružná fascinace, již nalézáme v ryzím stavu v prvních větách první kapitoly tolika románů, se často v následujícím vyprávění vytrácí: slibuje, že čas četby, který se rozkládá před námi, může obsáhnout všechny možné eventuality. Chtěl bych napsat knihu, která by nebyla nic jiného než incipit a která by si uchovala po celou dobu svého trvání onu počáteční potenciálnost, ono dosud bezpředmětné očekávání.) (str. 179)

Podobným způsobem pak k četbě přistupují také různí čtenáři, které hlavní postava Čtenář potkává v závěru svého putování v knihovně. Tito zástupci různých druhů čtení mu demonstrují své přístupy k četbě a způsoby nazírání na příběh, jeden čtenář například není schopen přečíst víc než prvních pár stran, než jeho mysl zaujme nějaký detail, jemuž se pak

cele poddá, jiný čtenář dokonce vyzdvihuje moment vzrušení z očekávaného ještě předtím, než četba vůbec započne apod.

Nakonec však i v tomto románu dochází k jisté konkluzi. Názvy románových začátků se v závěru symbolicky složí v jakousi mozaiku, která dává dohromady souvislý text, považovaný za část pouze jediného románu. Konec knižního příběhu, po kterém Čtenář tolik pátral, paralelně splyne se šťastným koncem jeho a Ludmilina příběhu, láska se naplní manželstvím, kniha se dočítá:

Ora siete marito e moglie, Lettore e Lettrice. Un grande letto matrimoniale accoglie le vostre letture parallele.

Ludmilla chiude il suo libro, spegne la sua luce, abbandona il capo sul guanciale, dice: - Spegni anche tu. Non sei stanco di leggere?

E tu: - Ancora un momento. Sto per finire *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. (str. 263)

(Nyní jste muž a žena, Čtenáři a Čtenářko. Velké manželské lože hostí vaše souběžné četby.

Ludmila zavírá svou knihu, zhasíná svou lampičku, ukládá hlavu na polštář a říká: „Proč také nezhasneš? Ještě toho čtení nemáš dost?“

A ty odpovídáš: „Jen chvíličku. Právě dočítám *Když jedné zimní noci cestující* od Itala Calvina.“ (str. 260)

V. Závěr

Ohniskem zájmu této práce byly tři italské romány poslední třetiny dvacátého století, v nichž jsme se pokusili nalézt a definovat rysy postmoderní poetiky. Pro zvolený úhel pohledu pak byla výchozí myšlenka postmoderního přijetí plurality jako osvobozujícího a obohacujícího přístupu k umění a společnosti. Oproti modernímu konceptu univerzální jednoty zaznamenala postmoderní éra rozpad určitých hodnot, který však nepovažala za ztrátu, nýbrž za zisk a objev nových cest, kterými se umění mohlo nadále ubírat. Zjednodušeně řečeno, postmodernu už prostě chaos neděsí, ale vidí v něm plodnou přehlídku variant.

Pokud jde o literární produkci, projevil se tento kult mnohosti ve formě i obsahu, v žánrovém synkretismu, v míšení stylů (mimo jiné i využívání nových oblastí tvorby – film, komiks, multimédia atd.), v jazykových a intertextuálních hrách a experimentech a ve významové mnohovrstevnatosti, jak o ní hovoří Umberto Eco.

I tradiční podoba románu tak prochází proměnou, a to po stránce formální i obsahové, často je zaznamenán jistý rozklad integrity některých konstitutivních složek románu. Zde jsme se zaměřili na postmoderní pojetí postavy, prostoru a nakonec i příběhu samotného, na jejich určitou míru deformace, fragmentarizace.

