

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

**FILOZOFICKÁ FAKULTA**

**ÚSTAV GERMÁNSKÝCH STUDIÍ**

**ODDĚLENÍ SKANDINAVISTIKY**

## **Diplomová práce**

**Bc. Kristýna Talafantová**

*Postmodernismus a magický realismus v Høegově Představách o  
dvacátém století (Forestillingen om det tyvende århundrede).*

*Pokus o terminologické vymezení*

*Postmodernism and Magic Realism in Forestillingen om det tyvende  
århundrede by Peter Høeg. An Attempt to Define the Terms*

**Praha 2016**

**Mgr. Helena Březinová, Ph.D.**

Na tomto místě bych ráda poděkovala své vedoucí Heleně Březinové za rady a připomínky při psaní práce. Poděkování patří také Jiřímu Talafantovi za podporu a optimismus, jímž mě v době psaní zahrnoval.

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.

V \_\_\_\_\_ dne \_\_\_\_\_

## ***Anotace***

Práce zkoumá vztah literárních fenoménů magického realismu a postmodernismu. Východiskem práce je konstatování, že oba termíny vykazují řadu společných rysů (ideologických, tematických).

V první části diplomové práce se autorka zaměřila na definice obou směrů a jejich genealogické vymezení. Autorka ve druhé části práce tyto dva termíny vztahuje ke konkrétnímu dílu – k románu *Představy o dvacátém století* dánského spisovatele Petera Høega. V této rozsáhlejší próze lze totiž prokazatelně nalézt prvky magického realismu i postmodernismu. Autorka prvky a témata dokládá příklady z románu a interpretací.

## ***Annotation***

The thesis examines the relationship of the literary phenomena magical realism and postmodernism. The starting point of the thesis is the statement that both the terms embody various common features (ideological, thematic).

The author targets the definition of both styles and their genealogical delimitation in the first part. In the second part, the author relates these two terms to the particular work - the novel *The History of Danish Dreams* of the danish author Peter Høeg. It is possible to find demonstrable principles of both magical realism and postmodernism in this wider prose. The author of this thesis illustrates principles and themes with examples from the novel and the interpretations.

## ***Klíčová slova***

Magický realismus, postmodernismus, historie, čas, Høeg, Představy o dvacátém století

## ***Key words***

Magical realism, postmodernism, history, time, Høeg, The History of Danish Dreams

# Obsah

|   |    |
|---|----|
| Anotace .....   | 4  |
| Annotation .....  | 4  |
| Klíčová slova .....   | 4  |
| Key words .....   | 4  |
| 1. Úvod.....  | 6  |
| 2. Magický realismus .....  | 7  |
| 2.1. Vývoj pojmu „magický realismus“ .....                              | 8  |
| 2.2. Magický realismus vs. zázračné reálno .....                        | 10 |
| 2.3. Magický realismus vs. surrealismus a fantaskno .....               | 11 |
| 2.4. Charakteristika pojmu magický realismus.....                       | 12 |
| 2.5. Magický realismus v Latinské Americe a v kontinentální Evropě..... | 13 |
| 3. Před postmodernismem – modernismus .....                             | 16 |
| 4. Postmodernismus .....  | 18 |
| 4.1. Vývoj pojmu „postmodernismus“ .....                                | 21 |
| 4.2. Postmodernismus ve vztahu k modernismu.....                        | 23 |
| 4.3. Postmodernismus vs. postmoderna.....                               | 26 |
| 5. Rozdíly a styčné plochy mezi studovanými směry.....                  | 27 |
| 5.1. Pojetí času a historie .....                                       | 28 |
| 6. Magický realismus jako součást postmodernismu? .....                 | 30 |
| 7. Høegovy Představy o dvacátém století .....                           | 34 |
| 7.1. Děj románu Představy o dvacátém století.....                       | 35 |
| 7.2. Představy o dvacátém století.....                                  | 37 |
| 7.3. Magický realismus v Představách.....                               | 39 |
| 7.4. Postmodernismus .....  | 42 |
| 7.5. Historie.....  | 50 |
| 7.6. Čas .....  | 54 |
| 7.7. Představy a Sto roků samoty.....                                   | 58 |
| 8. Závěr .....  | 61 |
| 9. Literatura.....  | 64 |
| 9.1. Primární .....   | 64 |
| 9.2. Sekundární .....   | 64 |

## 1. Úvod

V následující práci se budeme zabývat vztahem literárních směrů magického realismu a postmodernismu. V první části práce oba směry definujeme. Budeme si všímat styčných ploch mezi oběma směry a jejich rozdíly. Poté se zaměříme na otázku, zda je možné magický realismus chápat jako součást postmodernismu. Ve druhé části práce budeme výsledky aplikovat na román Petera Høega *Představy o dvacátém století*.

V této rozsáhlejší próze lze totiž prokazatelně nalézt prvky magického realismu. Například dánská příručka *Danske digtere i det 20. århundrede* uvádí, že si Høeg v tomto románu s magickým realismem pohrává a zřetelně odkazuje na Márquezův román *Sto roků samoty*.<sup>1</sup> Jinde je román definován jako postmoderní. V *Moderních skandinávských literaturách* se tak dočteme, že se Høegův postmodernistický postoj odráží především v kritice modernity, zároveň je zde však zdůrazněno, že samotný styl románu jako postmoderní definovat nemůžeme.<sup>2</sup> Z výše popsaných základních charakteristik románu se tedy lze domnívat, že román bude zkoumanou otázku dobře ilustrovat a doplňovat.

---

<sup>1</sup> Srov. Maiová 2000: 453.

<sup>2</sup> Srov. Humpál 2006: 305.

## 2. *Magický realismus*

Magický realismus je v umění obecně používaný termín. V literatuře označuje především prózu, v níž autor používá reálné i nereálné motivy, jež mezi sebou mísí.<sup>3</sup> „Pojem magický realismus původně pochází z kritiky výtvarného umění. Vytvořil jej F. Roh, který se ve své studii *Nach-Expresionismus – Magischer Realismus* (Po-expresionismus – magický realismus, 1925) zabývá malíři Nové věčnosti a jejich zachycováním neobvyklých jevů v životě. [...] Přestože se magický realismus spojuje především s latinskoamerickým vypravěčským uměním, můžeme jej chápat i jako mezinárodní stylový fenomén. Jeho stopy nalezneme ve sbírce *Tisíc a jedna noc*, ve středověkých básnických skladbách o Artušovi nebo v romantické literatuře, stejně jako v postmoderní literatuře a mediální kultuře.“<sup>4</sup> Z uvedeného vyplývá, že magický realismus jako termín je možné chápat různými způsoby a nazírat na něj v různé šíři. V nejširším pojetí by se pojem magický realismus dal použít na jakékoliv dílo, které v sobě zahrnuje nějakou nereálnou složku, ve velmi úzkém pojetí se pak magický realismus vztahuje pouze na část latinskoamerické literatury napsané v polovině 20. století.

Definici pojmu znesnadňuje také fakt, že pojmy „magický“ a „realismus“ mají za sebou bohatou historii a sám pojem „magický realismus“ je v podstatě oxymoron.<sup>5</sup> Dle Nünninga je tato protikladnost základní charakteristikou magického realismu, neboť jeho podstatou je „splynutí dvou kategoriálně rozdílných systémů řádu a reprezentace do třetího, nového modu reality a zobrazení“<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> Srov. Nünning 2006: 469.

<sup>4</sup> Nünning 2006: 469.

<sup>5</sup> Srov. Warnes 2009: 2.

<sup>6</sup> Nünning 2006: 469.

## 2.1. Vývoj pojmu „magický realismus“

Pojem magický realismus byl poprvé použit roku 1925 německým kritikem umění Franzem Rohem. Roh tímto pojmem označoval nový malířský směr, který již neřadil k expresionismu, nýbrž který se snažil zachytit tajemný zážrak života, jenž se skrývá za každodenní realitou<sup>7</sup>. Nejdůležitějším aspektem magicko-realistické malby bylo realistické zachycení mystéria malovaného předmětu. Roh byl také ovlivněn Freudem, Jungem a jejich studiemi podvědomí.<sup>8</sup> Rohova studie byla již roku 1927 přeložena do španělštiny, ale pojem magický realismus se z Evropy na nějakou dobu vytratil. K dalšímu použití pojmu magický realismus došlo v roce 1948. Použili jej v podstatě současně latinskoameričtí autoři Carpentier a Uslar-Pietri. Označovali jím latinskoamerickou fiktivní literaturu a odkazovali na původ pojmu v avantgardní Evropě.<sup>9</sup> V Latinské Americe se poté rozvinula debata o vztahu a významu pojmů magického realismu a zázračného reálna – tomuto termínu se věnujeme v následující kapitole.

Význačným teoretikem magického realismu v Latinské Americe byl Ángel Flores, který v roce 1954 publikoval esej *Magický realismus v latinskoamerické fikci*. Flores tvrdí, že magický realismus do Latinské Ameriky nepřinesli Carpentier a Uslar-Pietri, nýbrž že navazuje na romanticko-realistickou tradici španělsko-jazyčné literatury, obzvláště té evropské. Flores tedy magický realismus odvozuje od Cervantese (např. boj s větrnými mlýny), Kafky (hlavně povídka Proměna) a modernistických malířů.<sup>10</sup> Po otištění Floresova eseje se označení magický realismus začalo používat hojně. Zpočátku jej ovšem používali spíše nakladatelé, kteří jím označovali nové tituly, do odborných prací se dostal později.<sup>11</sup> Magický realismus zažil největší rozkvět v Latinské Americe v 50. letech 20. století, nejvíce děl pak vznikalo v letech 60.

Z Latinské Ameriky se poté pojem šířil zpět do Evropy. K jeho největšímu rozšíření přispělo vydání románu Garcíi Márqueze *Sto roků samoty* v roce 1967 (a jeho překlad do angličtiny v roce 1970). Toto dílo bývá považováno za

---

<sup>7</sup> Srov. Bowersová 2004: 2.

<sup>8</sup> Srov. Bowersová 2004: 11.

<sup>9</sup> Srov. Hart 2005: 102.

<sup>10</sup> Srov. Bowersová 2004: 15.

<sup>11</sup> Srov. Housková 1998: 104.

paradigmatické dílo magického realismu. K dalšímu rozšíření pojmu pomohlo vydání děl hispánských i nehispanšských autorů (Salman Rushdie, Angela Carterová, Kjarten Flogstad, Patrick Süskind).<sup>12</sup> Teoretické studie poté tento pojem obsahově rozšířily. Zatímco dříve se pojem vztahoval především na způsob psaní, v 80. letech pojem magický realismus začal obsahovat také postkoloniální teorii<sup>13</sup> a začal být pojmem interdisciplinárním.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Srov. Hart 2005:5.

<sup>13</sup> Tímto pojmem se označuje reakce na kolonialismus. V širším pojetí pojem zahrnuje vzájemný vztah mezi bývalým kolonizátorem a bývalou kolonií. V užším významu se pojem soustředí již na období nezávislosti kolonií, a pojí se s ním doznívání kolonialismus, pnutí mezi centrem a periferií, různé další procesy a přesuny. (Srov. Nünning 2006: 618)

<sup>14</sup> Srov. Hart 2005:5.

## 2.2. *Magický realismus vs. zázračné reálno*

Magický realismus je termín používaný takřka vždy, když se mluví o díle spisovatele Gabriela Garcíi Márqueze. Jeho román *Sto roků samoty* je navíc považován za typické dílo magického realismu.<sup>15</sup> Za čelního představitele magického realismu si jej zvolila také Eva Lukavská, která se ve své publikaci „*Zázračné reálno*“ a *magický realismus* snažila vymezit pojmy magický realismus a zázračné reálno.

Lukavská uvádí, že „nadužívání termínu [magický realismus] a jeho používání všude tam, kde hispanoamerická próza vybočila z tradičního realistického zobrazení skutečnosti, přispělo k dalšímu zatemnění jeho obsahu. Dodnes není v podstatě jasné, co to magický realismus je: zda literární směr, technika, tendence, styl, nebo žánr; neví se, jaký je vztah mezi magickým realismem a fantastickou literaturou a co má společného s již uvedeným termínem ‚zázračné reálno‘.“<sup>16</sup> Domníváme se, že postavení pojmu magický realismus v hispanoamerické próze se od jeho postavení v próze evropské liší. Uvedený termín zázračné reálno formuloval v roce 1949 spisovatel Alejo Carpentier. Lukavská to shrnuje takto: „domnívá se, že v době, kdy v evropské literatuře probíhají spory mezi surrealismem a angažovanou literaturou, je třeba hledat pro hispanoamerickou literaturu novou cestu. Klíčový pojem jeho programu je ‚zázračné‘ reálno, které Carpentier chápe jako jediný zdroj, z něhož může literatura vznikat. [...] své ‚zázračné reálno‘ postavil do opozice proti zázračnu, které nalzáme v evropské literatuře od konce osmnáctého století až do třicátých let století dvacátého (gotický román, romantická literatura, surrealismus).“<sup>17</sup> Základním předpokladem pro pochopení či uzření „zázračna“ je podle Carpentiera víra, že ono zázračno existuje. Dle Carpentiera nabízí americká skutečnost autentické zázračno, mýtus a magie ji zde silně ovlivňují, zatímco v evropské skutečnosti je třeba toto reálno uměle vytvářet, protože skutečnost zde je ovlivněna a určována spíše tradičními pohledem přírodních věd a empirismem<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> Srov. Nünning 2006: 469.

<sup>16</sup> Lukavská 2003: 10.

<sup>17</sup> Lukavská 2003: 15.

<sup>18</sup> Srov. Nünning 2006: 469.

Vzhledem k této definici se domníváme, že pojem „zázračné reálno“ má svou úlohu a roli především v hispánské literatuře, pro objekt našeho zkoumání není adekvátní, a proto se pojmem „zázračné reálno“ nadále nebudeme zabývat.

### ***2.3. Magický realismus vs. surrealismus a fantaskno***

Surrealismus je jedním ze směrů, které s magickým realismem bývají zaměňovány nejčastěji. Surrealismus se od magického realismu nejvíce odlišuje tím, že zkoumá aspekty, které nejsou spojeny s hmotnou realitou, nýbrž s představivostí a myslí, a snaží se konkrétně vyjádřit vnitřní život člověka a jeho psychologii pomocí umění.<sup>19</sup> Surrealisté pracují především se snem. Subversivní, nezpracovanou sílu chtějí ze sna přenést do reálného života, který by tak měl být obohacen a změněn. „Filozofický surrealismus je založen na víře ve vyšší realitu určitých forem asociací až do jeho doby opomíjených, ve všemohoucnost snu, v nezaujatou hru myšlení.“<sup>20</sup> Surrealismus má navíc svůj manifest, který jej měl jednou pro vždy definovat a odlišit od ostatních avantgardních hnutí. Magický realismus se tedy oproti surrealismu nesoustředí na sen, nýbrž na nereálné prvky, jež jsou nepřekvapivou součástí života.

Často se předpokládá, že magický realismus je vlastně podtyp fantaskní literatury. Hlavním rozdílem je opět vnímání magické, nereálné složky. Fantaskno tuto složku vyčleňuje, magický realismus ji chápe jako neoddělitelnou součást reality. Francouzsko-bulharský literární teoretik Tzvetan Todorov fantaskno definuje jako: „narrativ, v němž existuje konstantní váhání mezi vírou a nevírou v nadpřirozené nebo mimořádné události.“<sup>21</sup> Nadpřirozeno v magickém realismu nikoho nevyvádí z míry, nezpůsobuje nevíru, jako ve fantasknu, protože je pevnou součástí popisovaného světa.

---

<sup>19</sup> Srov. Bowersová 2004: 23.

<sup>20</sup> Nünning 2006: 748.

<sup>21</sup> Bowersová 2004: 24. „[...] a piece of narrative in which there is a constant faltering between belief and non-belief in the supernatural or extraordinary event presented.“ (přel. KT)

## 2.4. Charakteristika pojmu magický realismus

Jak bylo zmíněno výše, magický realismus se od jiných směrů, které také pracují s nereálnými prvky, odlišuje hlavně tím, že nereálno, „neredukovatelný prvek magična, něco, co nedokážeme vysvětlit přírodními zákony, které známe“<sup>22</sup> začleňuje přímo do reality – nadpřirozené jevy nejsou ničím zvláštním, metafory jsou chápány doslovně.<sup>23</sup> Nadpřirozené prvky postupně v textu ztrácí svůj punc iracionálna a stávají se součástí banální reality. Dle literární teoretičky Anne Hegerfeldtové i přesto čtenáře nepřestávají překvapovat. Vedle prezentace magických jevů jako něčeho běžného, se v magickém realismu často prezentují také zcela běžné věci jako neobvyklé či zázračné. Nereálnost a reálnost se tedy v magickém realismu prostupují i tímto způsobem – realita je prezentována alegoricky či jako něco neobvyklého, nereálno je popisováno dopodrobna a je líčeno jako něco běžného. Na příklad v nejčastěji zmiňovaném díle magického realismu, ve *Sto rocích samoty*, „dávají všednosti mytický rozměr návratné motivy, neustálé opakování jmen, charakterů a posedlého jednání Buendíů všech generací, borgesovská totožnost lidí a totožnost okamžiků, motivy kruhového času a zastavení času, přežívání zemřelých i po smrti. V rovině ‚velkého času‘ sice dějiny Maconda uchovávají chronologii od založení, přes historické peripetie po úpadek, ale zároveň nabývají mytický význam: od zlatého věku, přes ‚opotrebování času‘ po konec světa.“<sup>24</sup>

Mimořádně se v magickém realismu v drtivé většině neukazuje formou snu či psychického zážitku, protože tím by se ono magické oddělilo od reálna a umístilo by se do málo prozkoumané a pochopené části imaginace. Obyčejnost magična v magickém realismu tkví právě v jeho nezpochybňovaném a nepopíratelném místě v hmotné realitě.<sup>25</sup> Magický realismus navíc staví spíše na Jungiánské než na Freudovské perspektivě. „Magično je proto připisováno spíše tajemnému smyslu společenství než individuálním vzpomínkám, snům či vizím.“<sup>26</sup> Magično v magickém realismu je navíc neopakovatelné a ukazuje spíše na spirituální oblast (kterou více

---

<sup>22</sup> Farisová 1995: 167.

<sup>23</sup> Srov. Hegerfeldtová 2005: 121.

<sup>24</sup> Housková 1998: 111.

<sup>25</sup> Srov. Bowersová 2004: 22.