První ukázkou byl text *Indického nokturna* Antonia Tabucchiho, jehož postava byla pojata jako rozpolcená mezi současné „já“ bez kořenů, které se snaží nalézt svou pravou identitu, svou autenticitu, a mezi svůj obraz konstruovaný ze vzpomínek a z ožívování minulosti. Rozdvojení postavy se tak odehrává spíše v metaforické rovině hledání sebe sama, ačkoli mu Tabucchi propůjčuje plasticitu vytvořením dvou postav, dvou jmen a dvou paralelních světů, které mají v závěru příležitost se alespoň letmo potkat (když ne přímo spojit). Toto setkání se však nakonec jeví jako bezpředmětné a postrádající smysl, k naprostému sjednocení již nemůže dojít, protože obě postavy, obě verze mají svou vlastní autonomii, identita jako projekt je proměnlivou entitou, která nikdy nemá definitivní podobu

(„Žádná identita není zkamenělá, není dána jednou provždy. Každou identitu je třeba budovat, a to bez ustání, stále nanovo a bez záruky, že postavená budova bude někdy vůbec dokončena a zastřešena.“).⁵¹

Text *City* Alessandra Baricca nám posloužil jako příklad neobvyklého řešení prostoru v románu. I zde jsme konstatovali prvky decentralizace a rozštěpení, když jsme analyzovali prostor hlavní dějové linie – příběhu geniálního chlapce Goulda a jeho guvernanky, promísený s prostorem fiktivních vyprávění. Městský prostor „reálného“ příběhu se vyznačoval vytyčením čtyř hlavních prostorových „ploch“, které emblematicky potvrzovaly hlavní myšlenkové okruhy a pnutí textu – dům jako převrácené útočiště, univerzita jako symbol tajemného a široké veřejnosti uzavřeného vzdělání, restaurace jako její pravý opak a nakonec hřiště – esenciální prostor dětství. Všechna tato izolovaná místa byla vždy úzce provázána s atributy postav, jež k němu náležely. S prostorem vložených příběhů autor nakládal poněkud velkoryseji (především scéna westernového města byla vyobrazena opravdu barvitě a magicky), po stránce formální jsme nemohli opomenout prvky filmové poetiky či stylu rozhlasového vysílání. Zvláštní pozornosti se dostalo také dichotomii prostorového vnímání vnitřního a vnějšího, jako metafory autentického bytí, pravdy a iluze. Poslední vrstvou pojednání o prostoru byl podrobnější pohled na hřiště a s ním spojený motiv dětství, který se ukázal jako klíčový pro smysl celého románu. Stejně jako v případě *Indického nokturna*, i v románu *City* nebyly jednotlivé roviny prostoru striktně diverzifikovány a odděleny, ale byly takřka volně přístupné a často se dotýkající.

Poslední z trojice postmoderních románů – *Když jedné zimní noci cestující* Itala Calvina – je sice z chronologického hlediska první v řadě, zde jsme ho však zařadili na konec, protože poslední zkoumaná románová složka, samotný příběh, je nejkomplexnější, a proto svým způsobem celé pojednání zastřešuje. Fragmentarizace příběhu je způsobena autorovou rafinovanou hrou se čtenářem (nabízelo by se říci nejen se čtenářem, ale i se „Čtenářem“, coby postavou), při níž do rámcového příběhu neustále vkládá stylizované začátky neúplných příběhů-románů. Přes tuto strukturálně náročnou kompozici a nejširší

⁵¹ in Bauman, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*. str. 110.

obsahovou i formální rozvětvenost však u Calvina dochází k nejhladší syntéze ze všech tří románových ukázek. Závěr rámcového příběhu spojuje a ukončuje také torza vložených vyprávění a jako různorodé kamínky je skládá do pomyslné mozaiky.