<sup>26</sup> Farisová 1995: 183: „That is, the magic may be attributed to a mysterious sence of collective rather than to individual memorie or dreams or visions.“ (přel. KT)

vnímá právě Jungiánská psychologie) – magično se tak většinou nedá vysvětlit jako individuální či kolektivní halucinace či představa.<sup>27</sup>

V evropské literatuře 20. století spisovatelé často používali magický realismus pro vyobrazení tragických událostí, jako byla druhá světová válka, holokaust či diktatury. Autoři tak mohou často interpretovat do té doby tabuizovanou událost a jejich postup zároveň umožňuje zobrazení reality jako něčeho nepředvídatelného.<sup>28</sup> Magický realismus se podobně používá také pro satirické a politické komentáře.<sup>29</sup>

## ***2.5. Magický realismus v Latinské Americe a v kontinentální Evropě***

V Latinské Americe zachycuje magický realismus fikci, která se mimo jiné soustředí na zobrazování aspektů kultur, jež jsou odlišné od postkoloniálního světa. Zobrazuje tradici – kulturní, historickou i náboženskou. Podle badatelky Maggie Ann Bowersové autoři později magicko-realistickou tvorbu formálně inovují a narušují, až se začíná blížit postmodernismu.<sup>30</sup> Profesorka literatury Wendy Farisová pak magický realismus považuje za součást postmodernismu, jelikož je latinskoamerická próza tohoto období poměrně experimentální.<sup>31</sup>

Vztahu magického realismu a postmodernismu se budeme věnovat níže.

Mnoho spisovatelů bylo ovlivněno Italem Massimem Bontempellim. Bontempelli vyzýval spisovatele, aby se nebáli objevit kouzlo nevědomí, zároveň se však neměli zbavovat kontrolní funkce svého rozumu. Umělec měl do běžného života vnášet mýtus a pohádku. Svůj program Bontempelli zveřejnil roku 1938 pod názvem *L'avventura novecentista*. Bontempelli dále psal eseje, novely a v roce 1943 napsal studii, která se věnovala pojmu magický realismus.<sup>32</sup>

Na Bontempelliho navázal Vlám Johan Daisne. Daisne vnímal magický realismus jako formu, jež je schopna vyjádřit vnímání reality z období druhé světové války, jejímž výsledkem je devastace fyzická a psychická. Daisne je známý svým

---

<sup>27</sup> Srov. Farisová 1995: 183.

<sup>28</sup> Srov. Hegerfeldtová 2005: 61.

<sup>29</sup> Srov. Farisová 1995: 168.

<sup>30</sup> Srov. Bowersová 2004: 20.

<sup>31</sup> Srov. Farisová 1995: 9.

<sup>32</sup> Srov. Bowersová: 2004: 58.

nostalgickým obdivem k dětství, které stavěl do kontrastu s realitou dospělého života.<sup>33</sup>

V Belgii poté v magicko-realistické tradici pokračoval další vlámský autor Hubert Lampo, kterého zajímal hlavně vztah mezi snem a realitou. Lampo byl velmi ovlivněn Carlem Jungem. Nejznámějším románem je však *Plechový bubínek* nositele Nobelovy ceny za literaturu z roku 1959 Güntera Grasse. Sám Grass tvrdil, že byl ve svém psaní ovlivněn pohádkami. Zdá se však, že jeho magický realismus vycházel také z podobných zdrojů a zkušeností jako ten Márquezův – tedy zkreslení reality následkem válečných zvěrstev, jichž byl Grass svědkem během 2. světové války a bezprostředně po ní.<sup>34</sup> Dle Bowersové je však jednoznačné zařazení *Plechového bubínku* mezi magický realismus problematické, protože Grass sám uváděl, že jej pro tento způsob psaní inspirovaly pohádky, a nezmiňoval se o ovlivnění Rohem či Bontempellim. Jeho vypravěč je zároveň považován za duševně chorého, takže je vlastně na čtenáři, jestli bude jeho vidění světa důvěřovat, či nikoliv.<sup>35</sup> Zde s Bowersovou nemůžeme souhlasit, neboť pro dílo a jeho interpretaci není důležitý explicitní komentář autora, ale pouze text samotný. Vzhledem k obsahu díla a použitým literárním prvkům se domníváme, že *Plechový bubínek* mezi magicko-realistická díla zařadit lze.

Dalším spisovatelem, kterého bychom mohli zařadit do proudu magického realismu, je Patrick Süskind se svým románem *Parfém*. Tento román je vyprávěn z pohledu psychopata, který vraždí mladé dívky, aby mohl extrahovat jejich vůni a vyrobit tak parfém, díky němuž by ho lidé milovali. Hlavní postava má extrémně dobře vyvinutý čich a dokáže extrahovat vůni či pach z čehokoliv. Román tuto nereálnou skutečnost bere zcela samozřejmě.

Dílo Itala Calvina (např. novela *Baron na stromě*) by se také dalo zařadit do magického realismu, častěji se však označuje jako postmoderní.<sup>36</sup>

Z uvedeného vyplývá, že Alejo Carpentier měl pravdu, když tvrdil, že evropský magický realismus spočívá ve způsobu narace a literárním experimentování, nikoliv v mytologickém a kulturním zázemí autora, jak tomu je v magickém realismu

---

<sup>33</sup> Srov. Bowersová 2004: 58.

<sup>34</sup> Srov. Bowersová 2004: 60.

<sup>35</sup> Srov. Bowersová 2004: 60.

<sup>36</sup> Srov. Bowersová 2004: 61.

Latinské Ameriky. V Latinské Americe a v literatuře, která realitu a její vnímání odráží, jsou mýtus a nereálné prvky součástí vnímání světa. Jak uvádí Carpentier, důležitá je víra, že ono „zázračno“ skutečně existuje.<sup>37</sup> V evropském kontextu má toto zázračno jiný kontext. Jedná se spíše o literární topos či klišé, neboť evropská skutečnost byla utvářena spíše pohledem skrze prizma přírodních věd, než skrze mýtus. Jean Weisberger takto rozlišuje dva typy magického realismu – „vědecký“ typ se snaží vystavět spekulativní svět a je doménou především evropských autorů, zatímco „mýtický“ či „folklórní“ typ nalezneme především u latinsko-amerických spisovatelů.<sup>38</sup>

K magickému realismu se však postupně přidal postkoloniální mezikulturní kontext, takže i v Evropě existují autoři, kteří magický realismus chápou v jeho rozšířeném kontextu kultury.<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> Srov. Nünning 2006: 469.

<sup>38</sup> Srov. Farisová 1995: 165.

<sup>39</sup> Srov. Bowersová 2004: 61.

### ***3. Před postmodernismem – modernismus***

Modernita je v současné sociologii definována jako „historický proces spojený s přechodem od tradiční společnosti ke společnosti moderní, průmyslové“<sup>40</sup>. Modernita je tedy proces radikální změny evropské civilizace v kulturních, politických a společensko-ekonomických aspektech. Tento proces začíná průmyslovou revolucí na konci 18. století (někdy bývá začátek kladen již do 16. století v souvislosti s reformací a renesancí) a vrcholí v závěru 19. a v průběhu 20. století.<sup>41</sup>

Modernismus je kulturní směr, který na modernitu reaguje. Modernismus se v různých zemích konstituoval různě rychle a v různých podobách. Společným jmenovatelem evropského modernismu je antitradicionalismus, kritika a odmítnutí všeho, co v kultuře bývalo považováno za tradiční a běžné. Za první projevy raného modernismu se považují naturalistická, dekadentní a symbolistická díla konce 19. století.<sup>42</sup>

Wellek a Warren modernismus definují z hlediska vnitřních faktorů, tedy struktury díla a jeho formálních prostředků, které zahrnují volný verš, narušenou syntax, novotvary či chybějící interpunkci. Druhým hlediskem jsou vnější faktory, tedy obsah díla – ten často vyjadřuje pocit nesouladu vůči okolnímu světu a může popírat osvícenský princip života. Modernistické dílo vzniká pouze kombinací těchto dvou kategorií.<sup>43</sup>

V modernistické literatuře spisovatel často opouští roli vševědoucího vypravěče a pozornost věnuje zúžené oblasti, což vede k úbytku dějovosti. Vyprávění se spíše než na děj soustředí na vnitřní život postav, autoři (i pod vlivem Freuda) líčí jejich individuální zkušenosti, které skládají ze střípků děje, vnímání jednotlivých postav a jejich zážitků. V modernismu dochází také k prolínání několika významových rovin, čtenář si často musí věci domýšlet. Oblíbeným se stává proud vědomí, který změněnou formu vnímání dobře prezentuje. V této formě se také dobře odráží rozštěpení subjektu na freudovské ego, superego a id. V literatuře se používá

---

<sup>40</sup> Kavalír 2010: 212.

<sup>41</sup> Srov. Kavalír 2010: 212.

<sup>42</sup> Srov. Kavalír 2010: 213.

<sup>43</sup> Srov. Březinová 2010.

několikanásobná perspektiva a intertextualita. Experimentuje se s jazykem i s vnímáním času, které již není založeno na odsouhlasených fyzikálních jednotkách – čas v modernismu se řídí vnitřními faktory, tedy prožíváním postav. Svět pro moderního člověka již nepředstavuje domov, ale místo nestability, ve kterém neexistují tradice a veškeré jistoty jsou ztraceny, také postavy nejsou jednoduché a čitelné, nýbrž složité a protikladné, odcizené a hledající. V literatuře se to projevuje fragmentaritou, narušenou syntaxí, opakováním, cykličností. Modernismus problematizuje jazyk, který nedokáže realitu spolehlivě popsat. Modernistická literatura tak na čtenáře klade vysoké nároky.<sup>44</sup>

Modernistická díla trvají na originalitě a autonomitě uměleckého díla, rozlišují vysoké a nízké žánry, nepodléhají masové kultuře a odlučují se tak od každodenního života a tím i politiky, ekonomiky a sociální sféry.<sup>45</sup>

Modernismus se tedy projevuje fragmentovanou a experimentální formou s důrazem na zkoušení nových možností jazyka a syntaxe. Zakládá si na originalitě a na rozlišení vysokých a nízkých žánrů. Je považován za „vážný“ žánr, což ovšem nevyklučuje používání ironie či dvojsmyslů. Obsahově se modernismus věnuje problémům individua a jeho vidění a chápání (fragmentovaného) světa.

---

<sup>44</sup> Srov. Nünning 2006: 524–526.

<sup>45</sup> Srov. Hutcheonová 2002: 95.

## 4. *Postmodernismus*

Pojem postmodernismus je, stejně jako pojem magický realismus, mnohvrstevný a mnohoznačný. Dle nizozemského profesora literatury Hanse Bertense je při pohledu na konkrétní objekt možné jednotlivé vrstvy postmodernismu od sebe oddělit – při takovém pohledu na postmodernismus se začnou objevovat jednotlivá referenční pole. Prvním polem je pole konkrétní, tedy obecně soubor nových literárních a uměleckých praktik, druhé pole je abstraktní, tedy filozofické teze. Třetí, dle Bertense nejambicióznější pole, které by se dalo nazvat také „postmodernou“, se snaží popsat novou sociokulturní a/nebo ekonomickou situaci, která měla nahradit modernu.<sup>46</sup>

Německý filozof a teoretik Wolfgang Welsch zavádí pojem „radikální pluralita“, který pro něj tvoří centrální bod postmoderních koncepcí. Postmoderna je charakterizována tím, že na nás z různých oblastí života doléhají různé možnosti – různé životní formy, koncepce vědění či způsoby orientace a člověk si je tak čím dál tím víc vědom této plurality, která je přítomna v každém okamžiku života. Postmoderna dle sociologa Anthonyho Giddense spočívá v příklonu a v zaměření na tuto pluralitu.<sup>47</sup> Dle literárního vědce Nikolaje Demjančuka je pluralismus „základním principem postmoderny v pohledu na svět, na poznávání, na život. Místo jediného pravého náboženství, jednotného pojetí dobra, jednotného chápání umění (literatury), vědy, jednotné pravé filosofie nastupuje názor opačný. Svět, život, duchovní kultura mají pluralitní povahu. Proto není možné se domnívat, že vymezení člověka, společnosti, vědy, umění či náboženství je možné bez respektování pluralitní povahy kontextů, v nichž existují.“<sup>48</sup>

S pluralitou souvisí upouštění od takzvaných velkých příběhů či vyprávění, která měla vysvětlit a objasnit skutečnost a fungování světa i společnosti. Mezi velké příběhy můžeme zahrnout různé „-ismy“ (např. komunismus), výklad dějin jako chronologických událostí anebo také náboženství či vědy. Místo velkých příběhů se postmoderní svět zobrazuje pomocí tzv. malých příběhů, fragmentárních modelů. „Ztráta orientace, která z toho vyplývá, se promítá i do teoretických reflexí ztráty

---

<sup>46</sup> Srov. Bertens 2005: 6.

<sup>47</sup> Srov. Welsch 1993: 21.

<sup>48</sup> Demjančuk 2003: 7.

skutečnosti, jako např. zjištění, že realita je vytlačována a nakonec nahrazena multimediálními technologiemi simulace, nebo že jakékoli vědomí dějinnosti se ztrácí v povrchní estetice konzumní společnosti. Hodnocení tohoto vývoje se pohybuje od kulturně pesimistického skepticismu (s ohledem na komercializaci) až k euforickému vyhlášení nové epochy dehierarchizace a liberalizace.<sup>49</sup>

Malé příběhy existují nejen vedle sebe, ale zároveň se překrývají. Slavista Dušan Karpatský používá termín *historka*: „Postmodernismus chápe svět jako mnohvrstevnatý a členitý ‚text‘, který každý čte jinak, a poznání, jež na základě svého čtení světa nabízí, není pravda (proti níž by stála nepravda), ale jen jakási jeho ‚historka‘ o světě, která vstupuje do soutěže na trhu ‚historek‘“.<sup>50</sup> Z výše uvedeného vyplývá, že postmodernismus klade mnohem větší důraz na osobité vnímání a prožitek světa. Obecně platné pravdy nejen nehledá, ale dokonce je odvrhne. Pro vnímání reality je podstatná životní zkušenost a náhled člověka. Literaturu člověk vnímá stejným způsobem.

Autoři směšují jednotlivé styly a směry a popírají tak tradiční umělecké koncepty. Zároveň však vyjadřují pocit, že zde vše již bylo a není možné vytvořit či vymyslet nic nového. „Toto téma je reflektováno v citátovém a odkazovém charakteru postmoderního umění a literatury. Oba postoje vedou k adaptaci etablovaného kódu a stylu, a to formálními prostředky parodie, plagiátu, pastiše a koláže. Umělecké projekty od 60. let 20. století stále častěji převáděly do praxe názor, že ústřední umělecko-teoretické koncepty (krása, pravda, autentičnost, genialita atd.) nejsou v žádném případě transhistoricky platné či transkulturně závazné.“<sup>51</sup> V postmoderní tvorbě se reflektuje názor, že tyto teoretické koncepty určuje doba a v ní působící instituce či autority, jak je ostatně vidět např. na vývoji módy, architektury či malířství od středověku po současnost. Estetické vnímání a preference určují samozřejmě také ideologie působící v té či oné době, což lze vidět na rozdílné estetice, zobrazování a neposlední řadě na rétorice např. reálného socialismu, fašismu a kapitalismu.

Literatura uvedeným změnám v chápání skutečnosti a světa rozumí především jako prostoru pro hru – zde se postmodernismus odlišuje od modernismu, který

---

<sup>49</sup> Nünning 2006: 621.

<sup>50</sup> Karpatský 1997: 429.

<sup>51</sup> Nünning 2006: 622.

realitu nazíral velmi vážně.<sup>52</sup> Postmoderní literatura je zpravidla hravá, experimentuje se stylem, syntaxí i obsahem. „Množí se tedy fantastické dějové prvky, metafikční odkazy, absurdní jazykové hry a zlomy v rámci žánrů.“<sup>53</sup> Velmi oblíbenými prvky se staly paradox, oxymorón, anastrofa, elipsa či chiasmus. Texty jsou často obsahově či formálně neúplné.<sup>54</sup>

Postmodernismus je také sebereflexivní. Texty jsou často metaliterární, metanarativní, tematizují fikčnost fikce, hrají si s intertextualitou, posouvají hranice fikce a reality a záměrně je zaměňují. V postmodernistických textech se využívá také prvek autora vstupujícího do díla anebo dílo autoritu autora podkopává, texty jsou často orientovány na sebe, jsou sebekritické.

Bo Jansson ve své knize věnované severskému postmodernismu podotýká, že: „Postmoderní básnictví je často vnímáno jako důsledně narcistické a metafikční. Ale metafikce, tedy ten druh sebekritického příběhu, který tematizuje a problematizuje vlastní status fikce, není nikterak omezen jen na postmodernismus. V takovém pojetí se projednávala metafikční literatura napsaná ve Švédsku i před postmodernismem.“<sup>55</sup> Metafikce, tedy problematizace vztahu mezi realitou, a fikcí (či domnělou realitou), je tedy sice typickým znakem postmodernismu, ale v literatuře se vyskytovala již mnohem dříve – např. v době romantismu se označovala jako romantická ironie.<sup>56</sup> Postmodernismus tedy nelze definovat pouze metafikcí či metanarací, ale je třeba zohlednit další výše zmiňované prvky.

---

<sup>52</sup> Srov. Jansson 1996: 7.

<sup>53</sup> Nünning 2006: 622.

<sup>54</sup> Srov. Hubík 1991: 27.

<sup>55</sup> Jansson 1996: 5: „Postmodern diktning uppfattas ofta som genomgående självbespeglade och metafiktion. Men metafiktionen, dvs. det slags självkritiska berättelse som tematiserar och problematiserar sin egen fiktiva status är ingalunda förbehållen postmodernismen. I denna framställning diskuteras viss metafiktion prosa författad i Sverige också före postmodernismen.“ (přel. KT)

<sup>56</sup> Srov. Jansson 1996: 18: „Metafiktionen (dvs. det slags starkt självbespeglade och självkritiska berättelse som på ett framhävt sätt tematiserar och problematiserar relationen mellan fiktioner och/eller förmenta verkligheter eller bilder av verkligheter) är alltså för postmodernismen karakteristisk. Men metafiktionen är alls inte (och f.ö. lika litet som intertextualiteten) förbehållen endast den nutida postmodernismen. [...] Den nutida och postmoderna metafiktionen, och liksom metafiktionen från romantiken (ofta benämnd den romantiska ironin), uppfattas ofta som en illusionsupphävande, och därmed också anti-realistisk, typ av diktning. I själva verket emellertid, är metafiktionen ett tveeggat svärd på en och samma gång dels försvagande och dels förstärkande illusionen av verklighet.“

## 4.1. Vývoj pojmu „postmodernismus“

Pojem postmodernismus se objevuje poprvé již v roce 1917 – v práci *Die Krisis der europäischen Kultur* jej uvádí Rudolf Panwitz. „Postmoderní člověk“ je pro Panwitze pod vlivem Nietzscheho potomek dekadentní revoluce evropského nihilismu. V roce 1934 pojem postmodernismus použil Frederico de Onis a označoval jím proud v hispánské literatuře, který reagoval na literární modernismus. Ve stejné souvislosti byl pojem postmodernismus použit také v roce 1942. Až do roku 1946 se však tento pojem používal jen ojediněle.<sup>57</sup>

Druhou fází jsou léta 1947–1978, kdy se tento pojem zobecňuje, a zároveň se usazuje v různých oborech. V roce 1947 vydal Arnold Toynbee knihu *A Study of History*, podle níž končí dominance západní, evropské kultury a industrialismu a začíná skutečná světovost, v níž „významové struktury evropské kultury už nebudou dominovat v globálním měřítku a vstoupí do procesu mísení a synkrezí hodnot a významů různých kultur planety.“<sup>58</sup> Do architektury pojem „postmodernismus“ vnesl Joseph Hudnut v roce 1949. A právě debaty architektů (a literátů) z tohoto pojmu v 60. letech učinily hojně skloňovaný výraz. Vývoj pojmu v 50. letech potvrdil, že se jedná o všeobecný, zastřešující pojem, který zasahuje do mnoha disciplín. H. Levin a H. Kramer poté v 50. letech spojili pojem „postmoderní“ s pojmem „nihilismus“<sup>59</sup>. Pojem nihilismus byl zaměřen proti modernismu.<sup>60</sup> V 60. letech se ojedinělé protesty proti moderně uskupovaly do nového postoje. V této době se také formovala nová pravidla. Zrodu něčeho nového se v 50. letech věnoval významný literát J. Barth a v letech 60. L. Fiedler. Fiedler upozornil na fakt, že se umění přesunuje od teoretiků k publiku. „Fiedler také zpřesnil paradoxní obsah pojmu postmodernismus poukazem na dvojaký charakter postmoderního tvůrce/umělce, který se dobře vyzná jak v říši moderní vědy a techniky, tak v říši

---

<sup>57</sup> Srov. Hubík 1991: 4.

<sup>58</sup> Hubík 1991: 5.

<sup>59</sup> Nihilismus popírá mravní či společenské hodnoty, autority a zaujímá negativní stanovisko vůči možnosti pravdivého poznání, všeobecně přijímaným hodnotám atd. S postmodernismem jej tedy pojí společný pohled na společnost. Chápání nihilismu ve vztahu k postmodernismu později ovlivnil Friedrich Nietzsche.

<sup>60</sup> Srov. Hubík 1991: 6.

zázračna.“<sup>61</sup> Postmodernismus byl reakcí na vyčerpání umění modernismu. Druhá fáze z postmodernismu vytvořila nový diskurs i nové umění.

V 70. letech vyšly dvě velmi důležité práce na téma postmodernismu. První z nich byla kniha *POSTmodernISMUS: A Paracritical Bibliography* Ihaba Hassana, která uváděla seznam autorů, děl, stylů a znaků, které spadaly pod postmodernismus. Hassan také spojil postmodernismus s dadaismem a zdůraznil ironii a hru. Druhým dílem byla práce J.-F. Lyotarda *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Díky této práci se postmodernismus dostal do teorie vědy.<sup>62</sup> V 70. letech se pojem „postmodernismus“ nadále obohacoval – velký zájem vzbudila například Derridova dekonstrukce, jejíž „myšlení se nevyznačuje ani tak určitými obsahy jako spíš snahou překračovat hranice zavedených diskurzů, neúnavně a bez konce rozvíjet radikální reflexi, vyhýbat se jednoznačným určením, redukcím a pohybovat se v neurčitých okrajových zónách etablovaných koncepcí a diskurzů. Dekonstruktivní uvažování se odehrává důsledně mezi složkami a systémy kulturní signifikace, jež jsou definovány jazykovými výrazy, filozofickými pojmy, ideologickými koncepcemi, hranicemi mezi disciplínami a žánry.“<sup>63</sup> V 70. letech byl pojem „postmodernismus“ již plně multidisciplinární. Od 80. let se pak rozvíjel celý diskurs postmoderny. V této době se „formuje poznání, že postmodernismus představuje paradigmatickou změnu v evropské a v americké kultuře a dále zjištění, že paradigmatickým předobrazem této změny bylo zrání umění postmoderny.“<sup>64</sup>

---

<sup>61</sup> Hubík 1991: 7.

<sup>62</sup> Srov. Hubík 1991: 7.

<sup>63</sup> Nünning 2006: 143.

<sup>64</sup> Hubík 1991: 8.

## ***4.2. Postmodernismus ve vztahu k modernismu***

Vysvětlení a definice pojmu postmodernismus je, jak bylo naznačeno výše, problematická. Postmodernismus je těžko definovatelný, neboť jde o pojem vnitřně rozporný. Může označovat určitý způsob myšlení, který přichází po modernitě, nebo způsob uměleckého ztvárnění skutečnosti (styl, poetiku), který přichází po modernismu. Dle Humpála „problém spočívá v tom, že zatímco modernismus většinou bývá vymezován jako směr, styl nebo poetika, jež představuje negativní reakci na modernitu, termín postmodernismus někdy vyvolává dojem, že vytváří významový protiklad k modernitě i modernismu, které jako by byly spolu v souladu (což lze tvrdit jen v některých výjimečných případech – např. futurismus).“<sup>65</sup> Přesto se postmodernismus často vymezuje právě ve vztahu k modernismu – na jedné straně se tak děje kvůli časové souslednosti směrů, na straně druhé proto, že postmodernismus je dle některých badatelů vyvrcholením modernismu.

Modernismus je směr vážný, postmodernismus proti modernistické vážnosti staví humor.<sup>66</sup> S vážností modernismu souvisí snaha po originalitě, je seriózně ambiciózní. Postmodernismus se eklekticky ohlíží, nedrží se hotových systémů, ale vybírá si z nich jen některé proudy, které mísí ve svůj vlastní koncept. Modernismus tedy vytváří originální, nová díla, postmodernismus s hravostí přepracovává stará díla a umělecké styly.<sup>67</sup>

Modernismus se distancuje od sociálního života a vytváří kolem sebe auru neopakovatelnosti, která umění odlišuje od každodenního života – vznikala tak propast mezi moderním uměním a skutečností, mezi tvůrcem a divákem. Hlavně vliv masmédií tyto propasti ruší. Vysoké umění, které dříve bylo pro elity, se v postmodernismu mísí s populární kulturou, mizí také rozdíly mezi profesionální a populární kritikou, mezi autorem a příjemcem, autorem a dílem. V postmoderní kultuře proto neexistuje avantgarda, protože celá postmoderna je svým způsobem avantgarda.<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> Humpál 2006: 295.

<sup>66</sup> Srov. Jansson 1996: 7.

<sup>67</sup> Srov. Jansson 1996: 7.

<sup>68</sup> Srov. Hubík 1991: 47.

Jak bylo zmíněno výše, věří modernismus ve velké příběhy. Postmodernismus oproti tomu velké příběhy ruší a zakládá na příbězích malých a na individualismu. V souvislosti s tím je postmodernismus politicky konzervativní, nevěří žádné ideologii, psychologii nebo světonázoru a toleruje fundamentální nejistotu, která je nevyhnutelná.

Americký literární teoretik Brian McHale tvrdí, že modernismus je epistemologický a zabývá se otázkami vědomí, postmodernismus je ontologický a zabývá se otázkou bytí.<sup>69</sup>

Dalším velkým rozdílem mezi směry je dle Janssona fakt, že „modernistické umění je důsledně metaforické a symbolické, jde psychologicky do hloubky a orientuje se na obecné archetypy, potvrzené statistiky a obecné zákonitosti. Postmodernismus naproti tomu před hloubkou upřednostňuje povrch, jedinečnost náhody před zákonitostí, pohyb v čase před prostorem, nedokončený proces před hotovým produktem a metonymií (detail zastupující celek) před metaforou (podobnost, soulad a tím pádem obecnost).“<sup>70</sup> Modernistické umění také rádo odkazuje na univerzalizmus, a proto často obsahuje kolektivistické myšlení, což vede k jeho abstrakci. Postmodernismus je oproti tomu konkrétní, soustředí se na detail a na individuum.<sup>71</sup>

Modernismus je polyfonní a monoteistický (hledá úplnost, velké proudy, velké příběhy), postmodernismus polyteistický – akceptuje chaos, cílem není srovnaný chaos, ale chaotický řád. A tímto řádem je mnoho možných řádů (polyteismus). S polyteismem souvisí také vnitrotextové odkazy na další literární díla, tedy aplikace metaliteratury, která problematizuje skutečnost a je sebereflektující.

Modernismus je antimimetický (kubismus, abstrakce, nefigurativní umění) a strukturální, věří, že vše je v rámci systému a může být popsáno. Postmodernismus líčí figurativně a konkrétně, a zavádí poststrukturalismus, dle kterého je skutečnost jen produktem jazyka a vyprávění – ne naopak.

---

<sup>69</sup> Srov. Farisová 1995: 166.

<sup>70</sup> Jansson 1996: 13: „Modernistisk konst är genomgående metaforisk och symbolistisk, psykologisk djupträngande och orienterad mot det arketyriskt generella och fullbordat statistiska samt universellt allmängiltiga. Postmodernismen däremot, föredrar ytan framför djupet, det unikt tillfälliga framför det allmängiltiga, tidsrörelsen framför rummet, den ofullbordade processen fram för den fullbordade produkten och metonymin (detajlen i stället för helheten) framför metaforen (likheten, överensstämmelsen och därmed det generella).“

<sup>71</sup> Srov. Jansson 1996: 23.

Modernistické umění také dodržuje rozdělení směrů na vysoké a nízké, postmodernismus je směšuje. Dle Janssona „modernistické umění a literatura často vypadá elitářsky nepřístupně, dále také expresivně, hledá autenticitu, je vážná a abstraktní, zaměřená na originalitu a odkazující na estetiku a političnost. Postmoderní umění oproti tomu upřednostňuje populistický přístup, konkrétnost a vyprávění, je eklektické a retrospektivní, intertextuální, není vážné, a dále velmi zdůrazňuje metafunkci, tj. silně problematizuje a/nebo reflektuje samo sebe.“<sup>72</sup>

Postmoderna ruší transcendentálnost moderny tím, že ruší subjekt, střed. Tato situace vyvolává pocit nostalgie, člověk touží po znovunabytí celku a jednoty. Nostalgie z postmodernismu činí životní pocit, který prostupuje celou postmodernou – uměním, vědou i náboženstvím. Oproti moderně je v postmoderně jasně znát ztráta celku, která zaznívá také předponami jako retro-, znovu- a proti-. Pociť nostalgie souvisí také s novým vnímáním času. Rozhodující rovinou je v postmodernismu přítomnost, nikoliv minulost či budoucnost.<sup>73</sup>

Srovnání modernismu a postmodernismu dobře ilustruje Hubík: „Rehabilitace realismu, přitakání hyperrealismu, objev interznakovosti a intertextuality zbavily estetiku vizí světa jako konstruktů podle pravidel jednoho Rozumu a představily svět jako labyrint významů, hodnot a kontextů. Vize labyrintu zbavila ústřední kognitivní a umělecké artefakty moderny jejich jednoznačné platnosti, tím i autoritativní moci. Zvlášť nápadné je to na spojení labyrintu a knihy, tohoto znaku znaků a nesporného symbolu moderní kultury. [...] Kniha ukazuje v moderní kultuře cestu, je obrazem světa, obsahuje velká vyprávění různého druhu. Kniha se v perspektivě postmoderny stává labyrintem, ne však proto, aby se v ní bloudilo: v pozadí je idea neprivilegovaného zvýznamňování skutečnosti, necentrování myšlení a čtení. Odkudkoliv možno dojít kamkoliv. Tato idea je v kultuře moderny jen těžko myslitelná.“<sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> Jansson 1996: 14: „Modernistisk konst och litteratur framstår ofta som elitistiskt svårtillgänglig samt vidare som expressiv och autenticitetssökande, allvarlig och abstrakt, originalitetsinriktad samt estetiskt och politiskt framåtsyftande. Postmodern konst och litteratur däremot är företrädesvis populistiskt lättillgänglig, konkret och berättande, eklektisk och tillbakablickande, intertextuell, icke-allvarlig och dessutom påtagligt metabetonad, dvs. startkt självproblematiserande och/eller självbespeglade.“

<sup>73</sup> Srov. Hubík 1991: 23.

<sup>74</sup> Hubík 1991: 23.

### ***4.3. Postmodernismus vs. postmoderna***

Když se mluví o postmodernismu, často padne také pojem postmoderna. Jak se od sebe liší?

Pojem „postmoderna“ v sobě skrývá celou epochu, která následovala po době modernismu. Zahrnuje tedy esteticko-filozofické koncepty té doby. Výchozím bodem byly společenské proměny v USA v 60. letech 20. století. Pojem postmodernismus se však soustředí na literární styly a kulturní jevy jako takové. Postmoderna v sobě stejně jako moderna zahrnuje skepsi a krizi ze schopnosti poznávat a chápat svět kolem sebe. Na rozdíl od moderny však mísí vysokou a populární kulturu, zpochybňuje platné myšlenkové a sociální koncepty a měřítko. Postmoderna se odklání od osvícenského projektu, který vedl až ke dvěma ničivým světovým válkám. Tato skepse započala již v moderně, ale teprve v postmoderně se zcela rozvíjí. Souvisí s tím také zmiňovaný konec velkých příběhů či vyprávění, které nahradilo fragmentované vidění skutečnosti.<sup>75</sup> „Postmoderna“ jako diskurs se také nerozvíjela ve stejné době jako pojem „postmodernismus“, který se objevil dříve. Welsch také zastává názor, že postmoderna je vlastně další fází moderny: „když se podíváme detailněji, nikdo z významných teoretiků postmoderny nezastával onu pověstnou tezi o postmoderně jako epochálním zvratu. Slovem ‚postmoderna‘ nechtěl nikdo vyjádřit, že moderna je partout za námi, a nebo že se s ní tout court rozloučíme. Změnilo se pouze to, že naše současné problémy už nejsou řešitelné dominantními prostředky moderny, a že – obecně řečeno – je nutné zaměnit strategii jednoty za strategii mnohosti.“<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Srov. Nünning 2006: 621.

<sup>76</sup> Welsch 1993: 31.

## ***5. Rozdíly a styčné plochy mezi studovanými směry***

Jasným společným prvkem magického realismu a postmodernismu je práce s nereálnem. Magický realismus s nereálnem pracuje běžně. Nereálno nevyčleňuje z reality, nýbrž jej do ní začleňuje tak, že působí samozřejmě.<sup>77</sup> Nadpřirozené prvky působí samozřejmě a reálné prvky bývají někdy prezentovány jako překvapivé. Magično se v těchto textech s literální realitou neasimiluje úplně. Oba tyto prvky vedle sebe fungují symbioticky a magično, i když je součástí reality, působí jako zrnko písku v ústřici reality.<sup>78</sup> Postmodernismus s nereálnem pracuje také. Změny v chápání skutečnosti využívá hravě a experimentuje s formou, ale i s obsahem, ve kterém se objevují fantastické prvky či absurdní jazykové hry.<sup>79</sup>

Postmodernismus je silně sebereflexivní, metaliteraturu i metanaraci používá velmi často – použití těchto prvků je pro postmodernismus charakteristické. Chápeme-li metafikci jako problematizaci vztahu mezi realitou a fikcí, můžeme říci, že metafikce je také základním stavebním kamenem magického realismu.

Postmodernismus je považován za hravý směr, který pracuje s humorem. I postmodernismus se samozřejmě věnuje „vážným“ tématům, zpracovává je však hravým způsobem. V tomto ohledu se postmodernismus a magický realismus opět shodují, neboť i magicko-realistická díla jsou hravá, i když pojednávají o vážných tématech.

Velmi důležitým prvkem postmodernismu je pluralita v chápání světa, poznávání i života. Pluralita se vyskytuje také v magickém realismu, především v pohledu na historii.<sup>80</sup>

---

<sup>77</sup> Srov. Hegerfeldtová 2005: 121.

<sup>78</sup> Srov. Farisová 1995: 168.

<sup>79</sup> Nünning 2006: 622.

<sup>80</sup> Srov. Farisová 1995: 180.

## ***5.1. Pojetí času a historie***

Chápání historie a času je stěžejní prvek obou směrů, a proto se mu budeme věnovat obšírněji v samostatné kapitole.

Postmodernismus spolu s „velkými příběhy“ oznamuje také konec historie. Historie samozřejmě není vymazána, mění se však pohled na ni a chápání navazujících dějů a souvislostí. Historie již nepředstavuje řadu po sobě jdoucích událostí, ale nastupují zde navzájem se střídající metanarace (jak ony „velké příběhy“ pojmenovává Lyotard), které svým vysvětlením minulosti ospravedlňují a vysvětlují současnost. Komunikativní kontext je pro postmodernismus přítomnost, to, co se reálně prožívá.

Postmodernismus proto s časem zachází jinak než modernismus. Jak uvádí Hubík: „metanarativita moderny plní legitimační funkci v zásadě dvojitým způsobem: velkým vyprávěním o minulosti (historie, teorie dějin, teorie pokroku) a velkým vyprávěním o budoucnosti (emancipační projekty ideologií, futurologie). Těmito dvěma způsoby racionální kalkulace je legitimována přítomnost. Postmoderna, metanarací tohoto druhu zbavená, přítomnost nelegitimuje – přítomnost je pro ni legitimní svou nepopiratelnou existencí, která komunikativně zvýznamňuje/zpřítomňuje svět.“<sup>81</sup> Zatímco tedy v modernismu nebyl na přítomnost kladen důraz a autoři i postavy zpracovávali minulost a obraceli se do budoucnosti, v postmodernismu je jediným měřítkem přítomnost, která může být vnímána a prezentována z různých úhlů pohledu. Přítomnost je stejně jako jiné oblasti postmodernismu pluralitní.

Cestu do minulosti postmodernismus samozřejmě nachází, vede ale skrze optiku přítomnosti. Minulost zprostředkovanou metanarativními systémy, jako je historie či filozofie dějin, nemůže brát vážně a je pro něj nepřijatelná. Cestu k minulosti postmodernismus nachází v díle, které minulost zpracovává kontextuálně. Historie tak už není autoritativní, nýbrž pouhý zdroj vědomostí, myšlenek aj.<sup>82</sup> „Historie jako systematické vědění/poznávání dějin je v diskurzu postmoderny pojata rovněž jako metanarace spjatá s mocí a její interpretace dějin jako výklady

---

<sup>81</sup> Hubík 1991: 16.