Při tomto souhrnném pohledu na tři tematicky různorodé romány poskládané vedle sebe se může zdát, že kromě obecného označení „postmoderní“ se už v ničem nedotýkají ani v nich nerezonuje žádná společná látka či motiv. Tato různorodost a neslučitelnost by sice naprosto podpořila pluralitní charakter postmoderní literatury, my se však nyní navzdory tomu pokusíme některé styčné plochy všech tří děl nalézt. Vedle společných rysů postmoderních textů, jakými jsou spojování a přebírání témat a motivů z různých žánrových okruhů, jazyková a stylová hra, formální experimenty apod., je to pak současná přítomnost „reality“ a fikce, jinými slovy skutečného a imaginárního, které v textech nejsou dvěma protichůdnými póly, ale spíše snadno zaměnitelnými variantami téhož obrazu světa. V *Indickém nokturnu* do příběhu současnosti vstupuje svět minulosti, vzkříšený ze vzpomínek, tedy nutně vnímaný jako snový, imaginární. Tento obraz minulosti zřetelně ovlivňuje události přítomného vyprávění, obě linie jsou tedy i přes svou značnou samostatnost neoddelitelné. Stejně tak v Bariccově románu funguje hlavní prostor města s konstrukcemi prostorů fiktivních vyprávění, jsou to dva nesourodé subjekty spojené ovšem postavami Goulda a Shatzy. Jistou analogií ke Gouldovi a Shatzy a příběhům, které vyprávějí, jsou Calvinův Čtenář a Čtenářka a příběhy, které čtou (a svým způsobem také Tabucchiho hlavní hrdina se svým druhým „já“, přítelem Xavierem, a příběhy, které žijí nebo v minulosti žili).

Dalším spojujícím elementem mezi zmiňovanými romány v souvislosti s právě nastíněným motivem dvou světů je z kompozičního hlediska užití vložených vyprávění, která mají různou míru autonomie - nejvyšší zřejmě v *City*, kde se vyprávění oddělují i formálně jako samostatné kapitoly a jsou obsahově vzdálené hlavnímu příběhu, o něco menší u Calvina, kde se sice zdají románové začátky úplně osamostatněné, ale ve skutečnosti jsou s hlavní dějovou linií provázané stylem i postavou vypravěče a čtenáře. Nejnižší míru samostatnosti nalézáme jednoznačně u Tabucchiho, kde by bylo lépe než o vložených vyprávěních hovořit o vyprávěních vedlejších, která jsou hladce zakomponovanou součástí hlavního příběhu (vlastně jej dotvářejí) a vystupují jako sny či útržky vzpomínek, jež se snaží o vyvolání věrného obrazu minulosti.

Nejdůležitějším a prvotním leitmotivem všech tří děl je však samozřejmě zpracováváný obraz fragmetu, útržku, který prochází napříč všemi třemi díly a představuje se v různých formách a rovinách. K předeslané postavě, prostoru a příběhu bychom mohli přidávat další významonosné prvky narativního textu s rysem nejednotnosti, pozornost by si jistě zasloužil také motiv času, jehož vynikající originální zpracování v duchu postmodernismu nabízí román Stefana Benniho *Saltatempo* (2001, č. *Časoskokan*, 2003).

Motiv střepiny, úlomku, odloupeného dílku velkého obrazu však není jen pouhým formálním výstřelkem experimentálního charakteru postmoderních textů, ani holdem oscilaci mezi chaosem a řádem. Je především tím nejdůležitějším momentem, ke kterému se literatura kladoucí zásadní existenciální otázky neustále upíná, a tím je tušení smyslu, přesahu za horizontem běžných věcí; motiv střepu se stává symbolem odrazu, zrcadlení podstaty či skutečnosti za hranicí našeho světa šalby; něčeho, co člověk stále hledá a doufá objevit rozkrýváním, dekonstrukcí či rozštěpením:

Quando, nell'orda di materiale che la percezione si incarica di transitare dall'esperienza a noi, un particolare, e solo quello, sguscia dal magma del tutto, e sfuggendo a qualsiasi controllo arriva a *ferire* la superficie della nostra automatica non attenzione. Di solito non c'è ragione perché istanti come quelli accadano, e tuttavia accadono, accendendo repentinamente in noi un'emozione inusuale. Sono come promesse. Come bagliori di promesse.

Promettono mondi.