<sup>82</sup> Srov. Hubík 1991: 24.

uskutečňování abstraktních idejí (především v novější době). Postmodernisté zde mění dějiny ve svého druhu „muzeum“: to je dáno jednak nemožností úplné zpracovatelnosti historického materiálu (inface), jednak pluralismem stanovisek (komunikativní přítomnost).<sup>83</sup>

Jak bylo zmíněno výše, dalším důležitým prvkem je nostalgie, která pramení z vědomí konce celistvosti a dějin a také ze soustředění na přítomnost.<sup>84</sup>

Postmodernismus tedy k historii cítí nostalgii a také ironii. Do módy se dostávají formy a postupy přehlížené modernismem, získávají estetické funkce a stávají se hodnotami. I proto je pro postmodernismus typická citace, plagiát či pastiš.<sup>85</sup>

Magický realismus s časem a historií nakládá jako s ostatními prvky. Reálné prvky někdy vykresluje jako něco neuvěřitelného, a nereálné věci jsou popisovány jako samozřejmé. Hegerfeldtová upozorňuje na to, že se magický realismus hojně využívá pro líčení negativních událostí, např. druhé světové války nebo holokaustu, ale také policejního násilí či rasismu. Díky použití magického realismu se skutečnost jeví jako neuvěřitelná a zároveň nepředvídatelná a nepochopitelná. V kontextu probíhajících neuvěřitelných věcí se pak cokoliv představitelného jeví reálně a realita sama fantasticky a nereálně.<sup>86</sup> Dle Houskové „mytické vidění zůstává součástí novodobého žánru románu, součástí naší epochy. Neruší dějiny, ale naznačuje jejich jiné pojetí, které proti sobě nestaví dějiny lidské a kosmické. Nelze plně nastolit mýtus a zrušit čas.“<sup>87</sup>

---

<sup>83</sup> Hubík 1994: 39.

<sup>84</sup> Srov. Hubík 1991: 23.

<sup>85</sup> Srov. Hubík 1991: 25.

<sup>86</sup> Srov. Hegerfeldt 2005: 61.

<sup>87</sup> Housková 1998: 111.

## 6. *Magický realismus jako součást postmodernismu?*

Srovnání charakteristik magického realismu a postmodernismu dokládá mnoho společných rysů těchto směrů. Domníváme se, že magický realismus můžeme označit za součást postmodernismu.

Literární teoretik Theo D'haen uvádí následující rysy jako hlavní znaky postmodernismu: „sebereflexe, metafikce, eklekticismus, redundance, rozmanitost, diskontinuita, intertextualita, parodie, rozklad charakteru a narativní instance, mazání hranic a destabilizace čtenáře.“<sup>88</sup> Tyto rysy však dobře popisují také magický realismus, většina prvků by se bez problémů dala nalézt u autorů, kteří doposud byli označováni téměř výlučně za magicko-realistické: Márquez, Cortázar nebo Fuentes<sup>89</sup>. Podle D'haena lze díla řady spisovatelů, kteří bývají označováni jako postmoderní (Günter Grass, Thomas Bernhard, Peter Handke, Italo Calvino, John Fowles, Angela Carter, John Banville), stejně dobře zařadit do proudu magického realismu.<sup>90</sup> Geert Lernout v eseji věnujícímu se postmodernismu v Kanadě tvrdí, že: „to, co je v celém světě považováno za postmoderní, jižní Amerika nazývala magický realismus, a Kanada toto označení používá i nadále.“<sup>91</sup>

Magický realismus za součást postmodernismu považuje také Farisová. Dle ní se sem řadí především svou experimentálností, jeho kořeny však spatřuje v modernismu: „Z hlediska literární historie se magický realismus na Západě vyvinul z kombinace realismu a surrealismu, často s přidavkem doby předosvěcenské nebo domorodé kultury. [...] Ačkoliv je umístěn v postmodernismu, má silné kořeny v modernismu, a představuje průsečík těchto dvou stylů.“<sup>92</sup> Na příkladu zpochybňování času, prostoru a identity Farisová vidí příklad toho, jak kořeny magického realismu spočívají v modernismu, ale jeho větve a listy již

---

<sup>88</sup> D'haen 1995: 193: „Self-reflexiveness, metafiction, eclecticism, redundancy, multiplicity, discontinuity, intertextuality, parody, the dissolution of character and narrative instance, the erasure of boundaries, and the destabilization of the reader.“ (přel. KT)

<sup>89</sup> Srov. D'haen 1995: 194.

<sup>90</sup> Srov. D'haen 1995: 193.

<sup>91</sup> D'haen 1995: 194: „what is postmodern in the rest of the world used to be called magic realist in South America and still goes by that name in Canada.“ (přel. KT)

<sup>92</sup> Farisová 2004: 30: „In terms of literary history, magical realism in the West develops from a combination of realism and surrealism, often with an infusion of pre-Enlightenment or indigenous culture. [...] Located within postmodernism, it nevertheless has strong roots in modernism, situating it at intersection of those two modes.“ (přel. KT)

v postmodernismu. Srovnáme-li modernistickou a magicko-realistickou prezentaci prostoru a času, vidíme, že v modernismu jsou čtenáři vtaženi do tajemné souvztažnosti s mytickou, historickou či vlastní minulostí – pro modernismus je charakteristická hloubka vnímání, zatímco v magickém realismu jsou tyto oblasti přivedené k životu jen v rámci referenční oblasti textu.<sup>93</sup> Modernismus také svým odhalováním hloubky lidské psychiky implikuje existenci několika „já“. Tento princip nemá v magickém realismu stejný rozsah. Magický realismus stejně jako postmodernismus obecně rozšiřuje modernistické tendence směrem k rozmanitosti vyobrazovaného charakteru. Pokud tedy v modernismu zobrazovaný charakter vytváří příběh z psychické hloubky, a v postmodernismu z událostí a historického a intertextuálního kontextu, leží magický realismus opět mezi těmito styly.<sup>94</sup>

Přesto, že Farisová zdůrazňuje pozici magického realismu jako průsečíku modernismu a postmodernismu v mnoha aspektech, celkově směr řadí do postmodernismu. Ve své studii *Šeherezádiny děti*, kterými myslí právě magický realismus a postmodernismus, vyjmenovává hned několik prvků, které magický realismus do postmodernismu řadí. Magický realismus stejně jako postmodernismus vypráví příběhy o vyprávění příběhů.<sup>95</sup> Oba směry také přináší druh verbálního magična – to je podle Farisové případ, když se metafora uskuteční doslova.<sup>96</sup> „Jazykové magično, které je přítomné v magickém realismu, si libuje ve všudypřítomné intertextuální povaze postmoderního stylu a v přítomnosti intertextuální brikoláže.“<sup>97</sup> Dalším prvkem je nemožnost kontroly vlastního osudu. Grenouille v *Parfému* vytvoří parfém, který má jeho život zlepšit, ale přitom způsobí jeho smrt.<sup>98</sup> Mnoho textů se také staví do opozice vůči byrokracii – texty často používají magický realismus proti zavedenému sociálnímu pořádku.<sup>99</sup>

Magický realismus můžeme za součást postmodernismu označit také vzhledem k práci s historií. Směr se často používá pro vykreslení tabuizovaných či

---

<sup>93</sup> Srov. Faris 2004: 30.

<sup>94</sup> Srov. Faris 2004: 32.

<sup>95</sup> Srov. Farisová 1995: 175.

<sup>96</sup> Srov. Farisová 1995: 176.

<sup>97</sup> Farisová 1995: 176: „This linguistic magic, which runs through magical realism, thrives on the pervasive intertextual nature of much postmodern writing and the presence of intertextual bricolage.“ (přel. KT)

<sup>98</sup> Srov. Farisová 1995: 178.

<sup>99</sup> Srov. Farisová 1995: 179.

traumatizujících historických skutečností.<sup>100</sup> Magický realismus svou prezentací historie doplňuje a podtrhuje postmoderní odmítnutí autority dějin. Podobně se magický realismus používá také pro satirické a politické komentáře.<sup>101</sup> Ostatně i kritika Høegův román označila jako postmoderní díky „fiktivizaci skutečnosti a zrealňování fikce“<sup>102</sup>, což je základním stavebním prvkem magického realismu. Magický realismus do postmodernismu řadí také Bowersová, která zdůrazňuje právě práci s historií – magický realismus historii používá jako kontextuální ukotvení, historické danosti díky tomu také zpochybňuje. Postmodernisté často zdůrazňují existenci absolutní historické pravdy a svými příběhy zpochybňují fakta. Magický realismus Bowersová chápe jako postmoderní interpretační vyjádření několika perspektiv téže události v jednom textu.<sup>103</sup> V magickém realismu může současně existovat několik pravd. Bowersová na příkladu novely *Dům duchů* Isabel Allendové ukazuje, jak autor může pracovat s „oficiální“ historií a ukazovat ji z jiného pohledu – pomocí magického realismu autor podkopává jednotlivá stanoviska a nechává čtenáře na pochybách, jak to tedy vlastně bylo, či jak to autor myslí.<sup>104</sup>

Theo D’haen výše zmíněným výčtem prvků i rozbořem ikonických děl magického realismu a postmodernismu chápe místo magického realismu v postmodernismu jako doloženou věc. Pokládá však zajímavou otázku – jaké místo tedy magický realismus v postmodernismu má?<sup>105</sup> D’haen pracuje s myšlenkou centra a periférie. Právě představa periférie, diskutování o skutečnostech ležících mimo centrum zájmu je dle něj esenciální součástí proudu postmodernismu, který nazýváme magický realismus.<sup>106</sup> „Excentrické“ či periferní psaní představuje přístup k západní literatuře pro ty autory, kteří ji nesdílí, nebo nesdílí její pohled na skutečnost, jazyk, třídu, rasu atd. Tito autoři se tedy dostávají do západního proudu literatury, ale přesto se vyhýbají epigonství a nepřijímají pohled hegemonu spolu s jeho diskurzem. Na druhou stranu, spisovatelé pocházející z center se oprostují od vlastního diskurzu a promlouvají za excentrické, periferní a neprivilegované.<sup>107</sup> Soustředěnost na periférii a zobrazování neprivilegovaných můžeme vidět i v evropském magickém realismu.

---

<sup>100</sup> Srov. Farisová 1995: 180.

<sup>101</sup> Srov. Farisová 1995: 168.

<sup>102</sup> Březinová 2006.

<sup>103</sup> Srov. Bowersová 2004: 73.

<sup>104</sup> Srov. Bowersová 2004: 68.

<sup>105</sup> Srov. D’haen 1995: 194.

<sup>106</sup> Srov. D’haen 1995: 194.

<sup>107</sup> Srov. D’haen 1995: 195.

Peter Høeg se ve svém díle soustředí právě na tyto neprivilegované, outsidersy. Toto téma provází také *Představy o dvacátém století*, v nichž proti sobě v mnoha kontrastech staví centrum a periférii, ať už jako město versus venkov, jádro společnosti versus její okraj, hlavní proudy versus nové směry atd.

## 7. Høegovy *Představy o dvacátém století*

Oba směry, magický realismus i postmodernismus můžeme nalézt v knize Petera Høega *Představy o dvacátém století*. Humpál tento román popisuje jako magicko-realistický i postmoderní. U označení „postmodernismus“ však hovoří o jeho lehké verzi, neboť Høeg „nabízí sice radikální nekonstruktivní kritiku ideálů modernity, nicméně v rámci poměrně tradiční prózy, která je postmodernistickými technikami rozrušována relativně umírněně.“<sup>108</sup> Trojdílný slovník dánských spisovatelů *Danske digtere i det 20. århundrede* postmodernismus v románu vidí také v obsahu – román postmoderně kritizuje myšlenku pokroku, filosofii historie a rozmanité pojmy jako jednota, kontrola či centrum. Høeg pak nabízí alternativu – pravda leží u outsiderů.<sup>109</sup> Za postmoderní označila Høegův román záhy i kritika díky jeho „fiktivizaci skutečnosti a zrealňování fikce“<sup>110</sup>. Postmoderní vyznění románu zdůrazňuje také *litteratursiden*: „Celkový dojem z jeho románu proto vůbec není tak uspořádaný [...]. Malé příběhy se tu neustále kříží. A jak se román blíží současnosti, je zřejmé, že se vše rozpadá. Jak říká vypravěč, zákony, pravidla, systémy a vzory se nachází v bublavém rozpadu. [...] Vypravěč nakonec čelí tomu, že možná neexistuje žádná obecná pravda, ale pouze jeho sny a představy. Peter Høeg se tak přidává k postmoderní myšlenkové vlně, tedy k tomu, že neexistuje velká pravda či skutečnost, nýbrž mnoho individuálních úhlů pohledu a aspektů.“<sup>111</sup>

Označení magický realismus pro *Představy o dvacátém století* používá dánský *forfatterweb*<sup>112</sup> či *litteratursiden*, která dále zdůrazňuje používání humoru a ironie, jež čtenáře znejišťuje a nechává jej na pochybách o tom, co si má myslet a co je vlastně pravda<sup>113</sup>. Absolventka Univerzity Aalborg Line Kjær Jørgensenová ve své diplomové práci zaměřené na přítomnost magického realismu v dánské literatuře

---

<sup>108</sup> Humpál 2006: 304.

<sup>109</sup> Srov. Stounbjerg 2000: 447.

<sup>110</sup> Březinová 2006.

<sup>111</sup> Jungersen 2007: „Det overordnede indtryk af hans roman er derfor slet ikke så ordnet, som jeg først beskrev den. Små historier sætter sig hele tiden på tværs. Og da romanen nærmer sig nutiden bliver det tydeligt, at det hele rabler. Som fortælleren siger, så er love, regler, systemer og mønstre nu i boblende opløsning. Uden ellers at afsløre slutningen må fortælleren til sidst indse, at der måske slet ikke findes nogen fælles sandhed, men kun hans egne drømme og forestillinger. Peter Høeg slutter sig dermed til den postmodernistiske tankegang, nemlig at der ikke findes én stor sandhed eller virkelighed men mange individuelle synsvinkler og facetter.“ (přel. KT)

<sup>112</sup> Srov. Sivertsen.

<sup>113</sup> Srov. Jungersen 2007.

zmiňuje, že se Høeg nejen inspiroval u Márqueze, ale tímto románem se dokonce snažil převést magický realismus do dánského prostředí.<sup>114</sup> O magickém realismu hovoří též Michael Stanovský ve své recenzi: „Autor provází čtenáře svérázně pojatými dějinami dánských snů, tj. představ, které si Dánové o sobě vytvářeli v posledních zhruba pěti stech letech. Autor se s nimi nemilosrdně vyrovnává v duchu magického realismu a jeho neomezených možností s nadsázkou, s černým humorem a sarkastickým šklebem.“<sup>115</sup>

### ***7.1. Děj románu Představy o dvacátém století***

Tato rodinná sága se skládá ze tří dílů a sedmi kapitol. V prvních čtyřech kapitolách jsou líčeni Karel Laurids, Amálie Teanderová, Anna Baková a Adonis Jensen – čtyři lidé vyrůstající v úplně jiném, často opačném, prostředí.

Karel Laurids vyrůstal na Temném vršku, na němž se zastavil čas. Hrabě se rozhodl žít v době, která se mu líbila. A nikdo jiný o tom nepřemýšlel. Až Karel Laurids se začne zajímat o kroniky a snaží se je doplnit. Tyto kroniky Karel Laurids předčítá umírajícímu hraběti a nakonec Temný vršek opouští a tím jej ničí.

Amálie Teanderová vyrůstá v rodině majitelů novin. Její babička vše z povzdálí řídí a dbá na to, aby se pořád něco dělo a čas se nikdy nezastavil. Amálie své dospívání prohladoví a tak je její svět vyplněn chvílemi, o kterých ani ona sama nemůže říct, zda jsou pravdivé, či snové.

Karel a Amálie se potkají docela náhodou. Karel vidí vlát téměř průsvitnou osobu po cestě a chytí ji. A už se od ní nemůže odpoutat. Až do jednoho jarního dne roku 1929, kdy ji navždy opustí.

Anna Baková je dcerou faráře Thorvalda Baka, jednoho ze zakladatelů Vnitřní misie. On a jeho farnost věří, že je Vyvolenou a Novou Matkou Boží. Anna ve svém dětství proti těmto představám nic nenamítá, nechává se vozit i v kleci, ale jednoho dne se jedna její část z klece vytratí, seznámí se s Adonidem Jensenem a počne s ním dítě. V okamžiku narození holčičky svého otce opouští.

---

<sup>114</sup> Srov. Jørgensen 2013.

<sup>115</sup> Stanovský 2003.

Rodiče Adonise Jensena, Ramses a Princezna, jsou pravým opakem zbožného Thorvalda Baka. Živobytí si obstarávají loupežemi, kterými se živili již Ramsesovi předci. Ramses a Princezna spolu povijí mnoho dětí, avšak k jejich lítosti ani jedno z nich nepřijme jejich způsob života – všichni se od nich dříve či později oddělí a zapřou je. Ramses vkládá veškeré naděje do posledního syna Adonise, ale i ten se vydává jinou cestou. Adonis je snad nejbezstarostnější člen rodu, což ale souvisí s jeho nechutí a neschopností řešit jakékoli problémy.

Z lásky Amálie a Karla na svět přichází Karsten, vzorný student Akademie v Sorø a dokonalý advokát. Karel, který finančně zajišťoval chod domácnosti, rodinu opustí ještě v době Karstena dětství. Navzdory tomu dokáže Amálie udržet úroveň domu a života svými „přáteli“, kterým rozumí a je jim útěchou. Nejen duševní ale i tělesnou. Upne se na výchovu syna, na jeho budoucnost.

Marie se narodí do bídy Adonise a Anny. Prvních pět let svého života žije bezstarostně. Pak však Anna začne hledat své vlastní dětství a vrhne se na zběsilý, nikdy nekončící úklid bytu. Marie je vychována ulicí a Anna ani Adonis jí nemohou porozumět. Cesty snůlky Anny a Adonise a jejich dcery, vůdkyně pouliční tlupy s policejní přilbou na hlavě, se opět rozcházejí.

Marie a Karsten se také potkávají náhodou. A to hned několikrát. Teprve když se potkají počtvrté, zůstanou spolu napořád. Karsten a Marie spolu šťastně žijí svůj sen – Karsten je úspěšný advokát a Marie střídá zaměstnání jedno za druhým, což jí vyhovuje. Po šestiletém těhotenství porodí dvojčata Madse a Madelenu. A zde opět rodiče selhávají. Karsten několikrát zkolabuje, protože ho navštíví právnícké výčitky a musí nějakou dobu strávit v sanatoriu, Marie zase často končí v péči psychiatrů. Jejich děti tedy, jak je v tomto rodu obvyklé, vyrůstají samy ve svém světě.

Dvojčata Marie a Karstena si vůbec nejsou podobná. Mads dodržuje pravidla, stejně jako jeho otec Karsten, a podobá se mu také vzhledem, Madelena svým chováním připomíná matku, vzhledem však Princeznu.

Vypravěč se na posledních stranách přiznává, že románovým Madsem je on sám.