Si direbbe (...) che certe epifanie di oggetti sfuggiti all'equivalente insignificanza del reale siano minuscole feritoie attraverso cui è dato intuire, forse raggiungere la pienezza di mondi. Di mondi.⁵²

(Když se z celé haldy materiálu, který se vnímání zaváže přepravit ze zkušenosti k nám, se jeden detail, a pouze ten, odloupne z magmatu všeho ostatního a unikaje veškeré kontrole dokáže *zranit* povrch naší automatické nepozornosti. Obvykle neexistuje důvod, proč dochází k podobným okamžikům, a přesto k nim dochází a ony v nás znenadání zažehnou neobvyklou emoci. Jsou jako přísliby. Jako záblesky příslibů. Slibují světy.

⁵² in Baricco, Alessandro. *City*. Milano: Rizzoli, 1999, str. 60-61.

Řeklo by se /.../ že určitá zjevení objektů uniklých ekvivalentní bezvýznamnosti skutečného jsou drobnými štěrbinami, skrze které lze vytušit – možná dosáhnout – plnosti světů. Světů.)⁵³

⁵³ in Baricco, Alessandro. *City*. Přeložila Alice Flemrová. Praha: Volvox Globator, 2000, str. 59

VI. Riassunto

La presente tesi di laurea verte sul tema della letteratura italiana del secondo Novecento. Lo scopo del lavoro è quello di individuare e definire talune caratteristiche particolari del postmodernismo nella letteratura esemplificate in tre romanzi postmoderni italiani. Il capitolo introduttivo presenta vari approcci teorici, tra i quali, in particolare, quello del filosofo tedesco Wolfgang Iser che nei suoi lavori mette a confronto il pensiero moderno e quello postmoderno. Il modernismo si concentra sulla ricerca di unità, di concetti e progetti legati al futuro, di una verità universale. Il postmodernismo registra, invece, la crisi e il decadimento di queste idee, avendo già vissuto l'esperienza dei regimi totalitari intesi come espressione di un desiderio di unità. L'idea di unità è sostituita da un concetto di pluralismo e questo pluralismo (o eterogeneità) si riflette nella struttura delle opere d'arte, in particolare quelle letterarie. La seconda parte dell'introduzione descrive la situazione del romanzo postmoderno nel contesto della letteratura italiana del secondo Novecento. A tale riguardo si può parlare di romanzo postmoderno a partire dagli anni Settanta; i primi autori importanti da annoverare tra i postmoderni sono Umberto Eco (soprattutto per il suo romanzo *Il nome della Rosa*) e Italo Calvino. Dopo di loro la poetica postmoderna si evolve e sulla scena letteraria si affacciano nuove generazioni di autori, che sono influenzati dalla letteratura postmoderna mondiale e che attingono a generi triviali e a vari stili, lavorando sulle relazioni intertestuali e su diverse forme testuali. Gli approcci teorici al tema della postmodernità sono rappresentati da Umberto Eco e da Maria Corti che sono legati allo strutturalismo per averlo trasformato in una struttura aperta. Secondo Eco il testo postmoderno funziona come un collage o come un mosaico con più livelli di senso variamente fruibile da diversi tipi di lettore. Gli elementi del testo possono apparire come frammenti, perché nel romanzo postmoderno spesso non c'è alcuna unità.

Pertanto, l'obiettivo centrale della tesi è quello di mostrare la frammentarizzazione di tre delle componenti principali del testo narrativo, che sono la persona, lo spazio e la storia. Per sviluppare questo argomento sono stati utilizzati tre romanzi italiani postmoderni.

Il primo testo analizzato è *Notturmo indiano* di Antonio Tabucchi. Nel romanzo la “persona” è una figura, in senso metaforico, divisa in due: il suo sé attuale e la sua “versione” passata. Il personaggio principale intraprende un viaggio esotico in India per trovare il suo amico Xavier, con il quale condivide un passato comune. Tabucchi costruisce queste figure come due personaggi autonomi con una propria individualità, ma sul piano metaforico si tratta di una persona che cerca il suo passato assemblando pezzi di ricordi e frammenti di sogni alla ricerca di una propria identità autentica. La dicotomia dei caratteri è veicolata nel testo dalla dicotomia di più motivi, per esempio il giorno e la notte, il presente e il passato, il sogno e il ricordo etc. Anche la ricerca viene realizzata in due modi: mediante un viaggio reale e mediante un viaggio “mentale”, spirituale: il protagonista segue le tracce dell’amico perduto e nel suo peregrinare incontra molte persone interessanti che lo aiutano a trovare risposte alle sue domande metafisiche. Alla fine, il protagonista ritrova il suo amico, ma l’unificazione delle identità ha già perduto di senso, non è più possibile perché il passato è solo una costruzione della memoria e non lo si può rivivere.

La seconda componente nel testo postmoderno che viene analizzata è lo spazio eterogeneo nel romanzo *City* di Alessandro Baricco. *City* è un’opera che presenta più piani e diversi generi. Il testo è incentrato sulle vicende di Gould, un ragazzo brillante che non ha un’infanzia normale, e su quelle della sua governante, Shatzy Shell, che desidera fare un western. Oltre che a vari livelli della storia, Baricco lavora con due tipi (due livelli) di spazio – con lo spazio elementare, reale, cioè lo spazio della storia principale, e con lo spazio fittizio, quello immaginario. Tutti e due gli spazi hanno una loro specificità. Lo spazio principale è quello della città, rappresentato da quattro luoghi significativi – la casa di Gould, l’università dove Gould studia, il ristorante e il campo da calcio per i bambini. Si tratta di posti descritti emblematicamente, che ci appaiono come luoghi tipici di situazioni e di ambientazioni ritenute “sicure” – l’università come ambiente ideale per l’educazione, il campo come spazio essenziale per l’infanzia etc. Tutti questi posti hanno anche una loro propria forma e un proprio preciso significato in chiave antropologico-culturale, si pensi ad esempio alla casa come simbolo di riparo, di sicurezza, di rifugio. Tuttavia, l’autore inverte i valori tradizionali rappresentando la casa di Gould come impersonale, sgradevole e di dimensioni più grandi. Anche l’università, che di solito rappresenta l’istituzione rispettabile, “decente”, in *City* funziona in modo opposto, come un luogo bizzarro, popolato da persone

ridicole, buffe. Un'attenzione particolare è rivolta al campo in quanto simbolo di gioco, di luogo riservato ai bambini. L'infanzia è uno dei temi principali del testo: Gould desidera essere un bambino; la sua maturità intellettuale e il suo modo di vivere all'università lo collocano in una posizione che si situa tra il mondo dei bambini e quello degli adulti, con il risultato che nessuna delle due comunità, né quella degli adulti né quella dei bambini, finisce per accettarlo completamente. L'infanzia, per come la concepisce Baricco, non è semplicemente una stagione, generalmente felice e spensierata, della vita umana, ma è piuttosto uno stato psichico più o meno raggiungibile, una sorta di costruzione mentale o un concetto.

Mentre lo spazio "reale" viene descritto sinteticamente e concisamente, lo spazio immaginario viene dipinto vividamente, con dettagli impressionanti. Nel romanzo ci sono due spazi fittizi importanti – lo spazio del racconto di Gould, cioè il boxe ring, e lo spazio del racconto western fatto da Shatzy. Lo spazio del ring è presentato ai lettori in forma di trasmissioni radio, mentre il racconto dello spazio western abbonda di luoghi tipici come il saloon, il bordello, la casa dello sceriffo, il tutto inserito nel caratteristico paesaggio arido del west descritto con una modalità narrativa tipica del linguaggio cinematografico.