## 7.2. Představy o dvacátém století

V předmluvě Høeg zmiňuje dvě události z dětství Marie a Karstena. K jejich příběhu a příběhu jejich rodičů a prarodičů se vrací proto, že věří, „že v nejedné – ano, možná v kterékoli – události všedního dne je koncentrované celé století.“<sup>116</sup> Dle Pera Stounbjerga, literárního vědce z Aarhuské univerzity Høeg tento cíl, tedy vyobrazení 20. století v každodenních situacích, naplnil. Kniha život probírá systematicky a sociologicky. Události v knize vyobrazené jsou sice zvláštní, ale jsou také symbolické a vystavěné na kontrastech.<sup>117</sup> Karsten pochází z bohaté čtvrti Charlottenlund, Marie z chudého Christianshavnu. Liší se však i osobnostně – Karsten od malička sleduje cíl být právníkem, Marie vystřídá desítky zaměstnání. Dalším protikladem je třeba vnímání času – hrabě z Temného vršku čas zastaví, Amáliina babička pracuje na tom, aby čas neustále běžel. Vidíme křesťansky vychovávanou Annu a proti ní Adonise vychovávaného v hříchu.

V románě se vyskytuje také řada paradoxních situací. Amáliina babička dá například zřídit splachovací klozet, nejlepší místo k vykonávání potřeby v celém Dánsku, ale tento záchod vlastně nikdo nepoužívá, neboť kolem něj denně proudí davy obdivovatelů. Doporučení k výchově dětí zní, moc si jich nevšímát, v podstatě je ignorovat. Děti jsou zároveň to nejdůležitější pro společnost a budoucnost.<sup>118</sup> Adonis v jednu dobu začne vystupovat s Ramsesem a Princeznou, kteří si téměř ani nevšimnou, že ač se celý život schovávali a snažili se žít ve stínu, své stáří prožívají ve světle ramp.<sup>119</sup> Vztah mezi Karlem a Amálií je založený na erotice, ale Amálie se o ní zdráhá mluvit, je to pro ni tabu. Když ji ale Karel opustí, stane se z ní prostitutka s porozuměním.

Zážitky postav vykazují jisté paralely. Z Amáliina života se pořád někdo vytrácí. Nejprve se vytratí její dědeček, poté její muž Karel, její otec i sestry. Otce nakonec vyhledá, ale protože neodpovídá její představě o důstojném stáří, opustí ona jeho.<sup>120</sup> Amálie své dospívání prohladoví, a v dospělosti nechává eroticky hladovět Karla. Amálie i Karel vyrůstají v domácnosti, kde sexualita dospělých probíhá za

---

<sup>116</sup> Høeg 2003: 8.

<sup>117</sup> Srov. Stounbjerg 2000: 445.

<sup>118</sup> Srov. Høeg 2003: 222.

<sup>119</sup> Srov. Høeg 2003: 158.

<sup>120</sup> Srov. Høeg 2003: 245.

zavřenými dveřmi. Oba však se svou sexualitou mají problém. Karel napřed střídá spoustu žen, a i když má ze začátku pouze jednu, každé milování probíhá tak, jako kdyby to pro něj bylo poprvé. Amálie nedokáže o svých touhách mluvit a Karla si drží od těla. Po jeho odchodu si ale k tělu připustí kdekoho. Karsten i Marie oproti tomu lásce a milování svých rodičů v dětství přihlíželi (Karsten se dokonce s matkou dopustí incestu), ale jejich sexualitu to v budoucnu nepoznamená. Paralelní je také chování rodičů, kteří často opakují chyby svých rodičů. Rodiče obecně svým dětem nerozumí a často se je ani pochopit nesnaží. Skrze děti si plní své sny, nedávají dětem dostatek prostoru, snaží se je chránit před domnělým nebezpečím, ale přitom je často vystavují mnohem horším věcem. Karsten nemá chodit ven, aby se mu náhodou něco nestalo. Autorský komentář zní: „Tady by možná bylo poučné připomenout, že přibližně ve stejnou dobu Marie v Christianshavnu vzdoruje matčině zákazu a hraje si na dvoře. Je zajímavé, že touha chránit děti před jinými dětmi se vyskytuje v Charlottenlundu i v christianshavnských činžácích.“<sup>121</sup> Amálie přitom Karstena izolací připravuje o kontakt s vnější realitou. Karsten je tak na ni příliš vázaný a její spokojenost je pro něj hlavní metou. Když se v dospělosti dostaví vyčerpání a výčitky, neumí je zpracovat a zhrouť se. Také Anna se svou dceru snaží ochránit, ale přitom se jí nesnaží porozumět, a nakonec ji úplně opouští.

Z celkového vyznění románu můžeme zdůraznit kritiku maloměstšáctví, dvojí morálky a pokrytectví. Stounbjerg podotýká, že Høeg ve svých dílech demaskuje dánskou kulturu a zobrazuje věci, o kterých se běžně nemluví – teror v rámci krásné ideologie grundtvigianismu, který na vlastní kůži zažívá třeba Madelena, či dánskou koloniální minulost.<sup>122</sup>

---

<sup>121</sup> Høeg 2003: 240.

<sup>122</sup> Srov. Stounbjerg 2000: 451.

### 7.3. *Magický realismus v Představách*

Román *Představy o dvacátém století* je řazen do magického realismu. V určitých částech textu se prvky magického realismu vyskytují hojněji než v jiných. Koncentrace nereálných, ale v realitě románu bez údivu přijímaných skutečností, se liší dle postav.

Mládí Karla Lauridse i Amálie Teandrové je magickými prvky přímo prodchnuto. Karel vyrůstá na Temném vršku, kde se na dvě stě let zastaví čas a přetrvá tam feudalismus, protože „hrabě nikdy neměl plynutí času rád, a obzvlášť teď ne, kdy cítil, že stará šlechta doplatí na nové časy nejhůř.“<sup>123</sup> Karel je však člověk, který hledí jasně do budoucnosti, spoléhá se jen na sebe a zajímá ho jen úspěch. Čas Temného vršku znovu rozběhne a způsobí tak jeho pád. Od svého odchodu z Temného vršku se s nereálnem již nesetkává. Amálie je již od dětství snivé dítě a před neúprosnou a přesně naplánovanou realitou ráda utíká. Snaží se dohlédnout za realitu, aby slyšela omamnou hudbu a viděla fialové lesy. Svě dospívání prohladoví a není si tak jistá, co si představovala, a co bylo skutečné. Svůj poslední nereálný zážitek Amálie prožívá těsně před tím, než potká Karla. Amálie

„vyšla z tiskárny a z úzké chodby a vkročila rovnou do svého posledního školního dne. To není prakticky možné, protože škola byla od jejího domova kus cesty, ale i když to pravděpodobně je halucinace způsobená jejím hladem, musíme ji respektovat, protože my sledujeme Amáliino vědomí, nikoli Krakovu mapu Kodaně.“<sup>124</sup>

Od onoho osudného setkání již nereálně nemá v životě Amálie ani Karla místo. A do Amáliina života se nevrátí ani tehdy, když ji Karel opustí.

Nereálně je zcela samozřejmě přítomno v celém životě Anny Bakové. Již sama bída Nízkého mysu by se dala označit za nereálnou a přehnanou. Anna sama však kolem sebe zázraky a nereálně šíří mnohem více. Nejprve se rozdvojí a věřící ji tak začnou považovat za novou Matku Boží. Poté začne vydávat světlo a šířit kolem sebe klid.

„Misionáři se vraceli do Nízkého mysu černou nocí, bičovanou do běla zpěněným deštěm, a cítili, jak se nečas před Annou sklání. Ta seděla na voze jako obklopená ochrannou blánou a na ty, co vůz táhli, se snášely lístky květů. Když se přiblížili k pobřeží, ustoupily husté mraky, ve kterých se jen

---

<sup>123</sup> Høeg 2003: 11.

<sup>124</sup> Høeg 2003: 178.

s obtížemi dalo dýchat, a světlo z Anny dosáhlo až na moře. Tam uviděli velkou galeassu, která vzala na lehkou váhu tmavé skvrny na námořní mapě a zastihla ji tu bouře. Teď námořníci spatřili světlo a spletli si ho s majákem na kopci nad Rudkøbingem. Opojení představou už se blížící spásy otočili loď a najeli na hrůzně čekající písčiny u Nízkého mysu, kde se loď roztránila. Dlouho dobu potom na břeh pravidelně vyplouvalo dříví a lanoví a občas i žluté kosti, ze kterých ještě tekly čiré, jako pryskyřice husté slzy, jak námořníci při nárazu na dno plakali radostí, a přestože i já mám pocit, že tohle už je trochu moc, a skoro bych řekl, že to hergot je lež, tak ti, co u toho byli, si to pamatují přesně takhle.“<sup>125</sup>

Nereálno kolem Anny je tak veliké, že se mu vypravěč příběhu zdráhá uvěřit, je však přesvědčen, že to tak skutečně bylo. Anna se na jedné misionářské cestě vytratí z klece a počne dítě s Adonisem. Nereálno ji pak krátce opustí, ale po čase se Anna znovu rozplyne na několik míst. V tu chvíli ji nereálno opět začne provázet. Pustí se do bezhlavého úklidu, který však nezabrání tomu, aby se jejich dům propadl do země a zmizel. Anna sama pak odchází po vodě pryč. Adonise, nejbezstarostnějšího člena rodu, provází spíše neuvěřitelné štěstí než vyloženě nereálné situace.

Čím více se děj románu blíží přítomnosti, tím méně magicko-realistických prvků se v něm vyskytuje. Marie je těhotná šest let – tuto nereálnost však vypravěč hned vzápětí zpochybňuje, protože se dle něj nejedná o absolutní délku těhotenství, nýbrž o prožívání těhotenství.<sup>126</sup>

Zajímavým prvkem, který celý rod provází, je mizení postav. Dědeček Amálie Teandrové postupně průhlední až nakonec zmizí docela – v rodině již není potřeba, protože noviny a ovládání času převzala Amáliina babička. Otec Karla Lauridse je naopak potřeba i po své smrti, a tak ačkoliv zemřel, stále zůstává na dvoře a hrabě se na něj stále obrací. Karel Laurids se také vypaří v okamžiku, kdy má pocit, že je doma zbytečný, neboť jej nahradil syn. Spolu s domem mizí také Anna, která se svému muži a dceři zcela odcizila, a nadto se snaží nalézt své dětství. Pro rodinu je tedy také zbytečná. V rámci divadelního triku zmizí také Adonisův dědeček:

„[...] stáhl si masku. Pod ní byla maska prasete, pod ní maska starého muže, pod ní červená obscenní opice, pod ní bezvýrazně hladká tvář mladého chlapce a pak Adonisův dědeček zmizel. Pod poslední maskou už byl jenom vzduch, který spolu s malým vyvýšením v tmavé látce byl tím jediným,

---

<sup>125</sup> Høeg 2003: 68.

<sup>126</sup> Srov. Høeg 2003: 311.

co z umělce v převlékání ještě zbylo. Diváci se otočili a bez placení odcházeli. Byli natolik obeznámení se světem, kde vše mizí, že je mohla uspokojit jedině znovuzrození.“<sup>127</sup>

Magicko-realistické prvky se vyskytují především v první části knihy a dokreslují nespolehlivost vypravěče, o níž budeme pojednávat níže. Vypravěč nemohl mnoho událostí z dětství a mládí svých prarodičů dohledat a musel si je proto domyslet. Nereálnost také koresponduje s postmoderní kritikou historie, o které se také budeme zmiňovat níže.

---

<sup>127</sup> Høeg 2003: 109.

## 7.4. Postmodernismus

Výše jsme zmínili, že se postmodernismus soustřeďuje na současnost, nikoliv na minulost a budoucnost jako modernismus. Román *Představy o dvacátém století* se však ze začátku tváří jako rodová kronika. Vypravěč toto zaměření na minulost na konci knihy vysvětluje: „Přestože většina věcí je nejistá, na nastávající katastrofu a zánik se zřejmě dá spolehnout. Proto se mi chce křičet o pomoc, nepotřebujeme snad všichni na někoho volat? A já jsem tedy zavolal na minulost.“<sup>128</sup> V minulosti hledá vysvětlení současnosti. To spočívá především v kritickém vymezení se právě vůči minulosti. Dle Stounbjerga lze ve vypravěčově obavě spatřit ducha doby. Abychom mohli jít kupředu, musíme se vyrovnat s minulostí.<sup>129</sup> Vypravěč pak svůj referát končí slovy, že je třeba něco dělat, „a než budeme moct něco dělat, musíme si udělat představu o 20. století.“<sup>130</sup>

Vypravěč se několikrát vyjadřuje k neuvěřitelnosti příběhu a záhy čtenáře ujišťuje o tom, že se to událo tak, jak popisuje, neboť tak mu to vypověděli očití svědci:

„Krotitelé zvířat předváděli tvory z Noemovy archy: žirafy, hrochy, slony a unikátní zřůdu, dlouhonohého znetvořeného ptakopyska, všechny vycvičené, aby se divákům na očích pářili a dělali obscénní gesta, a tady já musím udělat vsuvku, že já sám jsem v tomhle popisu z análů Vnitřní misie pořádané provinční město Rudkøbing sotva poznával, no ale věřící si to později pamatovali právě takhle.“<sup>131</sup>

Když Thorvald vozí Annu po kostelech a ona se modlí, lidé

„tváří v tvář téhle dívce v bílém prohlédli a viděli svůj dřívější život jako bažinu neřesti. Upadali v křečovitý pláč, mlátili hlavou o podlahu kostela a předváděli scény masové hysterie, a já bych odmítal věřit, že k tomu mohlo docházet v Dánsku, v dánských venkovských kostelích na počátku dvacátého století, kdyby ovšem nebylo důkazů, svědectví očitých svědků, protokolů a fotografií, které mě nutí připustit, že přesně tak to probíhalo.“<sup>132</sup>

Z textu implicitně vyplývá kritika dokladu dějin, jak je vnímáme dnes. Máme-li k něčemu písemný či fotografický doklad, věříme tomu, ač se děj může zdát naprosto neskutečný. Vypravěč dále přiznává, že navzdory všemu ohánění se fakty a doklady

---

<sup>128</sup> Høeg 2003: 337.

<sup>129</sup> Srov. Stounbjerg 2000: 446.

<sup>130</sup> Høeg 2003: 337.

<sup>131</sup> Høeg 2003: 74.

<sup>132</sup> Høeg 2003: 70.

jsou nejdůležitější pocity postav: „Marie měla ze svého nejranějšího dětství pocit věčného léta, a to jediné se tu počítá.“<sup>133</sup>

Příznání vypravěče na konci knihy, že je posledním členem popsaného rodu, spolehlivost jeho referátu podkopává, neboť mnoho věcí nemohl ověřit a zjistit a musel si je vymyslet. Již v průběhu románu se však vypravěč ve svých komentářích několikrát usvědčí z nespolehlivosti a z manipulace s fakty. Amálie na příklad dostane od doktora dopis, přečte si ho a zahodí, což vypravěč komentuje slovy: „spolu s Amálií jsme tedy jediní, kdo se s obsahem dopisu seznámil.“<sup>134</sup> Jak se vypravěč mohl s obsahem dopisu seznámit, když jej Amálie zahodila? Na jiném místě zase tvrdí, že „já znám Karla Lauridse tak dobře, že vím...“<sup>135</sup> – vypravěč, vnuk Karla Lauridse, jej však může znát pouze ze svých představ, protože se s ním nikdy nemohl setkat. Dokonce ani babička vypravěče Madse, která s Karlem žila několik let, jej doopravdy nepoznala a později si

„vzpomínala jen na útržky toho, co jí povídal, a nedokázala toho říct moc. Přesto jsou tahle z poloviny či ze tří čtvrtin zaznamenaná upřímná doznání, jež jsem pak znovu slyšel vyprávět ze třetí a někdy i ze čtvrté ruky, důležitým výchozím materiálem mého referátu o dětství a mládí Karla Lauridse na Temném vršku a o jeho obchodech poté, co počtvrté naložil invalidy na loď, což byl jeho definitivně poslední příspěvek do zábavní branže.“<sup>136</sup>

Z vypravěčova komentáře tak jasně vyplývá, že si většinu událostí z života Karla Lauridse musel přinejmenším domyslet. Ke konci knihy se vypravěč svým domýšlením už ani netají:

„Většina toho, co jsem tu uvedl, jsou moje pozorování, ne Karstenova. Vycházím ze svých rozhovorů s bývalými žáky a tedy i s ním, ale představy o tom, jak věci souvisí, jsou mé vlastní.“<sup>137</sup>

Vypravěč se někdy snaží posílit svou důvěryhodnost tím, že čtenáři sdělí, co se stát mohlo, ale nestalo, a zdůrazňuje, že referuje pouze o pravdě:

„V tomhle stavu by [Amálie] okamžitě dokázala zabít, a kdyby v té zuřivosti ustrnula, mohl se její život stát příběhem o mstící se manželce a matce, což by taky mohlo být zajímavé. No ale to se nestalo, my se musíme držet pravdy.“<sup>138</sup>

---

<sup>133</sup> Høeg 2003: 143.

<sup>134</sup> Høeg 2003: 176.

<sup>135</sup> Høeg 2003: 199.

<sup>136</sup> Høeg 2003: 218.

<sup>137</sup> Høeg 2003: 270.

<sup>138</sup> Høeg 2003: 226.

K nedostatečnému psychologickému vykreslení a vysvětlení motivací Karstena vypravěč zase podotýká: „My celkem vzato všichni můžeme být rádi, že tohle není román, poněvadž Karsten je přespříliš složitý na to, aby se dal použít jako románová postava.“<sup>139</sup>

Vypravěč nám také podsouvá představy, které jsou dle něj obecné a široce sdílené. Když přízrak Jakobyho chodí za Karlem, komentuje to vypravěč takto: „Jak tam šli, nebylo úplně jasné, jestli jsou živí, anebo mrtví, a odpovídali tak naší i tehdejší představě, že už tehdy, na počátku dvacátého století, bylo na dánské šlechtě něco strašidelného.“<sup>140</sup>

Postmodernismus kritizuje také pokrok. Lidé mívají strach ze změny, ale přesto doufají v lepší zítřky, kdy všechno bude jinak. Ty by však ideálně měly vypadat jako minulost. Obyvatelé Christianshavnu si tak vytváří sen o vesnici.<sup>141</sup> Je to tak rozšířený pocit, že se tento se jedné noci rozšíří po celé Kodani a zdá se všem: „všichni slyšeli vzdálený zvuk zvonů a setkali se“<sup>142</sup>. V této větě můžeme také poznat odkaz na Andersenovu „pohádku“ *Zvon*, v níž obyvatelé Kodaně utíkají do přírody za zvukem zvonu. Na pokraji lesa pak piknikují a prožívají svůj sen o idyle. Vypravěč *Příběhů o dvacátém století* idylu pospolitosti vzápětí vrací zpátky na zem: „Kde jinde na světě než v Dánsku by se lidé, kteří proti sobě normálně válčí, mohli spojit ve snu o snu, který se nezakládá na skutečnosti?“<sup>143</sup> Pokrok je kritizován také v popisu pracovní náplně Karla Lauridse. Ten spojuje vynálezce a investory. Je mu přitom jedno, jakým vynálezům zajistí finance, důležité jsou pro něj lidé a hlavně zisk. *Představy* se pouští i do kritiky vědy a nerespektování člověka a jeho přirozenosti. Amálii se doporučuje, aby své dítě nekojila, ačkoliv je to pro kojence (sic!) zcela přirozené, Mariin porod je zase silně přetechnizovaný.