L'ultimo capitolo riguardante il romanzo di Baricco si occupa del problema dello spazio in senso metafisico, trascendentale. Si tratta dello spazio interno e di quello esterno e, dunque, di una distinzione tra "dentro" e "fuori" riconducibile ad un concetto spaziale di autenticità, realtà da una parte e di virtualità, "falsità" dall'altra. Gould e soprattutto Shatzy percepiscono le cose "dentro" come false, non reali, mentre le cose autentiche, vere sono sempre "fuori". Questo approccio corrisponde pienamente alle teorie postmoderne di confusione tra piano della realtà e piano della virtualità.

Il terzo romanzo preso in considerazione in questa tesi è *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Nel testo di Calvino si è analizzato il problema della storia frammentata. La struttura del romanzo si compone di un tema narrativo principale – la storia di un Lettore e la sua ricerca di un libro che vuole leggere – e degli inizi di romanzi fittizi racchiusi in una "cornice" narrativa.

La forma e lo stile di queste due linee narrative sono molto diversi. La "cornice", dal punto di vista del genere, è fondamentalmente la storia d'amore e d'avventura tra Lettore e Lettrice. Il Lettore possiede solo un inizio del romanzo che sta leggendo, perché ne ha

comprato una copia danneggiata e, pertanto, vuole trovare la fine del romanzo. Durante la sua ricerca incontra la lettrice Ludmila e si innamora di lei. Tutti e due si mettono sulle tracce dell'autore, del traduttore e anche dell'editore per riuscire a completare il romanzo, dal momento che entrambi possiedono solo gli inizi di romanzi diversi. Dal punto di vista dello stile si tratta di una forma sperimentale, l'autore si rivolge al destinatario (il lettore) attraverso l'uso della seconda persona e con questo gioco linguistico lo coinvolge nella storia.

Gli inizi, al contrario, sono creati in modo diverso. Se la cornice è rappresentata dalla storia del lettore e, in genere, della lettura, gli inizi sono la storia dell'autore e dello scrivere, del creare. Perciò i frammenti dei romanzi mostrano vari generi, stili e procedimenti narrativi. Alla fine entrambe le storie convergono verso una conclusione comune, i nomi dei romanzi si compongono in un mosaico e la fine dei romanzi si ricongiunge con la fine della storia del Lettore e della Lettrice.

I tre romanzi qui presentati sembrano essere, a prima vista, molto diversi e sembrano non avere nulla o solo poco in comune. I loro stili sono molto marcati, la forma è varia, i temi appaiono completamente divergenti. Ma ci sono evidenti parallelismi tra i testi. Tutti e tre i romanzi hanno alcuni elementi in comune, tra questi, in particolare, il motivo del frammento e la struttura simile a quella di un mosaico. I testi utilizzano (o, meglio, sfruttano) anche la tecnica della cornice narrativa e delle storie in essa inserita, e combinano il mondo reale con quello fittizio, la linea dei sogni e dei racconti immaginari con la linea del ricordo. Oltre al tema principale – la frammentarizzazione – tutti e tre mostrano gli altri elementi caratteristici della poetica postmoderna: il sincretismo del genere, la forma sperimentale, il gioco linguistico e la combinazione di vari stili.

VII. Resume

This thesis tries to show the main characteristics of the postmodern poetics presenting three examples of Italian novels of the second half of the twentieth. All of these pieces work with the motive of the fragmentarity, disharmony in the different basic elements of the text: the character, the space and the story as a whole. The fragmentarity is considered as a sign of the postmodern art and literature that is based on the breakdown of unity, on plurality in contrary to the period of modernism.

The first novel which is being interpreted and analysed is *Notturmo indiano* by Antonio Tabucchi and its problematic main character. This novel is the story about crisis of the identity and its bifurcation. The protagonist travels to India to find his lost friend Xavier. He can just put together the few fragments of the past to find out the truth about his friend. The search of the friend seems to be a metaphor of the search of his own identity. The protagonist is looking for himself and his own past that is formed by own memory and illusions. He and his friend Xavier are only two „versions“ (present and past) of one personality and they finally find each other but it is irrelevant and impossible to recreate „one man“.