Román ukazuje skutečnost z různých úhlů pohledu a dokládá, že realitu často vnímáme podle toho, jak je nám prezentována. Když vypravěč líčí Mariinu zločineckou dráhu, uvádí, že se v policejních análech vyskytovala dívka jménem Koktalka. Zároveň však popírá, že se jednoznačně jedná o Marii, protože Koktalka

---

<sup>139</sup> Høeg 2003: 242.

<sup>140</sup> Høeg 2003: 24.

<sup>141</sup> Høeg 2003: 123.

<sup>142</sup> Høeg 2003: 124.

<sup>143</sup> Høeg 2003: 124.

byla málo popsána a její totožnost nikdy nebyla dokázána.<sup>144</sup> V dalším odstavci už se však o Koktalce mluví jednoznačně jako o Marii. Podobné je to s líčením Amáliina života po odchodu Karla Lauridse. Vypravěč v několika souvětích líčí, že Amálii nemůžeme jednoduše označit za prostitutku, mimo jiné proto, že svým klientům skutečně rozuměla a dávala jim přesně to, co potřebovali atd.<sup>145</sup> K její obhajobě se vypravěč vrací i později. O padesát stran později už ovšem bez jakýchkoliv vytáček či omluv naplno pronáší, že Amálie byla chápavá prostitutka. Na Amálii vypravěč také ukazuje, že občas člověk potřebuje nastavit i pokřivené zrcadlo, aby konečně prohlédl. Amálie tak až po havárii v realitě mezi zmačkanými plechy auta prohlédne a pochopí, že Karstena, svého syna, musí nechat odejít a dospět.<sup>146</sup>

S různými úhly pohledu na realitu souvisí také postmoderní proklamace konce velkých příběhů – neexistuje jedna velká pravda či skutečnost. Život a realita se skládají z mnoha individuálních aspektů, názorů a úhlů pohledu. Vrstevnatost skutečnosti ztělesňuje dědeček Adonise:

„Za hlučného potlesku si muž serval z hlavy obličej a Adonis viděl, že je to maska a pod ní je další maska. [...] I v klidu a chládku stanu měl umělec v převlékání tak zkroucený obličej, že Adonis přemýšlel, jestli některá z masek, do nichž celý život vklouzal a zase z nich vyklouzal, teď nad ním nezískala moc.“<sup>147</sup>

Nakonec se ukáže, že život může být pouze maska, přetvářka, za níž není už nic. Adonisův dědeček si na konci svého posledního představení stáhne několik masek. Když sejme tu poslední, zmizí, protože z demaskovaného člověka už nic nezbylo.<sup>148</sup> Žádný člověk se netváří vždy stejně a každý někdy nasazuje masku. U Marie se zdálo, že má masky dvě, a ty střídá:

„Mariina povaha má dvě stránky: sluneční stranu dívčí koketérie a přátelskosti, podobnou mému, Anninu a v neposlední řadě jistě i Adonisovu přání, jaká by taková úplně správná dcera měla

---

<sup>144</sup> Srov. Høeg 2003: 150.

<sup>145</sup> Srov. Høeg 2003: 230.

<sup>146</sup> Srov. Høeg 2003: 247.

<sup>147</sup> Høeg 2003: 104.

<sup>148</sup> Střídání masek můžeme interpretovat jako postojový relativismus – dánsky nazvaný *attituderelativisme*, jak jej definoval Hans-Jørgen Nielsen, ovšem tady je postojový relativismus dovedený ad absurdum. Modernismus 60. let chápal identitu jako soubor rolí vytvořených jazykem jako společenským jevem. Znamenalo to, že autentičnost sice není možná, nicméně jedinec má možnost si svou roli uvědomit. Pokud člověk jednotlivé společenské role rozpozná, může je také hrát a aktivně střídat. (Srov. Humpál 2006: 250.)

být, a pak druhou stranu, černou jako kodaňské zimní ráno ve dvacátých letech, danou nadmírou inteligentní a otrlou hrubostí.“<sup>149</sup>

V románu nechybí kritika médií, která do jisté míry odráží diskuzi o tom, jak je vlastně tvořena realita a jazyk – tedy zda jazykem utváříme realitu, nebo zda realita utváří jazyk.

„Noviny tak byly pokládány za nepodplatitelné a neměnné, zatímco ve skutečnosti byly zpočátku konzervativní, nacionalistické a loajální k Estrupově diktatuře, pak nejprve kritické a buřičské, potom radikální a revoluční a nakonec nenápadně sklouzly zpět k výchozímu bodu, zčásti sledující, zčásti předjímající pohyb čtenářů, kteří tak v novinách neustále nacházeli jen a pouze sebe sama.“<sup>150</sup>

Čtenáři očekávají nezávislé informace, na jejichž základě by si mohli udělat představu o realitě, a informace jim zprostředkovávají pouze tu realitu, kterou chtějí vidět.

Høeg kritizuje také literaturu. Na akademii v Sorø se nechte nic jiného než literatura vydaná před rokem 1900, protože cokoliv z 20. století je brak a nestojí za otevření. Právník Fitz zase Karstena varuje před čtením *Odyssea* Jamese Joyce, „což je jeden dlouhý a skandální slovní průjem. Proto jsem ho sám nikdy nečetl.“<sup>151</sup> Høeg ironicky kritizuje také snahu psát podbízivě a pro masy: „Představení se jmenovalo *Sigurdova velká cesta kolem světa* a v jednom ze svých nesčetných životních pokusů o to, aby uspokojil úplně všechny, ho sepsal velký spisovatel Holger Drachmann.“<sup>152</sup> Když je Drachmann za svou dle názvu smíchaninu severské mytologie a Julese Verna chválen, přiznává, že žádný umělec není, že je prostě prodejná děvka.<sup>153</sup> Literární ambice i snaha o originalitu ustupují poptávce diváků a snaze jim dát přesně to, co chtějí a očekávají.

Høeg velmi kritizuje společnost, maloměšťáctví, faleš a předstíranou morálku. Karsten, Gladys a Amálie se nechají unést a najednou se ocitnou uprostřed harémové scény, kdy „Karsten obě ženy komanduje s takovou panovačností, že mě napadá, kolik překvapení může z měšťanské spořádanosti vzejít.“<sup>154</sup> Měšťanská spořádanost je slupka ukrývající emoce a vášně, o nichž se obecně předstírá, že neexistují. Když

---

<sup>149</sup> Høeg 2003: 144.

<sup>150</sup> Høeg 2003: 33.

<sup>151</sup> Høeg 2003: 311.

<sup>152</sup> Høeg 2003: 110.

<sup>153</sup> Srov. Høeg 2003: 111.

<sup>154</sup> Høeg 2003: 243.

Amálie vybírá pro Karstena školu, vybere Sorø. O akademii sice neví nic, ale důležité je, že je to tam důstojné a úctyhodné. Paradoxní je upjatost Amálie, která se rozhodla zničit Marii právě tím, že ji vystaví veškerému myslitelnému maloměšťáckému luxusu a pozlátku. Amálie sama přitom v dětství proti zvyklostem a morálce rebelovala. I třeba tím, že nenosila spodní prádlo, což by spoluobčany, kteří kolem ní procházeli, jistě pohoršilo, protože „ti všichni, i děti, jsou přísně upjatí.“<sup>155</sup> Pěkný zevnějšek a dojem spořádanosti také zpomalí pád a zánik bytu Anny, Adonise a Marie. Rodina už sice nějakou dobu vůbec nefunguje, ale navenek je byt krásný a uklizený. Zůstává proto pořád v 1. patře, i když se vše kolem potápí.<sup>156</sup> Faleš a povrchnost dánské měšťácké rodiny odhaluje Ramses, který při svých krádežích navštíví nepočítaně domácností:

„jeho bystrý sluch zachytil hysterický podtón ve smíchu mladých dívek a jeho citlivé prsty poznaly, že nábytek, který měl vypadat jako pravý a masivní, je překližka navenek i zevnitř a že obrázky, které se měly tvářit, že jsou z vykládaného dřeva, a představovaly otce předčítajícího své choti a dětem, jsou jen nalepená průmyslová spekulace. A takhle by při bližším prozkoumání ne zcela obstálo hodně podrobností.“<sup>157</sup>

Společnost, a především ta dánská a měšťácká je povrchní a důraz klade vzhled místo toho, aby se věnovala věcem pod povrchem. Vypravěč si při popisu základu dánské společnosti nebere servítky a prohlašuje: „Ale Benátky byly daleko a stály na kůlech a písku, zatímco Christianshavn spočíval na něčem pevnějším, totiž na sračkách a odpadu z časů Kristiána IV.“<sup>158</sup> Právě činžák v Christianshavnu na své základy doplatí a do bublající močůvky se propadne. Morálku své země Høeg kritizuje také na příkladu divadla:

„Pro Adonise byla vůně divadla pravdou, přestože to byla vůně pudru, neshořelého plynu, dehtovaného lanoví používaného na paruky, prachu z kulis a benzínu, kterým Adonis odstraňoval skvrny z rukaviček a krinolínových šatů. To mi připomíná, že Dánsko není, jak se říká, země bez vášní, ale naopak to nejpomatenější místo v dějinách světa. Poněvadž ve které jiné kultuře byl obsažený tak lživý rozpor jako ten mezi chováním hereček v kulisách, kde jim Adonis čistil skvrny z karnevalových úborů a ony na něj sahaly a šeptaly mu, kroutícímu se jako úhoř, že ho naučí něco o životě, a jejich rolemi na scéně, kde hrály křehké a tiše dojemné dívčí typy s jemnou a něžnou poezií, kvůli níž jejich obdivovatelé a spoluherci vzdorovali vůni bezínu a v šatnách jim házeli růžové lístky

---

<sup>155</sup> Høeg 2003: 28.

<sup>156</sup> Srov. Høeg 2003: 140.

<sup>157</sup> Høeg 2003: 86.

<sup>158</sup> Høeg 2003: 139.

mezi částečně odhalená ňadra. Která jiná kultura, ptám se, se může pochlubit tak rozbředlou morálkou?<sup>159</sup>

Divadlo je zde líčeno jako hnízdo neřesti, ovšem i v tomto hnízdě kraluje maloměšťáctví a hlavní roli hraje prezentace navenek. Anna tak musí přemluvit Adonise, aby kvůli ní od divadla odešel, protože ji, svobodnou matku, by divadlo nikdy nepřijalo, neboť „to byl ten nejhorší stav, právě proti němu varoval nejeden z kusů, které se každý večer na scénách hrály.“<sup>160</sup> Lidé si tedy nevidí na špičku nosu, protože kritizují ostatní, ačkoliv se sami dopouští stejných prohřešků. Důležité je, aby navenek vše vypadalo pěkně a uhlazeně.

Celý román vyznívá kriticky také vůči rodičům, výchově a celkově schopnosti se z chyb rodičů či z historie poučit. Žádní rodiče v románu svým dětem nerozumí. Vypravěč je částečně omlouvá časem, který běží příliš rychle, a zkušenosti rodičů jsou tak zastaralé.<sup>161</sup> Rodiče a obecně dospělí se však dětem a jejich světu ani nesnaží porozumět. V krásné blondáté holčičce Marii tak dospělí nejsou schopni vidět vůdkyni zločinecké bandy a sama Marie z jejich obličejů vyčte, co by si přáli vidět, a tak se na ně snaží působit.<sup>162</sup> Odtrženost světů dětí a dospělých symbolizuje také potápějící se dům v Christianshavnu. Jak to s ním dopadne, vědí jen děti, námořníci (kteří jsou většinou pod vlivem alkoholu) a Anna (která hledá své dětství). Dospělí jsou slepí a mají naopak pocit, že je čekají lepší zítřky, protože právě těm dům odpluje vstříc.<sup>163</sup> Dospělí velmi často zapomínají, co jako děti prožili či co jim vadilo, a jdou ve stopách svých rodičů. Annu polovinu jejího dětství vozili ve stříbrné kleci a sloužila jako maskot misie, a ona se přesto v dospělosti začne v misii angažovat. Dělá to však spíše pro potěchu z toho pohledu, neboť modlitba je pro ni „jen rouškou slov, za níž duněla prázdnota, která vzbuzovala strach.“<sup>164</sup> Anna tedy pokračuje v misii, ve které vyrostla, avšak ne proto, že by v ní nacházela útěchu či věřila v Boha, ale protože si tak připomíná své dětství, které pro ni paradoxně představuje „zlaté obrázky ztraceného času“<sup>165</sup>. Své dětství se napřed snaží nalézt v misii, ale nedaří se jí

---

<sup>159</sup> Høeg 2003: 113.

<sup>160</sup> Høeg 2003: 119.

<sup>161</sup> Srov. Høeg 2003: 130.

<sup>162</sup> Srov. Høeg 2003: 153.

<sup>163</sup> Srov. Høeg 2003: 154.

<sup>164</sup> Høeg 2003: 156.

<sup>165</sup> Høeg 2003: 16.

to. Nakonec pomůže až když douklízí byt, pak už neslyší hlasy a může vykročit do světla, ve kterém snad své dětství najde.

Další objemnou kapitolu tvoří vztah k historii a času, které jsou stěžejními veličinami magického realismu i postmodernismu. Proto se jim budeme věnovat v samostatných kapitolách.

## 7.5. Historie

Høeg se v *Představách o dvacátém století* ptá, co je to vlastně historie, co fikce, povídka. „*Představy o dvacátém století* popisují dánské sny, ale zároveň nás zvou ke zvážení důvěryhodnosti historie.“<sup>166</sup> Nedůvěryhodnost historie dává Høeg najevo na mnoha místech – často tak činí pomocí prostředků magického realismu, jindy formou komentáře: „Ramses nesledoval osudy svých synů, ale teď mu došlo, že to jsou významní muži, kteří dokážou zařídit úplně všechno a dokonce i takhle zfalšovat dějiny. Od té chvíle se až do Adonisova narození s Princeznou štítily veškeré lidské společnosti.“<sup>167</sup>

Høeg kritizuje také lidskou neschopnost se z historie poučit a již ji neopakovat. Na panství Temného vršku se nachází 82 polských dívek s dozorcem.

„Ty jednou při shánění práce omylem vešly na území panství v místě, kde se zeď zřítila, a když se Temný vršek kolem nich uzavřel, dál tu pracovaly, jedly, spaly, rodily a umíraly a padaly na kolena a nepamatovaly si vůbec nic ze světa, který nechaly za sebou, což vypovídá něco o tom, jak efektivně se hraběti podařilo zrealizovat sen dánské šlechty a dánských panství o čase, který se zastavil, s ručičkou ukazující na feudální poměry a práva nemnohých nad mnohými.“<sup>168</sup>

O historii či vůbec o svět kolem sebe se třeba Karel s Amálií nezajímají ani později. Válku vnímají jako něco, co je tam venku a daleko.<sup>169</sup> Karel se nakonec rozhodne do historie sám vstoupit, ne však z ideologických, nýbrž ze zjištěných důvodů. Prodává tak samopaly, různé náhražky a objeví se mezi nacisty a v africké diktatuře. Karlovy hosty zase velmi krátce po první světové válce nezneklidňuje stav Sovětského svazu, nýbrž fakt, že Německo ještě nepodepsalo mírovou smlouvu a nezajistilo tak Dánsku export.<sup>170</sup> Neznalost historie se projevuje také v Mariině výběru jména pro chlapce. Odmítá tchýnin návrh jména Frederik s tím, že se jedná o divné jméno – přitom je to jedno z nejtradičnějších dánských jmen.

Høeg zdůrazňuje, že historie je pouze taková, jakou si ji sami představíme a interpretujeme. Chceme-li v historii nalézt neskutečné náhody, nalezneme je tam.

---

<sup>166</sup> Stounbjerg 2000: 448: „Forestilling om det tyvende århundrede beskriver de danske drømme, men inviterer os også til at overveje historiens troværdighed.“ (přel. KT)

<sup>167</sup> Høeg 2003: 95.

<sup>168</sup> Høeg 2003: 15.

<sup>169</sup> Srov. Høeg 2003: 198.

<sup>170</sup> Srov. Høeg 2003: 165.

Amáliina hospodyně Gladys tak pochází z Afriky a doposud pracovala u samých významných lidí – u lorda Delamerea, u baronky Blixenové a nyní u Amálie a Karla.<sup>171</sup> Na příkladu Gladys Høeg dokládá, že pomocí historie a její interpretace můžeme vylepšit svou realitu – román nám umně podsouvá představu, že se Karlovi a Amálii skutečně podařilo se vyšvihnout a dostat se takříkajíc mezi šlechtu. Nakonec však vidíme, že to není pravda.

Interpretaci historie skrze náhody a snahu najít souvislost i tam, kde žádná není, zdůrazňuje Høeg několikrát. Meldahl, syn Ramsese a Princezny je význačný architekt a postaví spoustu staveb. Mezi jinými také vilu s postelí, ve které Ramses s Princeznou počnou Adonise. Vypravěč tuto náhodu komentuje slovy: „všechno poukazuje na to, že láska rodičů a skutky dětí spolu tak či onak souvisí.“<sup>172</sup>

Nespolehlivost historie Høeg dokládá vkládáním skutečností do fikce. Anna tak má na příklad v bytě Amundsenovy a Høegovy cestopisy. Spisovatel Peter Høeg je přitom vášnivý cestovatel.<sup>173</sup> Problematičnost historie vypravěč vysvětluje na příkladu Marie:

„Tady se budu muset zastavit, odsud vyvstává při dalším líčení Mariina příběhu několik potíží: Chtěl bych ji představit jako celistvou lidskou bytost, vždyť celiství asi jsme v tom či onom smyslu všichni, ale ukazuje se, že to není možné. To má co dělat s dějepisectvím, dějiny jsou vždy výmyslem, je to pohádka postavená na několika stopách. S těmi ani v Mariině případě žádné problémy nejsou. Skládají se z toho, co si pamatovali Anna a Adonis, co si pamatovala Marie sama, potom ze školního protokolu, z policejních zpráv a později ze žurnálů Péče o děti a ještě později z dalších informací, a k tomu všemu se ještě vrátíme. Tyhle stopy jsou jakžtakž pevně dané, většina se dá rovnou vyložit na stůl a každý si na ně může sáhnout, ale to bohužel nejsou dějiny. Dějiny vznikají jejich spojením, a právě s tím jsou problémy. Zvláště když to jako tady jsou Dějiny snů, je to spojení neprůhledné. Nikdo, tedy ani já, do děr mezi stopami dějin nemůže cpát nic než sebe sama.“<sup>174</sup>

Vypravěč se zde nepokrytě přiznává k manipulaci s fakty, aby obrázek minulosti byl takový, jaký potřebuje.

Románem probíhá několik ironických historických souvislostí. Dánové získali vlajku 15. 6. A přesně v tento den je Karel Laurids poprvé impotentní na schůzce s dívkou, která bydlí v ulici Dánské vlajky.<sup>175</sup> Příběhem se jako červená nit vine

---

<sup>171</sup> Srov. Høeg 2003: 200.

<sup>172</sup> Høeg 2003: 97

<sup>173</sup> Srov. Høeg 2003: 128.

<sup>174</sup> Høeg 2003: 146.

<sup>175</sup> Srov. Høeg 2003: 188.

motiv záchodu či klozetu. Příběh začíná již Amáliinou babičkou, která musela jako malá kopat rašelinu, a v dospělosti nechala vystavět nejlepší záchod v Dánsku. Amálie právě u tohoto klozetu poznává své sny o fialových lukách. Později se Amálie přestěhuje do domu s nejhorsími záchody, neboť ty se ještě musí vyvážet. A tuto činnost provádí její pradědeček, který se jí vždycky živil. Amálie, a ani nikdo jiný, své minulosti nemůže utéct. Svůj původ nezastře ani v krásném domě, který zařídí Karel – i zde jsou záchody na čestném místě a zdobené, ačkoliv v té době je splachovací záchod běžnou součástí domácnosti a lidé jej většinou na odív nevystavují. Záchod je ke konci románu ironicky zmíněn jako místo, kde se píše dějiny – myšleny jsou veřejné záchodky na Radničním náměstí.<sup>176</sup>

Vypravěč Mads mezi řádky naznačuje, že jeho rodina je historicky velmi provázaná, a že se její jednotliví členové potkávali a ovlivňovali již od jeho praprarodičů. Bratr Thorvalda Baka je otcem Kateřiny, matky Amálie – Kateřina je tedy sestřenice Anny, matky Marie. Několik členů rodiny spojuje také Temný vršek. Karel Laurids na něm vyrůstá, Ramses jej vyloupí a Adonis věci zase vrátí zpět, a Nízký mys, který je pod vedení Thorvalda Baka kolébkou Vnitřní misie, měl pod Temný vršek celý patřit. Mladý Amáliin otec Christoffer naslouchá socialistickému projevu Ramsesova syna Pia, a Amáliina babička zase umírá ve stejnou dobu, kdy Ramses s Princeznou utíkají z vězení – „zemřela v okamžiku, kdy kočí práskl do koní a vůz projel novinářům kolem nosu.“<sup>177</sup> Amálii se při jejím letu Kodaní ke Karlu Lauridsovi kromě jiných vozidel vyhýbá se svou drožkou i Adonis Jensen. V těchto jednotlivých náznacích tedy můžeme cítit tíhu historie – kdyby se nějaká z těch událostí stala jinak, např. kdyby Adonis Amálii srazil a ona by se nikdy nepotkala s Karlem, celé rodové dějiny by se utvářely jinak. Protože nám však tyto dějiny vypráví nespolehlivý vypravěč, zároveň v této provázanosti můžeme cítit ironii, která z vážného chodu dějin činí pouze shodu náhod – kdyby se věci udály jinak, byli bychom jejich výsledku přítomni a kladli bychom si stejnou otázku – co by se stalo, kdyby se něco stalo jinak.

Ironizaci historie Høeg dovádí k vrcholu plejádou historických osobností, které začleňuje do děje románu. Mezi syny zloděje Ramsese a cirkusové umělkyně Princezny tak řadí mnoho významných osobností dánské historie, které mají

---

<sup>176</sup> Srov. Høeg 2003: 312.

<sup>177</sup> Høeg 2003: 101.

společnou akorát svou důležitost, jinak se každá zapsala v jiné oblasti obchodní, filozofické i sociální. I rodina zloděje může doslova tvořit základ státu. Ramsesovými syny tak jsou (Louis) Pio, zakladatel sociálního hnutí dělníků v Dánsku a později dánské strany sociálně-demokratické a H. N. Andersen, dánský podnikatel, který založil Východoasijskou společnost. Dalšími syny jsou politik za Venstre a pozdější ministr spravedlnosti (P. A.) Alberti či významný dánský architekt 2. poloviny 19. století (Ferdinand) Meldahl. Ti všichni jsou navíc bratry Adonise Jensena, jehož životním postojem je bezstarostnost a snaha pokud možno nic neřešit a do ničeho se neplést.

Ramsesovi synové však nejsou jediné historické osobnosti, které Høeg nechává promlouvat. Kriticky je zde vylíčen Johannes V. Jensen, nositel Nobelovy ceny za literaturu. Høeg ho v *Představách* líčí jako pokryteckého šovinistu.<sup>178</sup> Spolu s Annou žije v Christianshavnu sociálně-demokratický politik a první dánský sociálně-demokratický premiér Thorvald Stauning<sup>179</sup> (a později chodí za Amálií). *Představy* zmiňují ještě celou řadu osobností jako např. Paracelsa, Poula Henningsena, Karen Blixenovou či Mogense Glistrupa, kteří však v románě pouze defilují, ale nemají zde jinou roli, než být součástí historie, jež je mísená s fikcí.

Høeg si s historií hraje i naopak – o nějaké postavě tvrdí, že je někým, kým ve skutečnosti není. Zakladatelem Vnitřní misie (*Indre mission*) je tak dle *Představ* Thorvald Bak. Ten však v rámci Vnitřní misie nikdy neexistoval. První hlavou Vnitřní misie byl farář C. F. Rønne, skutečným vedoucím byl však Vilhelm Beck.

Per Stounbjerg k tématu historie a minulosti podotýká: „Minulost se totiž nepoužívá jen jako kulisa. Pilíře faktů ve formě rozeznatelných prostředí, událostí a konfliktů – a nesmíme zapomenout na známé historické osobnosti – groteskní přehnanosti dodávají podnětný pocit skutečnosti. Přesné detaily se přitom skládají do větší konstrukce: do kulturněhistorické teze o mentálním vývoji v moderní společnosti.“<sup>180</sup> Historické osobnosti i události jsou tedy v románě stěžejní, neboť díky nim a díky jejich interpretaci vzniká ona představa o 20. století.

---

<sup>178</sup> Srov. Høeg 2003: 182.

<sup>179</sup> Srov. Høeg 2003: 129.

<sup>180</sup> Stounbjerg 2000: 447: „Fortiden fungerer nemlig ikke kun som tidskolorit. Dynger af fakta i form af genkendelige miljøer, begivenheder og konflikter – og kendte historiske personer ikke at forglemme – giver ganske vist en inciterende fornemmelse af virkelighed midt i det groteske overdrevne. De

## 7.6. Čas

Čas a jeho prezentace v *Představách o dvacátém století* podtrhuje celkové vyznění románu jako kroniky dánských snů. Čas pro prezentované vrstvy obyvatelstva představuje různou a jinak důležitou veličinu. Pro měšťany čas přináší překotné změny a lidé doufají v budoucnost, za feudalismu čas zdánlivě stojí a panstvo věří, že žádná změna nikdy nepřijde.<sup>181</sup>

Vypravěč k času a obecně k datování v románu podotýká, že čas není spolehlivým měřítkem. To, co je pro jednoho „krátce poté“ může být pro někoho takřka věčnost<sup>182</sup>. Každý čas vnímá jinak, proto je to tak neuchopitelná veličina. Ramses je v okamžiku loupení v Temném vršku stoletý, ale sám se na tolik let necítí a mříže přeleze bez problémů.<sup>183</sup>

V románě se vyskytují čtyři druhy času – čas statický, lineární, chaotický a cyklický. Hraběti z Temného vršku se podařilo čas zcela zrušit. Hrabě je přesvědčený o velikosti a významnosti sebe sama i svého sídla a také o nechápavosti okolí. Čas, ve kterém žije je pro něj ten nejlepší možný, a tak se rozhodne v něm zůstat. Čas na Temném vršku se zastaví. Toto rozhodnutí hraběte sice zasáhne i jeho poddané, pro ně se čas ovšem nezastaví. Hrabě a jeho žena nestárnou a dále pokračují v denní rutině. Nerostou ani jejich tři děti. Ty jsou celá léta stejně malé a stejně nevzdělané. Ačkoliv hrabě k jejich výuce najme Miss Clarizzu, jediný, kdo se od ní něco naučí, je Karel Laurids. Čas tedy skutečně stojí pro šlechtu – hraběte, jeho rodinu, a majetek. Když se Ramses vydá vyloupit Temný vršek, přeleze železné ostny „bez potíží. Přes ty se do té chvíle nedostal do panství ani čas, ale když se jich Ramses dotkl, rozletěly se na lupínky rzi.“<sup>184</sup> Čas nestojí ani pro poddané. Ti se rodí a umírají, a hlavně degenerují, takže časem splývají rozdíly mezi člověkem a zvířetem. Ostatně zdegenerované služebnictvo a zcela zdravá šlechta představuje další ironický výsměch historii jako takové. Hrabě se tedy snaží zabarikádovat v minulosti, ale neprospívá to jeho rodině ani lidem okolo.

---

eksakte detaljer samles imidlertid i en større konstruktion: en kulturhistorisk tese om mentalitetens udvikling i det moderne samfund.“ (přel. KT)

<sup>181</sup> Srov. Stounbjerg 2000: 446.

<sup>182</sup> Srov. Høeg 2003: 132.

<sup>183</sup> Srov. Høeg 2003: 95.

<sup>184</sup> Høeg 2003: 95.

Amáliina babička chápe čas přesně opačně, než hrabě. Ubíhající čas pro ni představuje cestu do lepší budoucnosti. Začínala na nejspodnějším žebříčku společnosti a postupně, časem, se propracovává dál a výš. Město v ní vidí člověka spolčeného s prozřetelností, který události dokáže předpovídat. Když se stáhne do ústraní, tak lidé „pochopili, že mohla takhle jednat, poněvadž vše bylo uvedeno do věčného pohybu, krátce řečeno, protože se jí podařilo uskutečnit sen zbohatlíka, povýšence, parvenu, tyrana a ředitele o úplném, stoprocentním a pevném ovládnutí času.“<sup>185</sup> Stará paní má největší strach z toho, aby se čas nezastavil, a proto jej sama žene dopředu. Nespokojí se pouze s tím, že budoucí události odvozuje od přítomnosti a minulosti, ale sama je jejich hybatelem, jak můžeme vidět na příkladu početí jejích tří vnuček. Již před svatbou Christoffera a Kateřiny jsou v matrice zaznamenána jejich data narození a křtin. Žádná z vnuček by se však nenarodila, kdyby stará paní v tu správnou noc nedonutila Christoffera k návštěvě ložnice Kateřiny. Babička tak kolem sebe šíří auru, která pro obyvatele města představuje nepřekročitelnou autoritu. A tak se na svatbě poperou a opijí přesně ti lidé, kterým to „předpověděla“, protože vědí, že tak mají učinit. Stará paní předpoví také spoustu událostí po své smrti. Jenže když zemře, zemře také hybatel událostí. Christoff se sice snaží v jejím odkazu pokračovat, ale nemá na to talent, přesnost a ani autoritu. Stejně jako se po smrti hraběte čas na Temném vršku znovu rozběhl, po smrti staré paní se čas v Rudkøbingu pokazí.

Když se pánem novin, a v Rudkøbingu tedy i času, stane Christoff, čas ztratí svou linearitu. Nastane chaos. Zároveň je den i noc, teplo i zima, minulost i budoucnost. Naráz se dějí všechny události a přitom se neděje nic. Tento stav opět paradoxně nemá vliv na jeho spouštěče, tedy na Christoffera a jeho rodinu. Ti po dobu tří dnů, ve kterých je čas pokažený, vydávají noviny, jako kdyby se nic nedělo. Zmatený čas můžeme chápat i jako jeho návrat do běžného stavu, ve kterém nelze všechno předpovídat a dopředu dopodrobna popsat. Čas jakoby si vynahrazoval pevnou vládu Christofferovy matky. Když se chaotický čas zase poskládá dohromady, komentuje to vypravěč slovy: „I já mám sen o životě v chaotickém vesmíru bez přesného času, jako se to podařilo Christofferovi, a i já mám chuť to zkusit a času utéct, ale ten nás dohoní všechny, i mě.“<sup>186</sup> Christoff se proti času

---

<sup>185</sup> Høeg 2003: 38.

<sup>186</sup> Høeg 2003: 56.

vzbouří ještě jednou. Když ještě žila jeho matka, míval svůj čas naplánovaný na sekundy. Ve svém stáří se pokusí čas otočit a žít proti jeho směru. V kanceláři má staré knihy, starý kalendář, a stejně jako v dětství si začne vystříhávat bájná zvířátka.<sup>187</sup> Vchod do jeho bytu nakonec zahradí knihy, a Marie tak dědečka svého muže nikdy nenajde. Vypravěč k tomu lakonicky poznamenává, že „nikdy nebude zcela jasné, co se s ním, s Gummou a s Amáliínými sestrami stalo.“<sup>188</sup>

Dalším druhem času, který se v románu vyskytuje, je čas cyklický. Chápání času jako cyklického návratu dějů je běžné např. u archaických společností či u indiánů (např. Mayský kalendář). Vzorem cyklického času je v plynutí let v přírodě – příroda se každý rok na jaře obnovuje a v zimě umírá či upadá do spánku. Tento koloběh se skládá do delších celků, v nichž se projevují zkušenosti a prožitky celého lidského společenství. Řekové těmto cyklům říkali Pět věků člověka, Aztékové zase Pět sluncí. Cyklický čas počítá s opakováním dějů a jejich návratností. I naši předkové se dříve řídili spíše ročními a víceletými cykly, v nichž se různé události a děje opakovaly (díky tomu mohly vzniknout např. pranostiky), chápání času hlavně lineárně přišlo s průmyslovou revolucí, kdy mnoho lidí už nezáviselo na přírodě a jejích cyklech. V *Představách o dvacátém století* můžeme vypořádat opakující se, cyklické děje. Jak jsme zmiňovali výše, opakujícím úkazem je mizení postav, které pro své okolí ztratily význam: Amáliin dědeček, muž, otec a sestry, Anna, Adonisův dědeček a nakonec i Adonis sám. V každé generaci se vrací nepochopení rodičů vůči dětem. Rodiče se často ani nesnaží dětem porozumět. Když děti dospějí, tento způsob (ne)výchovy a (ne)komunikace opakuje. Cyklické je také sexuální chování – Amálie, Karel i Anna vyrůstají v domácnostech, kde se o sexualitě nemluví. Oba páry, Amálie s Karlem i Anna s Adonidem se naopak svou sexualitou netají a děti jejich milování dokonce někdy přihlíží. O sexualitě Karstena a Marie po narození dvojčat se text nezmiňuje, dá se tedy usuzovat, že se o ní s dvojčaty opět nebaví. Další cyklus můžeme spatřit ve snaze se rozdat – Anna se rozdává lidem již od svého dětství, což nakonec zapříčiní rozpad rodiny, od které Anna odchází, aby našla sama sebe. Publiku se rozdává také Adonis a jejich dcera Marie také nedokáže být sama a rozdává se komukoliv, kdo s ní zůstává doma. Rozdává se také Amálie, svou pozornost dělí mezi syna a přátele domu, Karel se zase propůjčuje čemukoliv, co

---

<sup>187</sup> Srov. Høeg 2003: 178.

<sup>188</sup> Høeg 2003: 332.

přináší zisk a Karsten se podobně propůjčuje právu, a zároveň se z něj pravidelně hroutí, neboť cítí, že spravedlnost je slepá. Opakují se však také místa. Karsten s Marií projíždí Dánskem a zastavují se na mnoha místech rodinné historie, ale ta místa nepoznávají.

Ani jeden ze zmiňovaných časů postavám nepřináší trvalé štěstí. Hrabě i ostatní postavy (kromě Karla Lauridse) žijící v zastaveném čase se zastaví také vnitřně, nevyvíjejí se dál a nenacházejí štěstí. Lineární, přesný a v podstatě předurčený čas lidí připravuje o možnost volby a vlivu na vlastní život. Lidé opět nejsou šťastní. V chaotickém čase nachází krátký pocit štěstí pouze Christoffer a Amálie, pro které tento stav znamená revoltu proti babičce, ačkoliv je Christoffer zároveň přesvědčen, že naplňuje její poslední vůli. Pro ostatní obyvatele města představuje chaotický čas pohromu. Cyklický čas a opakování ukazují na neschopnost člověka poučit se z historie a zkušeností předchozí generace.

Čas zdánlivě stojí také v okamžiku, kdy se sejde celá nejmladší část rodiny – Mads, Madelena, Marie a Karsten případně další členové:

„Dějiny přestanou hrčít vpřed a v místnosti se nachází něco, co se neostýchám identifikovat jako štěstí, oni opravdu jsou šťastní, a klid a spokojenost takových chvil zarputile dementují zvěst, že rodina prý ztratila význam a je na cestě k rozkladu.“<sup>189</sup>

Rodinná idyla trvá jen krátce, protože pak všichni členové rodiny zase někam pospíchají. V souladu s postmodernismem nevidí román východisko ani v minulosti, ale ani v honbě za budoucností. Štěstí má člověk nacházet v přítomnosti. Přítomnost je to jediné, co se počítá. Vše v minulosti je nejasné a nejisté – v románě je to často vyjádřeno právě pomocí magického realismu. I zde nám to ukazuje použití statického či chaotického času. Budoucnost však není o nic jistější a není možné ji předpovědět, jak dokládá lineární čas a babiččina snaha o řízení osudu, ale také cyklický čas dokládající nepřenositelnost lidské zkušenosti. Cyklický čas zároveň dokládá postmoderní tvrzení, že už tu vše bylo.

---

<sup>189</sup> Høeg 2003: 332.

## 7.7. Představy a *Sto roků samoty*

Dle Humpála je Høegova prvotina inspirována ikonickým dílem magického realismu *Sto roků samoty* Gabriela Gárcii Márqueze a pojednává o vývoji dánské společnosti.<sup>190</sup> Márqueze a přímé výpůjčky ze *Sto roků samoty* zmiňuje také Per Stounbjerg.<sup>191</sup> Stejně jako Márquezova kronika rodu Buendíů je Høegův román několikagenerační rodinnou ságou. Inspirace nejznámějším a ikonickým dílem magického realismu v *Představách o dvacátém století* jasně potvrzuje postmoderní linku – *Představy o dvacátém století* jsou románem metaliterárním, román obsahuje přímé výpůjčky, pracuje ale také s vypůjčenými motivy a i čas zpracovává podobně jako *Sto roků samoty*.

Mezi hlavní vypůjčené motivy patří samota. *Představy o dvacátém století* pojednávají o několika jedincích, kteří mají štěstí a na své cestě životem potkají nějakého společníka. Nejsou však schopni se otevřít, jsou stále sami, utápějí se ve svých snech, představách a doufání v děti. Tímto přístupem se však z jejich dětí stanou stejně osamělí poutníci bloudící životem, pasivně přijímající to, co jim poskytne. *Představy o dvacátém století* jsou nejen „dějinami dánských snů“, ale také kronikou samoty.