In the second novel *City* by Alessandro Baricco we follow the problem of the fragmented space. One level of the space here is „real“, corresponding to the main story of the boy called Gould and his governess Shatzy, another level of the space is „fictional“, it is space of the stories created by Gould and Shatzy.

The last novel is *Se una notte d'inverno un viaggiatore* by Italo Calvino and the main motive there is the story as a whole. We can follow the main story about the Reader and his girlfriend Ludmila and their love and searching for the novel they wanted to read, but there are also implanted beginnings of the novels. However, both types of stories arrive at a synthesis at the end of the novel.

Beside the motive of fragment or crack, the three texts have more in common: They combine the „real“ and „fictional“ space or worlds or contain implanted stories. They also use typical postmodern literary techniques like genre syncretism, linguistic play, experimental form etc.

VIII. Resumé

Tato diplomová práce představuje tři ukázky z italského románu druhé poloviny dvacátého století, které spojuje motiv fragmentárnosti, neúplnosti či rozklížení jednoty. Tento motiv fragmentu a s ním související mozaiky jsme v úvodu označili za jeden z konstitutivních momentů postmoderní poetiky, překonávající na rozdíl od předchozí epochy modernismu utopistickou představu univerzální jednoty. Rozpad celistvosti je demonstrován na třech různých významonosných složkách narativního textu – na postavě, prostoru a příběhu samotném.

Prvním analyzovaným dílem je *Indické nokturmo* Antonia Tabucchiho, jehož hlavní postava je metaforicky rozdvojena mezi své současné já a mezi svou verzi z minulosti. Výpravou po stopách paměti, realizovanou cestou do exotické Indie, se hlavní hrdina snaží opět nalézt svou ztracenou minulost, spojit tak svou rozdvojenou identitu a dodat jí tím autentičnost. V závěru se však takový krok ukazuje jako nemožný, ba dokonce smysl postrádající.

Románem zastupujícím nejednotný prostor je *City Alessandra Baricca*, v němž se setkáváme s prostorem reálného, hlavního příběhu malého chlapce Goulda a jeho guvernanky Shatzy a s prostorem vložených imaginárních příběhů, které si Gould a Shatzy pro sebe tvoří. Vedle toho dvojího prostoru se ještě setkáváme s dichotomií vnitřního a vnějšího jako analogie falešného a autentického ve světě.

Posledním pojednaným problémem je roztržitý příběh, a to v textu Itala Calvina *Když jedné zimní noci cestující*. Zde je jádrem románu rámcový příběh Čtenáře a Čtenářky s klasickým syžetem milostného a dobrodružného románu, do něhož jsou ovšem vloženy začátky imaginárních nedokončených románů. Oba typy příběhů (rámcový a všechny vložené) se pak liší formou i obsahem, přesto nakonec dochází k jejich určitému spojení a ukončení.

Přes svou výraznou stylovou i obsahovou odlišnost mají všechny tři uvedené romány několik společných prvků, například podobně využívají techniku vložených vyprávění nebo kombinují reálný a fiktivní prostor. Mimoto také všechny vykazují kromě

motivu fragmentu a mozaiky další charakteristické rysy postmoderního narativu: žánrový synkretismus, jazykovou hru, experiment, stylovou vrstevnatost.

IX. Seznam použité literatury

Primární literatura

Baricco, Alessandro. *City*. Přeložila Alice Flemrová. Praha: Volvox Globator, 2000

Baricco, Alessandro. *City*. Milano: Rizzoli, 1999

Baricco, Alessandro. *Hedvábí*. Přeložila Alice Flemrová. Praha: Eminent 2004

Baricco, Alessandro. *Hrady hněvu*. Přeložila Alice Flemrová. Praha: Eminent 2003

Baricco, Alessandro. *Oceán moře*. Přeložila Miloslava Lázňovská a Alice Flemrová. Praha: Eminent 2001

Calvino, Italo. *Hrad zkřížených osudů*. Přeložila Irena Kurzová. Praha: Volvox Globator 2001

Calvino, Italo. *Když jedné zimní noci cestující*. Přeložil Jiří Pelán. Praha: Mladá fronta 1998

Calvino, Italo. *Neviditelná města*. Přeložil Vladimír Hořký. Praha: Odeon 1986

Calvino, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Torino: Einaudi 1984

Cortázar, Julio. *Konec hry*. Přeložila Mariana Housková. Brno: Julius Zirkus 2002

Eco, Umberto. *Il nome della rosa*. Milano: Bompiani 1989

Tabucchi, Antonio. *Indické nokturno*. Přeložila Kateřina Vinšová. Praha: Argo 2002

Tabucchi, Antonio. *Nokturno indiano*. Palermo: Sellerio 1990

Tabucchi, Antonio. *Il gioco del rovescio*. Milano: Feltrinelli 1996

Tabucchi, Antonio. *Pohled z druhé strany*. Přeložil Jiří Pelán. Praha: Argo 2006

Sekundární literatura

- Asor Rosa, Alberto.** *Stile Calvino. Cinque studi.* Torino: Einaudi 2001
- Bachelard, Gaston.** *Poetika prostoru.* Přeložil Josef Hrdlička. Praha: Malvern 2009
- Baudrillard, Jean.** *Dokonalý zločin.* Přeložila Alena Dvořáčková. Olomouc: Periplum 2001
- Bauman, Zygmunt.** *Úvahy o postmoderní době.* Přeložil Miloslav Petrušek. Praha: Sociologické nakladatelství 2002
- Bergson, Henri.** *Čas a svoboda.* Přeložil Boris Jakovenko. Praha: Filosofia 1994
- Calvino, Italo.** *Lezioni americane.* Milano: Garzanti 1988
- Corti, Maria.** *Principi della comunicazione letteraria.* Milano: Bompiani 1998
- Debenedetti, Giacomo.** *Il romanzo del Novecento.* Milano: Garzanti 1998
- Deridda, Jacques.** *Texty k dekonstrukci.* Přeložil Miroslav Petříček jr. Bratislava: Archa 1993
- Eco, Umberto.** *Postille al nome della rosa.* Milano: Bompiani 1984
- Eco, Umberto.** *I limiti dell'interpretazione.* Milano: Bompiani 1990
- Eco, Umberto.** *Interpretation and overinterpretation.* Cambridge: Cambridge U.P. 1992
- Eco, Umberto.** *Šest procházek literárními lesy.* Přeložila Bronislava Grygová. Olomouc: Votobia 1997
- Gibson, Andrew.** *Postmodernity, Ethics and the Novel: from Leavis to Levinas.* London: Routledge 1999
- Hodrová, Daniela a kol.** *...naokraji chaosu...* Praha: Torst 2001
- Hodrová, Daniela.** *Román zasvěcení.* Jinočany: H & H 1993
- Hodrová, Daniela.** *Místa s tajemstvím (kapitoly z literární topologie).* Praha: KLP 1994
- Hodrová, Daniela a kol.** *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie.* Jinočany: H & H 1997

- Liotard, Jean-François.** *O postmodernismu.* Přeložil Jiří Pechar. Praha: Filosofický ústav AV 1993
- Pelán, Jiří a kol.** *Slovník italských autorů.* Praha: Libri 2004
- Pelán, Jiří.** *Kapitoly z francouzské a italské literatury.* Praha: Torst 2000
- Petříček, Miroslav.** *Úvod do současné filosofie.* Praha: Herrmann & synové 1997
- Sim, Stuart.** *Derrida a konec historie.* Přeložila Eva Vacková. Praha: Triton 2001
- Sim, Stuart.** *Liotard a nelidské.* Přeložila Eva Vacková. Praha: Triton 2003
- Welsch, Wolfgang.** *Naše postmoderní moderna.* Přeložili Ivan Ozarčuk a Miroslav Petříček jr. Praha: Zvon 1994