Karel Laurids se odpoutá od Amálie a chvilkově je o něm slyšet z různých stran, Amálie, obklopena „přáteli“ sama vychovává Karstena, který ji ale opouští, kvůli právu a Marii. Ale i on zůstává sám, ačkoliv žije s Marií. Pracuje buď až do padnutí nebo se zotavuje v sanatoriu.

Samota je však dědičná i z druhé strany genealogického stromu. Anna a Adonis chvilkově nachází spřízněnou duši v tom druhém, ale ani oni rodovému prokletí neujdou. Anna zoufale hledá své dětství a Adonis své osamění léčí v davu. Napřed něco prodává a nakonec končí na pouličním jevišti se svými rodiči. Marie vyrůstá sama v ulicích Christianshavnu. Svůj pouliční život opustí a vdá se za Karstena, který však pochází z úplně jiné společenské vrstvy a ona s ním nemůže sdílet vše. Ve chvílích, kdy je Karsten v sanatoriu se snaží samotu zahánět tím, že si domů zve kdekoho. Přesto však zůstává sama. I její děti, dvojčata Mads a Madelena, vyrůstají

---

<sup>190</sup> Srov. Humpál 2006: 305.

<sup>191</sup> Srov. Stounbjerg 2000: 453.

samy. Vzorný Mads v zajištění různých sportů a vzdorná Madelena v zajištění odvrácené strany města. Madelena mimo jiné také krade.

Krádeže se také dědí z generace na generaci. Kradl již Ramsesův otec, kradl Ramses s Princeznou, Marie a Madelena. Karel Laurids přinejmenším zpronevřoval. Kradla však také Amálie, snažila se světu uloupit Karstena, připoutat ho k sobě. Když ale jejich pouto přešlo v incest, došlo jí, že Karsten nemůže nikdy patřit jen jí. Anna zase byla dlouhá léta Vnitřní misíí okrádána sama o sebe, o dětství, o mateřskou lásku. Když je již svobodná a má dítě, Marii, není schopná jí onu mateřskou lásku a teplo rodiny dopřát. Domov místo toho proměňuje ve sterilní prostředí, z něhož Marie, a nakonec i Adonis, utíkají.

U Márqueze má rod Buendíů předem dané trvání, skončí, když se narodí dítě s prasečím ocáskem. U Høega konec rodu není předem dán žádnou událostí. Přesto se rodina na konci příběhu rozpadá. Ramses a Princezna jsou mrtví a pohřbeni, Adonis mizí, aby nemusel řešit problémy, Marie a Karsten odjíždí pryč z Dánska, Madelena je pohlcena vírem města a Mads zůstává sám, sám se svým strachem a hledá pomoc v minulosti.

Dvacáté století bylo stoletím samoty. „Karsten a Marie pocházejí z opačných konců společenského žebříčku a počátek jejich vztahu spadá do poválečných let rodícího se sociálního státu blahobytu, jehož metou byla a je právě beztřídní společnost.“<sup>192</sup> Na posledních dvou členech rodu se však ukazuje, že původ není to hlavní. Mads a Madelena pocházejí ze stejné rodiny a přesto stojí na opačných pólech. Sociální rozdíly nesetrou jen finanční podpory, je potřeba se dětem a lidem věnovat a snažit se ono rodové prokletí samoty a loupení překonat. Mads se ohlíží do minulosti, sestavuje kroniku snů, aby věděl, po čem jeho rodiče a prarodiče toužili a zda jejich sny došly naplnění. On sám, poslední výhonek jinak poraženého stromu, se může z chyb rodičů poučit. Svou rodinnou kronikou s nimi prošel jejich cestu a teď stojí na křižovatce a rozhoduje se kam dál.

Inspirace ikonickým dílem magického realismu (a dle některých badatelů také postmodernismu) dokresluje ukotvení románu *Představy o dvacátém století* v literárním směru postmodernismu, obzvláště v jeho podproudu magickém realismu. Román si půjčuje motivy, se kterými dále pracuje. Odkazuje na čtyřicet let staré dílo

---

<sup>192</sup> Březinová 2003.

z Latinské Ameriky, ale přitom se vyjadřuje k historii i současnosti evropské země. Postmoderně konstatuje, že se události stále opakují, nevzniká nic nového. Zpochybňuje historii, která je především taková, jakou si ji na základě různých zdrojů, pramenů a představ vysníme. Na rozdíl od Márqueze, jehož rod končí, aniž by byl schopen sebereflexe, je Høeg optimističtější a nechává posledního člena rodu na živu i s nadějnými vyhlídkami do budoucnosti, neboť Mads má možnost si uvědomit, že minulost je sice jeho součástí, ale svůj život může prožít jinak, že jej minulost k ničemu nepředurčuje.

## 8. Závěr

V této práci jsme se zabývali literárními směry magický realismus a postmodernismus a jejich vztahem.

Pojem magický realismus byl poprvé použit v roce 1925 a magicko-realistická literatura zažívala největším boom v 50. a 60. letech 20. století. Hlavním rysem magického realismu je začleňování magična do reality tak, že v popisované realitě nevzbuzuje údiv. Naopak situace a předměty naší reality magický realismus může zobrazovat jako neuvěřitelné. V Latinské Americe zachycuje magický realismus fikci, která se mimo jiné soustředí na zobrazování aspektů kultur, jež jsou odlišné od postkoloniálního světa, zobrazuje tradici – kulturní, historickou i náboženskou. Magický realismus v kontinentální Evropě úzce navazuje na Rohovo pojení postexpresionismu. Evropský magický realismus spočívá ve způsobu narace a literárním experimentování, nikoliv v mytologickém a kulturním zázemí autora, jak tomu je v magickém realismu Latinské Ameriky.

Pojem postmodernismus se objevuje poprvé již v roce 1917 – v práci *Die Krisis der europäischen Kultur* jej uvádí Rudolf Panwitz. Druhou fází jsou léta 1947 – 1978, kdy tento pojem zobecňuje, a zároveň se usazuje v různých oborech. V 70. letech byl pojem „postmodernismus“ již plně multidisciplinární. Od 80. let se pak rozvíjel celý diskurs postmoderny. Pojem postmodernismus je mnohvrstevný a mnohoznačný. Theo D’haen uvádí následující rysy jako hlavní znaky postmodernismu: „sebereflexe, metafikce, eklekticismus, redundance, rozmanitost, diskontinuita, intertextualita, parodie, rozklad charakteru a narativní instance, mazání hranic a destabilizace čtenáře.“<sup>193</sup> Nejčastěji zmiňovaným znakem je rušení tzv. velkých příběhů a podpora příběhů malých.

Jasným společným prvkem magického realismu a postmodernismu je práce s nereálnem, které není z reality vyčleněno, nýbrž je do ní začleněno tak, že působí samozřejmě. Postmodernismus změny v chápání skutečnosti využívá hravě a experimentuje s formou, ale i s obsahem. Pro oba směry je společná také metafikce,

---

<sup>193</sup> D’haen 1995: 193: „Self-reflexiveness, metafiction, eclecticism, redundancy, multiplicity, discontinuity, intertextuality, parody, the dissolution of character and narrative instance, the erasure of boundaries, and the destabilization of the reader.” (přel. KT)

sebereflexivnost, hravost a pluralita. Chápání historie a času je stěžejní prvek obou směrů. Postmodernismus spolu s „velkými příběhy“ oznamuje také konec historie, mění se pohled na ni a chápání navazujících dějů a souvislostí. V postmodernismu je hlavním měřítkem přítomnost, která je pluralitní. Minulost zprostředkovanou historií či filozofií dějin postmodernismus nemůže brát vážně a je pro něj nepřijatelná. Magický realismus s časem a historií nakládá jako s ostatními prvky. V kontextu probíhajících neuvěřitelných věcí se pak cokoliv představitelného jeví reálně. Zatímco realita sama fantasticky a nereálně.

V práci jsme došli k závěru, že magický realismus můžeme zahrnout pod pojem postmodernismus. Oba směry vykazují mnoho společných znaků a magický realismus do postmodernismu řadí také mnozí badatelé. D'haen tak například typicky magicko-realistické spisovatele řadí do postmodernismu a u řady postmoderních autorů naopak dokládá, že mohou být řazeni do magického realismu. Magický realismus do postmodernismu řadí také Farisová, která dále zdůrazňuje jeho ukotvenost v modernismu. Důležitý je zde vztah k historii – magický realismus svou prezentací historie doplňuje a podtrhuje postmoderní odmítnutí autority dějin. Bowersová zdůrazňuje, že magický realismus historii používá jako kontextuální ukotvení, historické danosti díky tomu také zpochybňuje.

Prvky obou směrů, magického realismu i postmodernismu můžeme nalézt v knize Petera Høega *Představy o dvacátém století*. Domníváme se, že román oba směry i jejich průsečíky ilustruje velmi dobře. Høeg v předmluvě zmiňuje, že věří, „že v nejedné – ano, možná v kterékoli – události všedního dne je koncentrované celé století.“<sup>194</sup> Román je plný protikladů, paradoxů, paralel, kritizuje maloměšťáctví a společnost celkově. Magický realismus zde spatřujeme především v první části, která je historicky nejdál od vypravěče, a v níž si musel nejméně domýšlet. Nacházíme zde tedy zemřelé žijící i po smrti, mizející a rozdvoující se lidi, zastavený a chaotický čas či mizející dům. Postmodernismem je prodchnut celý obsah románu, formální prvky zde však spíše nenalezneme. Postmodernismus v románu dokládají vypravěčovy komentáře, které jej usvědčují z nespolehlivosti či manipulace s fakty. Román se vůči minulosti vymezuje kriticky, a tak zde můžeme nalézt kritiku pokroku, společnosti, vnímání skutečnosti, médií, literatury, vzdělávání, falešné morálky i výchovy. Román

---

<sup>194</sup> Høeg 2003: 8.

nás vyzývá ke zvážení důvěryhodnosti historie především užitím prvků typických pro magický realismus a vypravěčovými komentáři. Čas a jeho prezentace zde podtrhuje celkové vyznění románu jako kroniky dánských snů. V románu se vyskytují čtyři druhy času – čas statický, lineární, chaotický a cyklický. Román v souladu s postmodernismem nevidí východisko ani v minulosti, ale ani v honbě za budoucností. Štěstí a smysl je třeba nacházet v přítomnosti. Důležitá je dále kritika autoritativní historie. Jak vyplývá z románu, historie nejsou různé prameny, nýbrž jejich interpretace. Proto nemůže být autoritativní, protože každý člověk může tyto prameny interpretovat jinak.

V poslední kapitole práce se věnujeme vlivu a vypůjčeným motivům Márquezova románu *Sto roků samoty*. I u Høega je samota jednotlivých postav stěžejní, kromě ní se však z generace na generaci dědí také krádeň. *Představy o dvacátém století* svými přímými odkazy na *Sto roků samoty* podtrhují postmoderní metaliterární linku díla. Zároveň zdůrazňují postmoderní názor, že není možné vytvořit nic nového.

*Představy o dvacátém století* dle našeho názoru velmi dobře ilustrují postmodernismus, a také jeho podproud, magický realismus. V románu můžeme nalézt mnoho postmoderních znaků, román zpracovává a kritizuje mnohá témata. K vyjádření kritiky často používá prvky magického realismu. Postmodernismus v románě nacházíme také v jeho metaliterárních odkazech k dalším dílům či historickým postavám.

## 9. Literatura

### 9.1. Primární

HØEG, Peter. *Představy o dvacátém století*. Přel. Robert Novotný. Praha: Argo, 2003.

### 9.2. Sekundární

AUKEN, Sune. *Dansk Litteraturs Historie, Bind 2: 1800–1870*, København, Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag A/S 2008.

BERTENS, Johannes Willem. *The idea of the postmodern: a history*. New York: Routledge, 1995.

BERTENS Hans, NATOLI Joseph. *Encyklopedie postmodernismu*. Přel. Štěpán Káňa. Brno: Barrister, 2005.

BĚLÍČEK, Pavel. *Dějiny literární estetiky*. Praha: Urania, 2004.

BŘEZINOVÁ, Helena. *Dánská literatura I*. (přednáška) Praha: FF UK, 11. 11. 2010.

BŘEZINOVÁ, Helena. Høeg, Peter, Představy o dvacátém století. *iLiteratura.cz* [online]. 12. 9. 2003 [cit. 24. 7. 2016]. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/14199/h248eg-peter-predstavy-o-dvacatem-stoleti>.

BŘEZINOVÁ, Helena. Høeg, Peter. *iLiteratura.cz* [online]. 9. 12. 2006 [cit. 24. 7. 2016]. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/20313/h248eg-peter>.

BOWERSOVÁ, Maggie Ann. *Magic(al) realism*. London: Routledge, 2004.

CILLIERS, Paul. *Complexity and postmodernism: understanding complex systems*. New York: Routledge, 1998.

DEMJANČUK, Nikolaj: Humanistická epistemologie Paula Feyerabenda a tvorba Bertolta Brechta. IN: *Postmodernismus v umění a literatuře*: [sborník příspěvků z vědeckého symposia s mezinárodní účastí 10. a 11. října 2001 v Plzni. Editor Vladimír Novotný. Plzeň, Pro libris 2003.

D'HAEN, Theo L. Magical Realism and Postmodernism: Decentering Privileged Centers. IN: *Magical realism: theory, history, community*. Duke University Press, 1995.

- FARISOVÁ, Wendy B. *Ordinary enchantments : magical realism and the remystification of narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.
- FARISOVÁ Wendy B. Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction. IN: *Magical realism: theory, history, community*. Duke University Press, 1995.
- FOUCAULT, Michel. *Myšlení vnějšku*. Přel. Čestmír Pelikán. Praha: Herrmann & synové, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *Diskurs: Autor ; Genealogie*. Přel. Čestmír Pelikán. Praha: Svoboda, 1994.
- GIDDENS, Anthony. J. *Důsledky modernity*. Přeložil Karel Müller. Praha: Sociologické nakladatelství, 2003.
- GRENZ, Stanley. J. *Úvod do postmodernismu*. Přeložila Alena Koželuhová. Praha: Návrat domů, 1997.
- HART, STEPHEN M.; OUYANG, WEN-CHIN : *A companion to magical realism and the remystification of narrative*. Vanderbilt University Press, 2005.
- Lies that tell the truth: magic realism seen through contemporary fiction from Britain*. Amsterdam: Rodopi, 2005.
- HOUSKOVÁ, Anna. *Imaginace Hispánské Ameriky (Hispanoamerická kulturní identita v esejích a v románech)*. Praha: Torst, 1998.
- HOUSKOVÁ, Anna. *Druhý břeh Západu*. Praha: Mladá fronta, 2004.
- HUBÍK, Stanislav. *Postmoderní kultura*. Olomouc: Mladé Umění K Lidem, 1991.
- HUMPÁL, Martin; Kadečková, Helena; Parente-Čapková, Viola. *Moderní skandinávské literatury*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2006.
- HUTCHEONOVÁ, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, 2002.
- JANSSON, Bo. G. *Postmodernism och metafiktion i Norden*. Uppsala: Hallgren & Fallgren, 1996.
- JUNGERSEN, Marie Fredborg. *Forestilling om hvorfor vi læser slægtsromaner*. *Litteratursiden.dk* [online]. 31. 8. 2007 [cit. 24. 7. 2016]. Dostupné z: <http://www.litteratursiden.dk/artikler/forestilling-om-hvorfor-vi-laeser-slaegtsromaner>.

- JØRGENSEN, Line Kjær, RAVN, Magnus Klitgård. Mellem virkelighed og fantasi. 31. 5. 2013 [cit. 24. 7. 2016]. Dostupné z: [http://projekter.aau.dk/projekter/files/76989864/Mellem\\_virkelighed\\_og\\_fantasi.pdf](http://projekter.aau.dk/projekter/files/76989864/Mellem_virkelighed_og_fantasi.pdf).
- KARPATSKÝ, Dušan. *Malý labyrint literatury*. Praha: Albatros, 1997.
- KAVALÍR, Ondřej. Evropa modernismu a avantgard. IN: *Revoluční sborník Devětsil / reprint*. Praha: Akropolis, 2010.
- LUCY, Niall. *Postmodern literary theory: an introduction*. Malden Mass: Blackwell, 1997.
- LUKAVSKÁ, Eva. „Zázračné reálno“ a magický realismus. *Alejo Carpentier versus Gabriel García Márquez*. Brno: Host, 2003.
- LYOTARD, Jean-Francois. *O postmodernismu: Postmoderno vysvětlované dětem, postmoderní situace*. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 2000.
- MAIOVÁ, Anne-Marie. *Danske digtere i det 20. århundrede*. København: Gads Forlag, 2000.
- MALINA, Jaroslav. *Antropologický slovník*. Brno: Akademické nakladatelství CERM, 2009.
- MCHALE, Michel. *Constructing postmodernism: understanding complex systems*. New York: Routledge, 1992.
- MOCNÁ, Dagmar, PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2004.
- NÜNNING, Ansgar. *Lexikon teorie literatury a kultury*. Přel. Aleš Urválek a Zuzana Adamová. Brno: Host, 2006.
- READINGS, Bill. *Introducing Lyotard: art and politics*. New York: Routledge, 1991.
- SIM, Stuart. *Derrida a konec historie*. Přel. Eva Vacková. Praha: Triton, 2001.
- SIVERTSEN, Katrine Lehmann. Høeg, Peter. *Forfatterweb* [online]. [cit. 24. 7. 2016]. Dostupné z: <http://www.forfatterweb.dk/oversigt/hoeeg-peter/hele-portraettet-om-peter-hoeeg>.
- STANOVSKÝ, Michael. Představy o dvacátém století. *Severské listy* [online]. 25. 10. 2003 [cit. 24. 7. 2016]. Dostupné z: <http://www.severskelisty.cz/knihy/knih0067.php>.
- STOUNBJERG, Per. Peter Høeg. IN: *Danske digtere i det 20. århundrede*. København: Gads Forlag, 2000.

- TEPE, Peter. *Postmoderne/Poststrukturalismus*. Wien: Passagen, c1992.
- WARNES, Christopher. *Magical Realism and the Postcolonial Novel*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
- WELLEK, René, WARREN, Austin. *Teorie literatury*. Přel. Miloš Calda. Olomouc: Votobia, 1996.
- WELSCH, Wolfgang. *Naše postmoderní moderna*. Přel. Ivan Ozarčuk, Miroslav Petříček. Praha: Zvon, 1994.
- WELSCH, Wolfgang. *Postmoderna: Pluralita jako etická a politická hodnota*. Přel. Ozarčuk, Miroslav Petříček. Praha: Koniasch Latin Press, 1993.
- Ent-grenzte Räume: kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart*. Deutsche Erstausg. Editor Helga Mitterbauer, Katharina Scherke. Wien: Passagen, c2005.
- Postmodernismus: smysl, funkce a výklad : (jazyk, literatura, kultura, politika) :  
týmová monografie. Editor Ivo Pospíšil, Josef Šaur, Anna Zelenková. Brno,  
Masarykova univerzita 2012.